

Imponderabilija trećeg prostora; Analiza prostornog otrećivanja u predstavi suvremenog plesa "Danas je jučer od sutra"

Perić, Tina

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:748666>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-05**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

TINA PERIĆ

IMPONDERABILIJ TREĆEG PROSTORA

Analiza prostornog *otrećivanja*

u predstavi suvremenog plesa „Danas je jučer od sutra“

DIPLOMSKI RAD

Rijeka, rujan 2021.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

TINA PERIĆ

IMPONDERABILIJ TREĆEG PROSTORA

*Analiza prostornog *otročivanja**

u predstavi suvremenog plesa „Danas je jučer od sutra“

DIPLOMSKI RAD

Mentorica

doc. dr. sc. Sanja Puljar D'Alessio

Rijeka, rujan 2021.

Sažetak

Ovaj se rad bavi odnosima prostora, tijela i žive izvedbe. Analizom *site-specific* predstave suvremenog plesa „Danas je jučer od sutra“, u produkciji Memorijalnog centra „Lipa pamti“ i umjetničke organizacije „Kabinet“, istražujem načine stvaranja Trećeg prostora kroz živu izvedbu. Predstava je stvarana na specifičnoj lokaciji u mjestu Lipa, koje nosi kolektivno sjećanje na fašističko-nacističku "akciju" u kojoj je 30. travnja 1944. godine mjesto spaljeno, pokradeno i zauvijek obilježeno nasilnim gubitkom 269 ubijenih žrtava. S naglaskom na trijalektiku prostornosti Henrija Lefebvrea i Edwarda W. Soje, te konceptima utopije i heterotopije Michela Foucalta, nastojim objasniti na koji način živa izvedba stvara življeni prostor – prostor moguće promjene. Kao pokretač procesa prostornog otrećivanja vidim individualna sjećanja, koja se kreiraju u neponovljivoj stvarnosti i time doprinose očuvanju kolektivnog sjećanja Lipe. Moguća promjena bila bi odgovor na problem odgovornosti očuvanja kolektivnog sjećanja koje, između ostalog, leži i na ostalim pripadnicima društva, a ne isključivo na članovima određene društvene grupe. Predstavom „Danas je jučer od sutra“ nastojale smo potaknuti stvaranje individualnih sjećanja o prostornost Lipe; kako bi se na taj način važnost kolektivnog sjećanja i njegova prisutnost doživjela u neposrednom dodiru, kroz imponderabiliju Trećeg prostora; iskustva neuhvatljive stvarnosti bivanja u svijetu - osobnoj interpretaciji prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

Ključne riječi: prostor, tijelo, živa izvedba, Treći prostor, *site-specific*, kolektivno sjećanje, individualno sjećanje, suvremeni ples

Summary

In this paper, I'm writing about the relationships of space, body, and live performance. By analysing site-specific performance „Danas je jučer od sutra“, produced by the Memorial Center „Lipa pamti“ and the art organization „Kabinet“, I explore the ways of creating Third Space through a live performance. The performance has been created at a specific location in Lipa, which bears the collective memory of the Fascist-Nazi "action". April 30, 1944, they burned, robbed, and forever marked that place by the violent loss of 269 killed victims. Leaning on the trialectic of Henri Lefebvre and Edward W. Soja's spatiality, together with Michele Foucault's concepts of utopia and heterotopia, I'm trying to explain how live performance creates a living space - the space of possible change. I see individual memories as the initiator of the process of spatial thirring. They are created in a unique reality and thus contribute to the preservation of the collective memory of Lipa. A possible change would be an answer to the problem of the responsibility to preserve collective memory, not only in the specific social group, but also among other members of society. The performance „Danas je jučer od sutra“ served as a motive to create individual memories with Lipa's spatiality. It was a way to experience the importance of collective memory and immediate contact with it through the imponderabilia of Third Space wherein elusive reality we have created our interpretation of past, present, and future.

Key words: space, body, live performance, Third Space, site-specific, collective memory, individual memory, contemporary dance

Sadržaj

Sažetak	2
Summary	3
1. Uvod.....	5
2. Metodologija	7
3. Prostor	9
3.1. Lipa.....	9
3.2. Danas je jučer od sutra	12
3.3. Trijalektika prostornosti	14
3.4. Utopije i heterotopije.....	25
4. Tijelo.....	31
4.1. Plešuća tijela.....	35
4.2. Viewpoints metoda.....	39
4.3. Plešuća tijela u Trećem prostoru	45
5. Živa izvedba.....	51
5.1. Komemoracija interpretacijom.....	59
6. Zaključak.....	66
7. Literatura.....	68
8. Izvori	71
9. Popis slika	72

1. Uvod

Svakim danom stupamo u odnos s prostorom oko nas. Naša percepcija prostornosti ovisi o brojnim faktorima koji utječu na formiranje svijesti u tom trenutku. Bivanjem u fizičkom prostoru, imaginacijom prostornih mreža i struktura, mi konstantno stvaramo i interpretiramo prostor. Nastojimo pomiriti individualna sjećanja, iskustvo neuhvatljive stvarnosti i moguć imaginarij budućnosti. Stupamo u odnos s prostorom čiste subjektivnosti i neponovljivosti, jer sve ono što se u njemu odvija, oslanja se na iskustvo tijela u zadanom trenutku. To je življeni prostor, imponderabilija koja „...označava samu bit neuhvatljive stvarnosti, koja se može osjetiti jedino tako da je se živi“ (Klaić, 1989 navedeno u Potkonjak, 2014: 69).

Apstraktnošću utjecaja ljudskih odnosa na prostor, njegovim stvaranjem i načinima promišljanja o istom bavio se Henri Lefebvre u knjizi „La Production de l'espace“ (1974). Lefebvre je trijalektičkim načinom razmišljanja nastojao razbiti binarizme koji su služili kao kočnica u stvaranju novih znanja o prostoru, odvajajući ga na materijalni svijet i mentalne projekcije prostornosti. Uvodeći podjelu prostornosti na Spacijalne prakse, Rerezentacijske prostore i Prostor reprezentacije ukazao je na elemente potrebne da bi ljudi svoju prostornu egzistenciju mogli u potpunosti shvatiti. Predstava „Danas je jučer od sutra“, konceptom *site-specific*¹ izvedbe stvorena je u mjestu Lipa, čija je povijest i krajolik neodvojivo umrežen u samu srž predstave. Predstava je nastala u produkciji umjetničke organizacije Kabinet u suradnji s Memorijalnim centrom „Lipa pamti“ u sklopu programa „Prepoznavanje odsustva“, posvećenog sjećanju na 269 poginulih Lipljana tijekom fašističko-nacističke okupacije.

Analizi izvedbe pristupila sam iz teorijskog okvira trijalektike prostora, o kojemu je Edward W. Soja pisao u svojoj knjizi „Thirdspace“ (1996). Oslanjajući se na teoriju Lefebvrea, reinterpretirao je trijalektički način razmišljanja opisujući treći element – Prostor reprezentacije ili Treći prostor, kao prostor u kojemu se svijet opisuje i interpretira kroz življeno iskustvo. Treći prostor obilježen je otvorenosću, sjedinjavanjem, iskustvom, nadilazi podjele na materiju i ideje, podiže se stepenicu iznad i obuhvaća moć interpretacije kojom se ne nastoji transformirati svijet, već ga opisati. Prema Lefebvreu je Treći prostor dom umjetnika, pisaca, slikara, antropologa i svih onih koji kroz filter

¹ U nastavku rada obrazložit ću karakteristike *site-specific* izvedbe.

vlastite interdisciplinarnosti razmišljanja interpretiraju svijet u kojemu žive. Upravo je zbog otvorenog pristupa i ko-kreiranja odnosa, značenja i razumijevanja Treći prostor pozicija iz koje izvedba „Danas je jučer od sutra“ "govori". Temelji se na propitkivanju, otvorenosti interpretacija teških povijesnih konotacija mjesta koje je preživjelo tragediju, a čija se uloga sjećanja nastoji propitati kroz pokret, stavljajući tijelo u centralnu poziciju. Što tijelo može dati prostoru, i prostor dati tijelu? Ovaj se rad bavi prepuštanjem rezultatima odnosa tijela i prostora, povijesti i sadašnjosti, vlastitih interpretacija i interpretacija do kojih se dolazi sjedinjavanjem svih razina odnosa. Odnos tijela, prostora i žive izvedbe u ovom ću radu proučavati kroz različite pristupe i metode: koncept *site-specific* izvedbe, „Viewpoints“ plesne metode² i teorije trijalektičnog promišljanja prostornosti. *Site-specific* predstava „Danas je jučer od sutra" nastojala je evocirati otrećivanje prostora, te kroz radikalnu otvorenost njezine interpretacije stvoriti mogućnost sudjelovanja u očuvanju kolektivnog sjećanja kroz individualna sjećanja izvođačica i publike.

² U nastavku rada obrazložit ću karakteristike „Viewpoints“ plesne metode.

2. Metodologija

Metodološke alate korištene u ovom radu podijelit ću u dvije kategorije: prva obuhvaća teorijsku pozadinu smještanja teme u kontekst i iščitavanje postojećih istraživanja tematski vezanih za područje kojim se bavim i druga kategorija koja prikazuje metodologije u praksi stvaranja izvedbeno scenske predstave, u ovom slučaju *site-specific* plesne predstave. U prvu kategoriju korištenih metodoloških alata spadaju etnografsko istraživanje, odnosno opservacije sa sudjelovanjem i auto-etnografija proživljenog iskustva tijekom višemjesečnih proba. Introspekciju cijelog radnog procesa zapisivala sam kao kratke crtice u formi osobnog dnevnika čije ću dijelove nelinearno koristiti u radu. Ulomci iz osobnog dnevnika u službi su prikaza iskustva i stvaranja odnosa s mjestom Lipa te umjetničkim materijalom predstave „Danas je jučer od sutra“. Zapisi iz osobnog dnevnika iznimno su važni jer pružaju drugačiji uvid u analizu rada, oni poniru duboko u intimu iskustva. Osim toga, prikazuju nepredvidivost interpretacije, radikalnu percepcijsku otvorenost i konstantno cirkuliranje proizvodnje novih značenja. Fenomenološkom³ načinu istraživanja pridružit ću prikaz radnog procesa kroz fotografije Karla Čargonje, koje su nastale za vrijeme proba i u trenucima žive izvedbe. Velik dio proučavanja teme zauzelo je istraživanje stručne literature izvedbenih umjetnosti, ponajviše literature koja se bavi prostornosti, tjelesnosti, suvremenog plesa i tehnika izvođenja. Uz stručnu literaturu koja se bavi plesnom tematikom, za potrebe smještanja teme u širi kulturološki i interdisciplinarni kontekst iščitavala sam literaturu koja se bavi različitim poimanjem prostora kroz povijest. Druga kategorija metodoloških alata odnosi se na plesnu metodologiju kojom smo se koristile u procesu stvaranja predstave – „Viewpoints“ metode. „Viewpoints“ metodu koristile smo u grupnom radu na predstavi s ciljem zbližavanja i učenja korištenja zajedničkog izvedbenog prostora. Neizostavan dio literature koji je poslužio kao veza sjedinjavanja svih elemenata analize vezan je za fenomenologiju sjećanja i kolektivne društvene memorije.

Zbog jednostavnijeg promišljanja, ali i razlaganja teme, strukturu rada raspodijelila sam u trijalektičke grupacije vođena samim konceptom trećeg pojma za kojega se zalagao Lefebvre, govoreći kako dva pojma nikada nisu dovoljna. Nastojala sam naglasiti važnost međusobne premreženosti i utjecaja prostornosti, tjelesnosti, sjećanja i društva. Ovaj se rad stoga može čitati

³ „...fenomenologija je ujedno *istraživačka metodologija* koja nam omogućuje da sagledamo i da opišemo što to tvori naš življeni svijet te kako taj svijet (d)oživljavamo uspostavljanjem intersubjektivnih odnosa, tjelesnim bivanjem u njemu i svim svojim osjetilima“ (Škrbić Alempijević, Potkonjak i Rubić, 2016: 18).

prateći kategorizaciju pojedinih trijada, ali nije nužno ograničen interpretacijom već zadanih poveznica između pojmova, dapače – pojmovi su otvoreni za stvaranje novih veza. Fleksibilnošću izmjenjivanja pojmova iz zadanih trijada željela sam naglasiti decentraliziranost i nepostojanje hijerarhijskog slijeda prema kojemu bi određeni pojam zauzeo važniju poziciju od drugoga. Trijade se međusobno nadopunjuju, ko-kreiraju i otvaraju prostor za razvijanje mišljenja i dolazaka do spoznaja iz različitih uglova i perspektiva čitanja. Ključne riječi ovog rada su tijelo, prostor i živa izvedba, stoga sam kao polazište odabrala upravo te pojmove. Trijada „prostor – tijelo – živa izvedba“ čini kostur rada, kroz tri poglavlja nazvana po svakom pojmu temi sam pristupila iz kontekstualno široke perspektive – zamišljajući tri pojma, kao tri guste točke na mapi premreženih linija ostalih trijada: prisustvo – odsustvo – sjećanje, prošlost – sadašnjost – prostornost, podražaj – pokret – interpretacija. Trijade služe kao putevi koji čine mrežu, topologiju teme, povezujući sve elemente, teorijske pozadine i proces rada na mapi interpretacije proživljenog iskustva.

3. Prostor

Teorije prostornosti razvijene u mislima i perima filozofa, antropologa, sociologa i geografa bile su početna točka vrludanja mojih pitanja o shvaćanju prostora. Prostor je u ovom radu polazišna točka, na njemu počiva sinteza sadržaja izvedbe, prošlosti i interpretacije. Na samom ću početku predstaviti mjesto Lipa gdje se zapravo sve dogodilo. Potom ću kroz osvrt teorija prostornosti približiti kontekst iz kojega izvire srž analize ovog rada. Henri Lefebvre, Edward Soja i Michel Foucault prostoru pristupaju u odnosu s poviješću, društvom, pitanjem moći, ideologija i političkih snaga. M. Foucault i H. Lefebvre postavljali su si slična pitanja o ulozi prostora i moći, njihovu međuodnosu i načinima na koje oblikuju društveni život. E. Soja je u knjizi „Thirdspace“, između ostalog, reinterpreterao njihove zajedničke, ali i suprostavljajuće točke u prostornom razmišljanju, nadopunjujući tekst vlastitim shvaćanjima i primjerima. Temeljeći se na razmišljanjima navedenih autora koristit ću ključne termine Prvog, Drugog i Trećeg prostora kako ih naziva E. Soja, odnosno, Spacijalna praksa, Rezentacije prostora i Prostor rezentacije kako ih naziva H. Lefebvre. Heterotopije, heterokronije i utopije interpretirat ću kroz njihove definicije, ali ne ograničavajući se isključivo na opise koji su im dani. Kao što je naglasak na otvorenosti u svakom prostornom razmišljanju ovih autora, tako je i u pisanju o prostornosti predstave kojom ću se u daljnjem tekstu baviti fokus usmjeren ka oslanjanju na postojeće teorije, ali i značajnom udjelu vlastitog izmjenjivanja istih. Proces otrećivanja prostornosti i žive izvedbe kao predmeta analize vidim neodvojivo vezane individualnim sjećanjem svake pojedine osobe koja je dijelila izvedbeni prostor i stvarnost izvođenja predstave, što ću u narednim potpoglavljima detaljnije objasniti.

3.1. Lipa

U kontekstu govorenja o prostornosti nužno je predstaviti mjesto Lipa, koje je poslužilo kao specifična lokacija za stvaranje predstave koju analiziram u ovom radu. 30. travnja 1944. godine zauvijek je obilježio Lipu. Tog su dana stradali gotovo svi mještani sela u stravičnoj nacističko-fašističkoj okupaciji koja je kao posljedicu ostavila mjesto u potpunosti spaljene infrastrukture sa samo 6 preživjelih osoba koje su se tada nalazile u mjestu. Lipa je zajedno s još dva mjesta, Oradur sur Glanea u Francuskoj i Lidicama u Češkoj, pretrpjela štetu ovakvih razmjera (Perinčić, 2014: 56). Usprkos tragičnom događaju, preživjeli mještani Lipe, oni koji su za vrijeme napada čuvali stoku na

ispaši, ili obavljali poslove u susjednim selima, vratili su se u Lipu i dugotrajnim naporima uspjeli obnoviti mjesto (Perinčić, 2014: 153). Danas se u centru Lipe nalazi Memorijalni centar „Lipa pamti“⁴, čiji postav: „...interpretira povijest Drugog svjetskog rata na području Liburnijskog krasa koji, pored Lipe, obuhvaća mjesta Pasjak, Rupu, Šapjane i Brdce. Memorijalna baština Drugog svjetskog rata nadopunjena je pregledom kontinuiteta života na ovim prostorima, od prapovijesti do danas, pri čemu je poseban naglasak stavljen na kulturno-povijesnu baštinu Lipe prije, ali i nakon samog stradanja“ (Memorijalni centar Lipa pamti, <http://lipapamti.ppmhp.hr/primjer-stranice/>). Infrastruktura Lipe danas je u cijelosti obnovljena. „Kvartirkina“ kuća⁵ jedna je od nekolicine očuvanih ruševina koje prikazuju pretrpljene posljedice.

Kako starije generacije umiru, tako postoji sve veća potreba za očuvanjem kolektivnog sjećanja Lipe. 2020. godine objavljena je publikacija povodom 75. godišnjice stradanja Lipe „Kako Lipa pamti: 30.4.: 75 godina sjećanja na stradanje“, autorice Vane Gović. Ovom se publikacijom nastojalo: „...upoznati javnost s nositeljima sjećanja (mjestima i ritualima) koja su se kroz vrijeme u Lipi mijenjala, te sa stvarateljima lipajske memorije – preživjelima i njihovim nasljednicima, ali i povjesničarima, književnicima, novinarima, svima onima koji su smatrali nužnim o tragediji Lipe pričati. Ujedno, svrha publikacije je upoznati javnost i sa zajednicom koja je bila spremna njihovu priču poslušati – s korisnicima lipajske memorije“ (Novi List, https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/kako-lipa-pamti-objavljena-publikacija-povodom-75-godina-sjecanja-na-stradale/?meta_refresh=true). Istraživanje, između ostalog, pohranjuje intimne obiteljske priče i osobne uspomene preživjelih i njihovih potomaka, koje se suprotstavljaju zaboravu na prošlost

⁴ „Centar je otvoren na mjestu starog Spomen-muzeja koji je u Lipi djelovao od 1968. do 1989. Otvaranjem Memorijalnog centra 26 godina nakon zatvaranja starog Spomen-muzeja obnavlja se kolektivna memorija na stradanje koje je zbog protoka vremena te promjene društvenog uređenja djelomično i zaboravljeno. Od prvih poslijeratnih godina pa do danas poticaj za očuvanje i širenje spomenute kolektivne memorije nalazimo unutar zajednice samih Lipljana. Sada već četvrti naraštaj preživjelih Lipljana prepoznao je i odabrao muzej kao jedan od načina njihova nošenja s traumom“ (Gović, 2018: 60).

⁵ „Spomenik i kosturnica stradalih mještana Lipe još se naziva i Kvartirkina kuća, u kojoj su 30. travnja 1944. godine žrtve nasilno odvedene i ubijene: „Odmah po ulasku u selo ubili su nekoliko mještana, a zatim privode sve ostale. Ljudi kupe što stignu jer misle da će ih odvesti u logore. Zaustavljaju ih na kraju sela i natjeravaju svih da uđu u kuću broj 20 – Kvartirkinu. Kuća je prazna jer je vlasnica kuće Katica Jakšetić bila internirana u jednom prethodnom nacističkom 'čišćenju'. Nacistički krvnici bacaju bombe i pucaju po kući, a zatim je polijevaju benzinom i pale u njima sve koje su zatvorili, žene, djecu, starce“ (Perinčić, 2014: 158).

koja se ne smije ponoviti. Između ostalog, Memorijalni centar „Lipa pamti“ kroz svoj umjetnički program „Prepoznavanje odsustva“, koji se provodi već četvrtu godinu za redom, nastoji ispitati različite pristupe komemoraciji i očuvanju kolektivnog sjećanja na žrtve fašističko-nacističkog terora. U sklopu navedenog programa realizirala se i naša predstava s motivom utjelovljenja odsustva koje konstantno podsjeća na prisustvo praznine. O iskustvu prvog susreta s Lipom pisala sam u osobnom dnevniku. Bio je to početak stvaranja odnosa s prostorom, prvih asocijacija i individualnih sjećanja. Trenutak spajanja vlastitog iskustva bivanja u fizičkom prostoru i imaginacija slika kolektivnog sjećanja koje mjesto i njegovi stanovnici čuvaju.

Ulomak iz osobnog dnevnika:

Prvi odlazak u Lipu: U Memorijalnom centru „Lipa pamti“, Lipa je predstavljena kao život i smrt. Život usmjeren na tradiciju i kulturu mjesta, dok se smrt veže za stradanje i istrebljivanje stanovništva. Smrt, tragični dio života (čudno je misliti o smrti kao dijelu života kada nas u tom trenutku više nema osim u sjećanju) obuhvaćen je tako da se naglasak ponovno stavlja na budućnost, obnovu koja se dogodila i događa se nakon žalosti. Prikazom obiteljskih stabala i rupica u papiru pokraj osoba koje su stradale mi kao promatrači postajemo intimno uključeni u povijest pojedinih obitelji, u njihove gubitke.

Potom smo obišle mjesto, zadržale se na pojedinim točkama koje su povijesno obilježile mjesto, poput Kwartirkine kuće gdje je većina ljudi bila ubijena. Zanimljiva je priča o nastajanju spomenika na tom mjestu, njegovo se financiranje omogućavalo godinama i to putem društvenih plesova gdje bi se prikupljale donacije. Vidljiv kontrast života, svijetla, nade i budućnosti spram morbidnosti traume koja se dogodila daje specifičan pečat i karakter mjestu.

3.2. Danas je jučer od sutra

Predstava „Danas je jučer od sutra održala“ se 19. i 20. rujna 2020. godine u Lipi. Autorski tim⁶ sastoji se od članica umjetničke organizacije „Kabinet“, na čelu s umjetničkom voditeljicom Ivanom Kalc. Predstava „Danas je jučer od sutra“ stavlja naglasak na propitkivanje prostora, pokreta i interdisciplinarnosti tijela kao fokusa u komemoraciji.

Riječ je o *site-specific* predstavi i pratećoj izložbi, što znači da su Lipa i Lipljani njena narativna potka, njen scenarij, zvučna slika i scenografija. Njena su pozornica i kulisa. Njeni izvođači i publika, odnosno svjedoci. Materijalno i ne-materijalno nasljeđe Lipe tako postaje poticajan okvir za umjetničko istraživanje, analizu i stvaranje umjetničkog sadržaja. Predstava je usmjerena ka promišljanju tijela kao interdisciplinarnog “medija” kojeg odlikuju neiscrpne mogućnosti povezivanja osjetilnih doživljaja s procesima istraživanja, stvaranja, izvedbe, ali i komemoriranja. Kreirana specifičnom tehnikom rada naziva „Viewpoints“, većim se dijelom temelji na improvizaciji. Pokreti nastaju kao spontane i intuitivne reakcije plesačica na manifestacije drugih tijela ili pojava u vremenu i prostoru. Sve što je u dosegu njihovih osjetila, sve što mogu vidjeti, čuti i opipati, postaje tijelom plesne izvedbe. Njihovi pokreti uvjetovani su odlukama koje donose iz trenutka u trenutak. Iz mnoštva mogućih pokreta, odabiru samo jedan. Iz mnoštva stvaralačkih ideja uprizoruju onu za koju osjećaju da je određenom trenutku izvedbe istinita. A istinitost pronalaze negdje na pola puta između obraćanja pažnje jedna na drugu, na okolinu i sve u njoj sadržano te obraćanja pažnje na sebe, svoj dah i tijelo u pokretu. Pronalaze je u točki susreta izvanjskog i unutarnjeg, zadanog i improviziranog, kolektivnog i individualnog, prošlog i budućeg. U istom se suglasju gradi i kompozicija izvedbenih elemenata predstave – unutar zadanosti lipajske lokacije i povijesti promišlja se prostor, vrijeme, narativ, emocije, pokreti i oblici (Memorijalni centar Lipa pamti, <http://lipapamti.ppmhp.hr/danas-je-jucer-od-sutra/>).

Osim predstave u sklopu projekta kreirana je i izložba u Memorijalnom centru koja je kroz fotografije, tekstualne zapise i video uratke prikazivala proces rada na predstavi. Postav izložbe bio je izložen u prostoru Memorijalnog centra u periodu od 19. rujna do 15. studenog 2020. godine.

⁶ Autorica: Ivana Kalc; Koreografija/ izvedba: Tina Perić, Tereza Korošec, Sanda Hunjak, Kristina Žuvela, Tajči Čekada, Nika Krajnović, Željka Rupčić, Morena Scotti Andrić i Tihana Naglič; Asistentica koreografije: Mila Čuljak; Autori glazbe: Enver Krivac i Endi Oblak; Kostimografkinja: Tajči Čekada; Fotograf / snimatelj: Karlo Čargonja; Producentice: Ivana Kalc i Vana Gović.



Slika 1. Kretanje u prostoru / Autor fotografije: Karlo Čargonja



Slika 2. Pozicije tijela na cesti / Autor fotografije: Karlo Čargonja

3.3. Trijalektika prostornosti

Ples na granici između periferije i centra, osim što je obilježio osobni karakter Henrija Lefebvrea, otisnuo je i značajan pečat na njegove teorije. Nazivao se meta-marksistom, ali je često mijenjao nazive vlastitih "etiketa" govoreći o potrebi za otvorenošću. Lefebvre je smatrao kako se nikada ne trebamo u potpunosti odrediti, uvijek je potrebno biti negdje između, jer nam pozicija liminalnosti daje slobodu mišljenja izvan okvira. Nadovezujući se na takav način razmišljanja, zalagao se za drugačiji pristup marksizmu, odbijao je voditi se mišlju kako je svijest materijalno determinirana. Kroz dijalektički materijalizam krenuo je u potragu za dijalektikom rušeći binarizme i uvodeći treći element. Gledajući kroz prostornu prizmu uočavao je načine na koje politička snaga i ideološka pozadina određenog vremenskog perioda, u ovom slučaju kapitalistička, mijenja krajolik i utječe na svakodnevni život ljudi. Uočivši nejednaku produkciju geografskog razvoja prostora u kapitalistički uređenom društvu utvrdio je tendencije proizvodnje istog, koje se baziraju na proizvodnji prostora, fragmentaciji, homogenizaciji i hijerarhizaciji.

U knjizi „La Production de l'espace“⁷ koju je napisao 1974. godine, Lefebvre otvara pitanje o „društvenoj i povijesnoj važnosti ljudske prostornosti i određenih moći prostorne imaginacije“⁸ (Soja, 1996: 8). U knjizi „Thirdspace“, svojevrsnom *hommageu* H. Lefebvreu, Edward W. Soja pojašnjava teorije prostornosti i nadopunjava ih svojim prostornim razmišljanjima. Lefebvrov način pisanja opisao je strukturom glazbene fuge, koja u kanonu razvija zaključke. Ti se zaključci zapravo niti ne mogu tako nazvati jer su oni ujedno i počeci nekih novih shvaćanja i znanja (Soja, 1996: 9).⁹ Uobičajena ograničenost razmišljanja o prostornosti i društvu (prostor koji se može pojmiti kao fizički i simbolički), prema Lefebvreu proizlazi iz dvostruke iluzije: iluzije transparentnosti i realistične iluzije. Iluzija transparentnosti čini prostor prozirnim, umom dohvatljivim, logički zaključivim i lako čitljivim. Shvaćanje prostora kroz transparentnu iluziju postavlja granice koje zbilju i društvo percipiraju isključivo kroz logiku i mentalno poimanje. Druga, realistična iluzija „prirodne jednostavnosti“, percipiranje prostora zadržava na materiji. Sve ono što je određeno materijalnim i

⁷ U nastavku rada koristit ću engleski prijevod knjige iz 1991. godine: „The Production of Space“.

⁸ Orig. Engl.: „...the social and historical significance of human spatiality and the particular powers of the spatial imagination“.

⁹ Orig. Engl.: „For him there are no 'conclusions' that are not also 'openings'...“

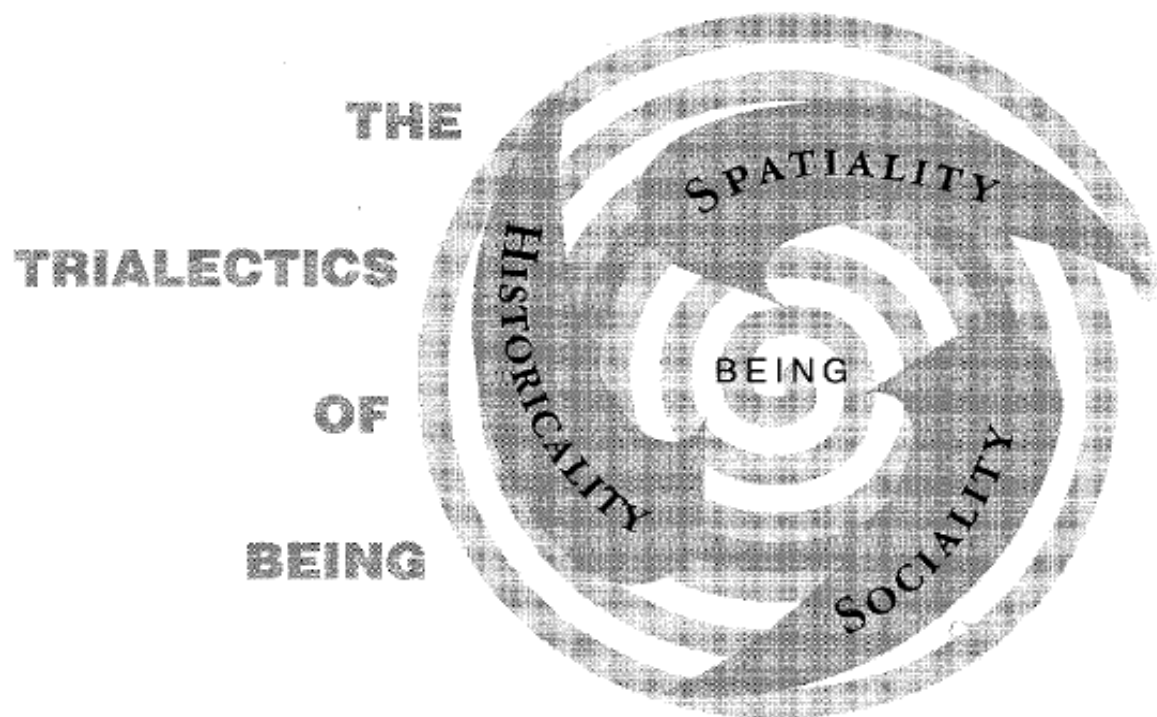
prirodnim elementima, što se može izmjeriti i vidjeti to i postoji (Lefebvre, 1991: 30). Kritikom dvostruke iluzije Lefebvre otvara ključno polje promjene u poimanju prostornosti stvarajući društveni prostor, treći pojam, odnosno – trijalektiku prostornosti. Trijalektički pristup poimanja prostornosti zahtjeva uvođenje trećeg elementa, pojma koji binarizme dovodi u stanje nereda. Treći element povezan je s ostalim elementima, međutim nudi širu sliku, mogućnost produkcije daljnjih značenja i znanja.

Svaki put kada suočen s binarnim kategorijama (subjekt-objekt, mentalno-materijalno, prirodno-društveno, buržoazija-proletarijat, lokalno-globalno, centar-periferija, djelovanje-struktura), Lefebvre ih je uporno nastojao otvoriti upoznavanjem s Drugim pojmom (an-Other term), trećom mogućnošću ili 'trenutkom' koji učestvuje u originalnom uparivanju, ali nije samo jednostavna kombinacija ili u poziciji 'između' sve uključujućeg kontinuuma (Soja, 1996: 60).¹⁰

„Trijalektički način razmišljanja nužan je dio razumijevanja Trećeg prostora kao neograničene kompozicije životnog svijeta koji je radikalno otvoren i otvoreno radikaliziran; koji je sveobuhvatan i transdisciplinaran u opsegu, ali politički usmjeren i osjetljiv prema strateškom izboru...“ (Soja, 1996: 70).¹¹ Soja je trijalektički način razmišljanja pojednostavnio uz pomoć dva trijalektička dijagrama. Prvi je dijagram ontološka trijalektika, ili trijalektika bivanja/življenja/postojanja koja čini podjelu životnog svijeta na prostornost, povijesnost i društvenost. Ontološka trijalektika prikazuje svijet kakav treba biti da bi ga ljudi mogli pojmiti.

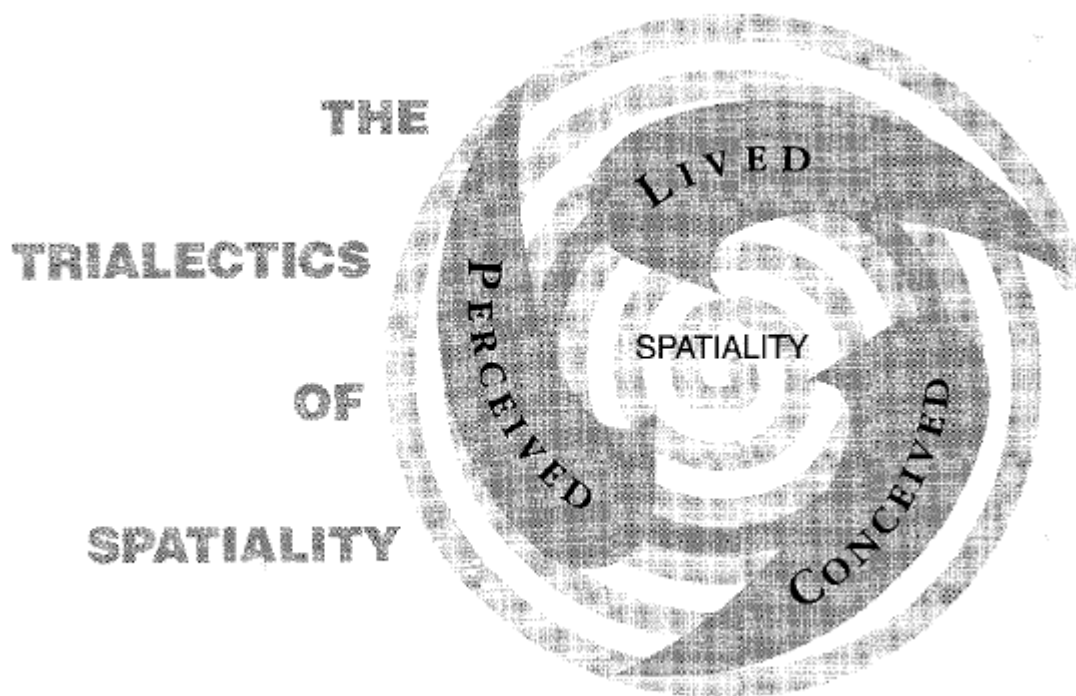
¹⁰ Orig. Engl.: „Whenever faced with such binarized categories (subject-object, mental-material, natural-social, bourgeoisie-proletariat, local-global, center-periphery, agency-structure), Lefebvre persistently sought to crack them open by introducing an-Other term, a third possibility or 'moment' that partakes of the original pairing but is not just a simple combination or an 'in between' position along some all-inclusive continuum“.

¹¹ Orig. Engl.: „Thinking trialectically is a necessary part of understanding Thirdspace as a limitless composition of lifeworlds that are transdisciplinary in scope yet politically focused and susceptible to strategic choice...“



Slika 3. Dijagram ontološke trijalektike

Ovakva trijalektička podjela bivstva podilazila je razmišljanjima povedenim dvostrukom iluzijom smještajući u centar odnose koje povijesnost stvara prema društvenosti. Drugim riječima, životni svijet se kreirao tako da se povijest razumijevala kao ona koju se stvara te ona koja potom "diktira" društvo. Takav je način razmišljanja element prostornosti "gurao" na marginalnu poziciju, ne dozvoljavajući njezino čitanje kao jedan dio koji sudjeluje u ko-kreiranju životnog svijeta, već se prostornosti pristupalo kao pozadini, posljedici događanja u povijesti i društvenosti. Lefebvre je nastojao promijeniti takav način razmišljanja o prostornosti stvarajući društveno-prostornu dijalektiku i dijalektiku koja se dotiče društvenosti i vremena. Tim je činom prostor izmjestio iz pozadinske, pasivne pozicije na koju se isključivo utječe. Objasnjava međuodnos društva i prostora, te način na koji se značenja izmjenjuju obostranim ulaganjem. Trijalektička podjela prikazuje prostornost, društvenost i povijesnost kao neodvojive elemente, koji se prilikom odvajanja ne mogu u potpunosti razumjeti. Nastavno na ontološku trijalektiku, Soja je prikazao i prostornu trijalektiku koja ukazuje na načine našeg razumijevanja postojanja u prostoru.



Slika 4. Dijagram prostorne trijalektike

Prostorna trijalektika dijeli se na percipirani, zamišljeni i življeni prostor ili, Spacijalnu praksu, Reprerentacije prostora i Prostor reprerentacije. Ovim je dijagramom Lefebvre nastojao izmjestiti fokus iz uobičajenog kuta proučavanja i stvaranja znanja o prostornosti, prije svega misleći na zamku dvostruke iluzije percipiranog i zamišljenog prostora. Samim time bitno je naglasiti kako postoji „strateško privilegiranje“ življenog prostora upravo s namjerom "balansiranja" naučenog kalupa stvaranja znanja o prostornosti koje je ograničeno na epistemologije percipiranog i zamišljenog prostora (Soja, 1996: 74). Kao i u prethodnom dijagramu, svaki se pojam međusobno uključuje i stvara, samim time ne postoji hijerhijska podjela pojmova unutar trijalektike. Spacijalnu praksu, Reprerentacije prostora i Prostor reprerentacije E. W. Soja još naziva Prvi, Drugi i Treći prostor.

Lefebvre zaokružuje pitanje kako se prostor može sadržajno odrediti. On razvija predodžbu o tome što prostor nije. Prostor nije kontejner. Nije prazan. Nije homogen. Nije stvar. Nije samo puko promatranje. Teško mu je pridodati pozitivno određenje. On traži izraz za nešto što je rezultat puno djelovanja i što je slično jednoj stvari, bez da je to jednostavan produkt kao vrećica riže, nešto što egzistira višestruko u formama koje se podudaraju, a ipak podliježe homogeniziranomu načinu dostupnosti (Löw, 2007).

U Prvi prostor ili Spacijalnu praksu spada materijalni svijet kakvog percipiramo. Prvi prostor mijenja se s obzirom na društvene sisteme i trendove života. Odražava proizvodnju prostornosti prema naputcima uvezenim iz ideološke i političke strukture pojedinog vremena. U njemu se očituju izlučevine ljudskih potreba. Tako se na primjer pojavom automobila i ostalih transportnih sredstava povećala potreba za prometnom infrastrukturom, cestama, autocestama itd. Prema Lefebvreu se u Spacijalnoj praksi događa proizvodnja prostornosti, odnosno drugim riječima, to je trenutak u kojem nastaje lokalnost, kada ljudi svojim djelovanjem uređuju živote, te prema dogovorenim pravilima i svakodnevnim rutinama oblikuju prostor oko sebe: „Spacijalna praksa, kao proces proizvodnje materijalnog oblika društvene prostornosti prezentirana je kao oboje, i medij i ishod ljudske aktivnosti, ponašanja i iskustva“ (Soja, 1996: 66).¹² Prvi se prostor najbolje može objasniti time što je moguće empirijski provjeriti njegovo postojanje, mjerljiv je i promjenjiv sukladno s načinom života i samim rutinama ljudske svakodnevice, ali i pravilima koji uređuju te rutine. U Prvi prostor spadaju ne samo materijalne izlučevine ljudskih praksi, već i načini njihova izvođenja u što mogu spadati logistike prijevoza dobara, agrikulture i migracije stanovništva (Soja, 1996: 75).

Drugi prostor ili Reprerentacije prostora jesu kognitivni prostori vezani za uspostavljanje reda u društvu. "Osjetljivi" na norme kojima uređuju društvo, to su zamišljeni prostori, mentalne projekcije kojima se može dešifrirati prostornost. Veže se za verbalne oblike, znakove i jezik. Utjelovljuje vizije, utopije, prostore semiotičara i dekodera. Drugim riječima u Drugom prostoru događaju se reprezentacije materijalnog kroz kreativnu imaginaciju. „U svom najčišćem obliku, Drugi prostor je u potpunosti idejni, stvoren od projekcija zamišljenih geografija u empirijski svijet“ (Soja, 1996: 79).¹³ To je prostor koji materijalni svijet poima kroz zamišljanje, time ne poništavajući vrijednost same materijalnosti. Može se shvatiti i kao svojevrsni obrat objektivne perspektive koju nudi Prvi prostor (jer je fokusiran na materijalni svijet koji je empirijski dokaziv i time svima iskustven) u subjektivnu perspektivu (kroz introspekciju, refleksiju i vlastit imaginarij). Lefebvre Reprerentacijske prostore smatra dominantnima jer se u njima vrši kodiranje poruka, koje se potom realiziraju u Prvom prostoru, materijalnom svijetu.

¹² Orig. Engl.: „Spatial practice, as the process of producing the material form of social spatiality, is thus presented as both medium and outcome of human activity, behaviour, and experience“.

¹³ Orig. Engl.: „In it's purest form, Secondspace is entirely ideational, made up of projections into the empirical world from conceived or imagined geographies“.

Treći prostor ili življeni prostor nije sinteza preostala dva prostora, već se uzdiže jednu stepenicu iznad. Omogućava otvoreni ulazak bilo kakvog poimanja prostornosti oslanjajući se na materijalnost i mentalne projekcije, ali u isto vrijeme pomičući se korak naprijed dopuštajući da se pitanju prostora ne pristupa samo iz kuta isključivosti granica zamišljanja ili percipiranja.

Između ova dva pola, nalazi se življeni prostor, prostor čiste subjektivnosti, ljudskih iskustava ljudskog stvaranja smisla, imaginacije i osjećaja – to je njihovo lokalno znanje prilikom susreta s organizacijskim prostorom (Watkins, 2005). Utoliko što se naša iskustva uvijek odvijaju u unaprijed izrađenim fizičkim prostorima, i što se možda ono što mislimo ne poklapa s onim što činimo, življeni prostor utjelovljuje zamišljeni i percipirani prostor, a da nije svodiv ni na jedan (Watkins, 2005 navedeno u Zhang, 2006: 221).¹⁴

Treći prostor je prostor koji je živ, izmjenjiv, u konstantnom propitkivanju načina interpretacije stvarnosti. Lefebvre u Prostor reprezentacije smješta umjetnike, pjesnike, pisce, antropologe i sve ljude koji opisuju svijet, ne nastojeći ga transformirati, već isključivo reinterpretirati. To je prostor utjelovljenja složenih simbolizama koji ponekad mogu biti kodirani, ili slijediti intuiciju i prenositi emocije. Treći prostor je nemoguće u potpunosti opisati i analizirati. Radikalna otvorenost po kojoj se ističe, razlog je zbog čega je trijalektički način razmišljanja težak. Može se reći kako Treći prostor počiva na radikalnoj subjektivnosti doživljaja. Takav je doživljaj u potpunosti autonoman jer ga mogu oblikovati izazvane emocije koje su individualno značajne. Može ga se pojmiti kao vlastiti pristup u opisivanju svijeta, način na koji osobno filtriramo naše percepcije, shvaćanja i zamišljanja – ona su uvijek u nekoj zamagljenoj pozadini, dok se u fokusu stvaraju reinterpretirana značenja. Umjetnici stvaraju Treći prostor probavljajući zbilju i interpretiraju je tako da uporište ne polazi od cilja izmjenjivanja realnosti, već polazi od pokušaja njezinog značenjskog nadopunjavanja vlastitim doživljajem. Taj se doživljaj, koji stvara Treći prostor, može utjeloviti i u poziciji borbe dolazeći s margina društva. Iako je Lefebvre u Prostor reprezentacije smjestio profile ljudi koji ne nastoje transformirati svijet, već ga interpretirati - do promjena dolazi. Nemoguće je nešto opisivati i to ne izmijeniti, samim ulogom naše energije, razumijevanjem i mentalnim

¹⁴ Orig. Engl.: „In between of these two poles, there is the lived space, a space of pure subjectivity, of human experiences (Watkins, 2005), of people’s sense-making, imagination, and feeling – that is, their local knowledge – of the organisational space as they encounter it. In so far that our experiences always take place in pre-fabricated physical spaces, and that what we think may not coincide with what we do, the lived space embodies both conceived and perceived spaces without being reducible to either“.

sažimanjem istog događaja se promjena. Otrećivanje prostora otvara vrata drugačijem shvaćanju svijeta na individualnoj razini. Kao posmatrač/ce nečije umjetnosti koja čini Treći prostor time što se kroz nju opisuje svijet, mi u isto vrijeme poimamo interpretaciju svijeta iz koje je ta ista umjetnost nastala te je nadograđujemo svojom vlastitom reinterpretacijom. Na taj je način Treći prostor, prostor moguće promjene. Njegova otvorenost potiče daljnje stvaranje značenja kroz interpretaciju, jednako kao što se kroz individualna sjećanja stvorena u direktnom kontaktu s prostorom Lipe potiče razumijevanje i očuvanje njezine povijesti.

Predstava „Danas je jučer od sutra“ odvila se u mjestu Lipa koje je zauvijek obilježeno svojom tragičnom prošlosti. Mještani Lipe nositelji su kolektivnog sjećanja na stradalo stanovništvo i pretrpljeno nasilje. Maurice Halbwachs (1992) kolektivno sjećanje objašnjava iz nekoliko društvenih perspektiva: obiteljsku, religijsku i klasnu. Navodi kako je kolektivno sjećanje utemeljeno na individualnim sjećanjima, jer su pojedinci ti koji se sjećaju i potom smještaju u određene društvene grupe. Sjećanje je prema Halbwachsu organizirano i strukturirano, te samim time čini dio cijelog življenog iskustva, izuzev snova. U snovima je čovjek "slobodan" od sjećanja, jer su isti nedosljedni, nasumični i neorganizirani. Sjećanja još dijeli na autobiografska u kojima je osoba koja se sjeća sudjelovala i povijesna sjećanja kojih se pojedinci ne sjećaju direktno iz iskustva, već kroz slušanje tuđih sjećanja. Povijesna sjećanja čuvaju se kroz komemorativne ceremonije i općenito zajedničko druženje nositelja sjećanja i ostalih generacija. „Kolektivno sjećanje se javlja kada se oni bez iskustva o nekom događaju iz prve ruke identificiraju s onima koji imaju takvo iskustvo, definirajući obje strane kao pripadnike iste društvene grupe“ (Saito, 2010: 629).¹⁵ Kroz kolektivno sjećanje mi generacijski usvajamo nečija sjećanja kao zadane slike i dajemo im vlastita značenja, smještamo ih u kontekst i stvaramo osobne interpretacije o istima. Imaginacija tuđih sjećanja koja se generacijski odvija u kolektivnom sjećanju društvene grupe, postaje portal moguće promjene. Generacije naraštaja koje usvajaju kolektivno sjećanje isto reinterpretiraju bez namjere da ga transformiraju i promjene. Samim time djeluju u Trećem prostoru u kojemu pružaju otpor prema zaboravu kroz kolektivno sjećanje. Očuvanje kolektivnog sjećanja također se odvija kroz stvaranje vlastitih individualnih sjećanja koja nadopunjuju praznine povijesnih sjećanja s iskustvom u življenom prostoru sadašnjosti, prostoru u danom trenutku u kojemu se sva sjećanja projiciraju. Snažan utjecaj sjećanja mijenja

¹⁵ Orig. Engl.: „Collective memory emerges when those without firsthand experience of an event identify with those who have such experience, defining both sets of actors as sharing membership in the same social group.“

percepcije realnosti i odnosa prema prostornosti. Ona prikazuju otvorenost u kojoj se značenja mijenjaju. Istovremeno se spaja trenutak prošlosti i sadašnjosti u interpretaciji. Temelje se na vezama između imaginacije i materije. Imaginacija materije prati temporalne posljedice njezina mijenjanja koje za osobu koja se prisjeća mogu biti negativne ili pozitivne. Negativne kao okidač bolnih uspomena odsustvom vremena koje je prošlo, i pozitivne kao promjena i "pogled" prema budućnosti. Takav "gorko-slatki" odnos spram sjećanja oblikuje se kroz vrijeme.

Za Lefebvrea, sjećanje je neophodno za 'razumijevanje sadašnjosti drugačije nego u sadašnjem trenutku, kako bi ju vratilo u same njene trenutke... Prisjećanje na druge trenutke (...) neophodno je ne samo za jednostavnu referentnu točku, već kako se sadašnjost ne bi izolirala i kako bi se živjelo u njoj punoj različitosti, sačinjenoj od (...) subjektivnih stanja, objektivnih figura' (Lefebvre, 2004/1992: 37 navedeno u Petani, Mengis 2016:12). Sjećanje je tako praksa koja nam dopušta da živimo naše vrijeme i razumijemo trenutke izvan njihove pojave u sadašnjosti: „tako stvoreni 'trenutak' ima svoje sjećanje i određeno vrijeme“ (Lefebvre, 2003: 174 navedeno u Petani, Mengis 2016: 13).¹⁶

Načini preobražaja prostornosti utječu na interpretaciju sjećanja, kao što interpretacija sjećanja utječe na percepciju prostornosti. Neodvojivi odnos prošlosti, sadašnjosti i sjećanja, te Spacijalne prakse, Reprezentacije prostora i Prostora reprezentacije prikazuje radikalnost potrebe za trećim pojmom. Treći element, Treći prostor, kojeg u ovom slučaju predstava „Danas je jučer od sutra“ stvara prostor je liminalnosti, stapa simboličko i doslovno, logičko i intuitivno kroz bivanje u "ovdje i sada" trenutku u kojemu se kreira individualno sjećanje i vlastita interpretacija izvedbe. "Zadatak" u stvaranju predstave „Danas je jučer od sutra“ bio je usmjeren ka interpretaciji odsustva. Kako prisustvom grupe tijela prikazati odsustvo tijela. Kako sjećanja na žrtve kojih nema utjeloviti kroz pokret i prisutnost? Teorije prostornosti ovdje služe kako bi objasnila odgovore na postavljena pitanja. Proces otrećivanja koji se dogodio u trenu sjedinjavanja predstave, prostora i osobnih interpretacija publike kreirao je Treći prostor i svakoj individui dozvolio "putovanje" u vlastitu mrežu shvaćanja. Sedma proba u kojoj smo obilazile Lipu obilježila je proces rada tako što smo tada započele širiti vlastite mreže asocijacija o prostoru. Pronalazile smo i stvarale svoje odnose s prostorom i moguće

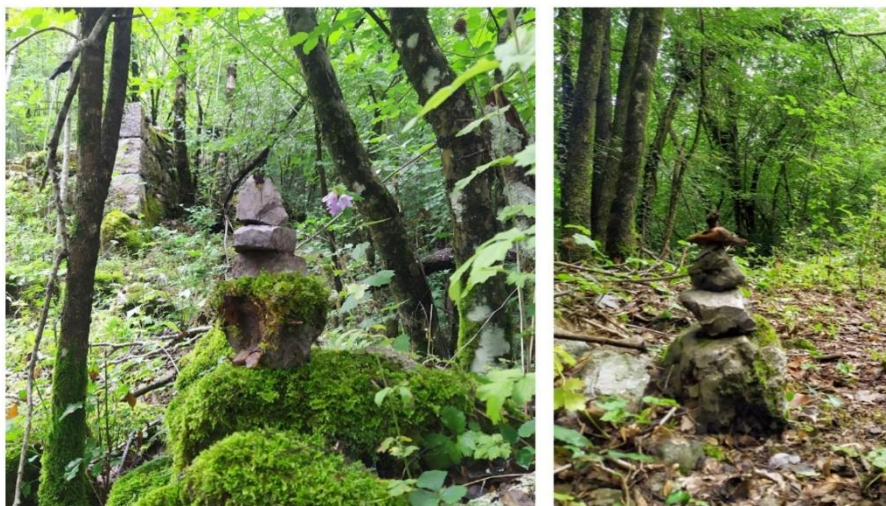
¹⁶ Orig. Engl.: „For Lefebvre memory is required to 'grasp this present otherwise than in an instantaneous moment, to restore it in its moments... The recollection of other moments (...) is indispensable, not as a simple point of reference, but in order not to isolate this present and in order to live it in all its diversity, made up of (...) subjective states, objective figures'. Remembering is thus a practice that allows us to live our time and to understand moments beyond their instantaneous occurrence; “the ‘moment’ thus conceived of has its memory and specific time”.

interpretacije tog odnosa kroz materijal za predstavu. Stvarale smo smisao za sebe, interpretaciju bivanja u zadanom prostoru i osobne poveznice kojima smo obilježile prostor na individualnoj razini i samim time postale bliže njegovoj prošlosti.

Ulomak iz osobnog dnevnika

Sedma proba: Lipa

Ključni pojmovi: trijada prostor - tijelo - živa izvedba. Proba se može podijeliti na tri dijela: individualan obilazak sela i spajanje inicijalne osobne ideje s prostorom, prezentacije ideje i prostora, te zajednički rad na materijalu. Nakon što je voditeljica odredila period od 45 minuta za individualan obilazak sela, grupa se raspršila u vlastita istraživanja. Već sam prilikom prvog obilaska sela asocijaciju naše predstave povezivala sa zelenom bojom. Zamišljala sam barem dio izvedbe na otvorenoj livadi ili u šumskom prostoru, stoga sam svoj fokus usmjerila na takva mjesta. Suočila sam se s nelagodnom ulaznjom u intimne prostore stanovništva sela, nisam željela da moje istraživanje na bilo koji način čini invaziju nečijeg prostora. Nakon što sam istražila uličice iznad muzeja krenula sam prema drugoj strani sela koja se proteže s desne strane ruševina, potom sam glavnom cestom hodala do kraja sela gdje sam pokraj spomenika i Kwartirkine kuće uočila šumski puteljak. Puteljak vodi prema lišajem i granjem prekrivenih ruševina nekadašnje kuće. Spoj prirode i ostataka ljudskog djelovanja podsjetilo me na ideju koju sam na jednoj probi predložila. Riječ je o ljudskim tragovima, tragovima ljudske akcije u prostoru. Tada sam krenula slagati kamen na kamen, kreirajući male statue na različitim mjestima unutar ruševine. Kamenje je oblikovalo lišće i zemlju na kojoj je bilo polegnuto do trenutka kada sam ga izmjestila. Statue su stvorile trag mog prisustva, promijenile okoliš na način da je stvoreno nešto novo, ali i tako što je u rupama postojala praznina koja upućuje na odsustvo. Ljudski tragovi koji su na prvi pogled neprimjetni i vrijeme koje je nezaustavno s prirodom prekrilo ljudsku aktivnost, novi život izgrađen iz već prisutnog, ali u sadašnjem trenutku odsutnog. Prisustvo tijela u izmjeni okruženja u isto je vrijeme i odsustvo njegova djelovanja u mahovinom prekrivenim ruševinama. Tragovi u obliku ruševina podsjećaju na tragediju fašističko-nacističke agresije koja se dogodila cijelom selu, ali i na život koji je postojao prije tog događaja. Hodale smo po ljetnoj žegi i svaku ideju zapisivale, fotografirale i isprobavale.



Slika 5. Kamene statue / Autorica fotografije: Tina Perić

„Svi počeci sadrže element prisjećanja“ (Connerton, 1989: 6).¹⁷ U sjećanju se percipirani prostor dijeli u vremenskom odmaku na prostor prošlog i sadašnjeg vremena. Mentalnim projekcijama prošle prostornosti već se ulazi u zamišljeni prostor putem kojeg se na percipirani prostor sadašnje prostornosti projiciraju zamišljene uspomene prošlosti. Sjećanja su proživljena iskustva koja su vezana za prošlost, ali iz njih izvire veza sa življenim prostorom sadašnjosti u samoj njegovoj kreaciji. Uzimajući u obzir poziciju promatranja svijeta i prostornosti kroz vremenski odmak, u prisjećanju na prošlost u sadašnjem se trenutku življenog prostora projiciraju neostvarene mogućnosti iz prošlosti. Na taj se način u trijadi prošlost-sadašnjost-prostornost, pojam prostornosti može sagledati kao okidača sjećanja. Dopuštajući refleksiju i prepuštenost izgubljenom vremenu o kojem govori Marcel Proust u Putu k Swannu, kao sjećanju u koje spaja sretan prostor prošlosti s iskustvom njegovog gubitka. Sjedinjavanje spoznaje sretnog prostora prošlosti i iskustva gubitka dovodi do proizvodnje nove prostornosti kroz želje i potrebe za nadomjeskom izgubljenog – odsutnog. Koncept izgubljenog vremena može se povezati s trijadom prisustvo-odsustvo-sjećanje. Temporalnost je uzrok zbog kojeg se percipirani prostor doživljava kao okidač za sjećanja. Prolaznost vremena i njezini tragovi u materiji uobličavaju melankolični odnos prema sadašnjosti i budućnosti. Žaljenje za odsustvom prostora kojeg je izmijenilo vrijeme, ali u taj se prostor ne može "uperiti prstom", jer on kao takav

¹⁷ Orig. Eng.: „All beginnings contain an element of recollection“.

više ne postoji. U tome leži argument da se prostornost ne odnosi isključivo na fizički svijet, već i na imaginaciju, intuiciju i iskustvo življenja. Ono što pokreće stvaranje življenog prostora ili Trećeg prostora jest upravo potreba za tom kompenzacijom izgubljenog iskustva, ili iskustva koje je odsutno. Odsutno iskustvo čini dio procesa u stvaranju kolektivnog sjećanja, gdje su individualna sjećanja stavljena u fokus generalnog značaja – očuvanja kolektivnog sjećanja koje počiva na pojedincima u društvu. Individualna sjećanja ne potiču svakog pojedinca u kolektivu na jednak način. Sjećanja su prvenstveno individualni mentalni činovi koji su u konstantnom izmjenjivanju kroz odnos s realnošću te samim time na pojedincima leži odgovornost i mogućnost odabira koliko će važnost pridati ulaganju u svoja individualnih sjećanja i tako očuvati kolektivnu memoriju. Upravo smo taj odnos sa stvarnošću življenog prostora dovele u pitanje prilikom izvođenja predstave. Otrećivanje se dogodilo u onom trenutku kada su publika i izvođačice dijelili istu stvarnost – imponderabiliju, neobjašnjivu bit ljudskog iskustva koje je duboko intimno proživljeno. Prilikom izvođenja predstave i mi, kao izvođačice "boravimo" u imponderabiliji, nemogućnosti jasnog prijenosa vlastitih interpretacija sadašnjeg trenutka u čemu leži otvorenost i mogućnost za promjenom. Značenja u niti jednom pogledu nisu zadana, već u vidu interpretacije cirkuliraju između prostora, materijala predstave kojeg se u trenu promatra i individualnih interpretacija svega navedenog. U tom se trenu stvaraju i naviru individualna sjećanja koja već postoje, ili su netom proživljena o prostoru dijeljene stvarnosti. Iako publika i izvođačice dijele prostornost u "ovdje i sada" trenutku žive izvedbe, može se reći kako svatko ipak živi svoju verziju prostornosti upravo zbog različitih iskustava stvarnosti. Na iskustva mogu utjecati faktori poput vremenskih uvjeta i stanja tijela (bol, nelagoda, dekoncentriranost), sve to doprinosi atmosferi Trećeg prostora koje počiva na ljudskom iskustvu. Treći prostor gradi se iz mnogih iskustava prostornosti. Individualna sjećanja stvaraju se umrežavanjem zamišljenog prostora (povijesnih sjećanja i konotacija mjesta) i direktnim kontaktom, imponderabilijom percipiranog prostora u kojemu kroz projekciju bivaju osviještena. Takva cirkulacija iskustvenog odnosa percipiranog i zamišljenog prostora stvara se tijekom predstave i omogućava dijeljeni Treći prostor te zajedništvo iskustva bivanja u "ovdje i sada" trenutku žive izvedbe kroz mnogostruke prostornosti temeljene na individualnim interpretacijama stvarnosti.

3.4. Utopije i heterotopije

Podjelom prostora i promišljanjem o konceptima mjesta i *sitea*, između ostalog bavio se Michel Foucault. U tekstu „Des Espace Autres“¹⁸ iz 1967. godine, Foucault promišlja načine na koje su povijesni i društveni konteksti u pojedinim vremenskim periodima oblikovali poimanje prostornosti. Za primjer uzima Srednji vijek kada su mjesta bila obilježena svojim binarnim odvajanjima na sveta i profana, zaštićena i otvorena/izložena, te urbana i ruralna mjesta. Prostor je tada bio strogo hijerarhijski razdijeljen s utvrđenim, zaštićenim gradovima na brdima i izloženim, ruralnim prostorima u podnožju gradova. Takva je podjela prostora ograničavala kretanje stanovništva i samim time stvarala dojam prostora kao skućenog, na komadiće podijeljenog i namijenjenog točno određenoj sferi društva. Prostor ni danas nije u potpunosti "slobodan" u svojoj kategorizaciji, još uvijek postoje pozicije koje odvajaju privatne i javne, obiteljske i društvene, prostore dokolice i rada itd.. Foucault predlaže promišljanje o prostoru kao odnosu različitih lokaliteta, veza koja povezuju *siteove*. *Site* je definiran svojom povezanošću, protočnošću različitih elemenata i informacija koji ga obilježavaju i daju mu značenje. Referirajući se na Bachelarda, Foucault objašnjava kako je pristupanje prostoru i njegovo promišljanje kao homogenom i praznom jednostavno nezadovoljavajuće. Drugim riječima, već se sama podjela ljudske percepcije prostora na unutrašnju i vanjsku može definirati heterogenošću. Veze¹⁹ koje povezuju *siteove*, stoga nisu jednoznačne i time ponovljive, one na različit način obogaćuju i mijenjaju značenja svakog pojedinog *sitea*. Foucault izvodi dva specifična prostora za koja smatra da su povezana sa svim *siteovima*: heterotopije i utopije (Foucault, 1967: 1-3).

Utopije su *siteovi* čiji prostor nema uporište u realnosti. To su *siteovi* odnosa, informacija, želja i imaginacija povezanih s društvom određenog postojećeg prostora, međutim utopije kao *siteovi* nisu stvarni prostori. One prikazuju vizije, izvrnute realnosti i idealističke poglede na društvo, samim time upiru se u nepostojeće, u ideju. Heterotopije su s druge strane *siteovi* koji postoje u realnom prostoru, ali se razlikuju od svih drugih prostora po tome što sadržavaju više od jedne prostornosti. Foucault za primjer koristi ogledalo koje je samo po sebi utopija jer odraz u ogledalu prikazuje prostor

¹⁸ Korišten engleski prijevod teksta: „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“ (1986.)

¹⁹ Te veze možemo još nazvati interpretacijama, osobnim doživljajima percepcije prostora. Na značenje tih veza utječu već postojeći konteksti prostora, ali i habitus promatrača – onoga koji živi u prostoru.

koji zapravo ne postoji. Naš je odraz u ogledalu virtualan, nedostižan: „Ja sam ondje gdje nisam, poput sjene koja omogućava moju vlastitu vidljivost sebe, koja mi omogućava da se vidim ondje gdje sam odsutan...“ (Foucault, 1967: 4).²⁰ Ali ogledalo se može smatrati i heterotopijom utoliko što kao predmet postoji u realnom prostoru: „Sa stajališta ogledala otkrivam svoju odsutnost u mjestu gdje jesam, s obzirom na to da se vidim ondje, u odrazu. Započevši pogledom koji je usmjeren u mene, od temelja virtualnog prostora koji se nalazi na drugoj strani stakla, ja prilazim natrag ka sebi; ponovno započinjem usmjeravati svoj pogled prema sebi kako bi rekonstituirao sebe ondje gdje jesam“ (Foucault, 1967: 4).²¹ Odraz u ogledalu stvaran je jer prikazuje stvaran prostor u kojemu postojim kao živi pojedinac, stvarni prostor isto tako diktira pojavljivanje i nestanak odraza, ali je u isto vrijeme nestvaran jer se percipira i pojavljuje kroz materijal koji stvara virtualni prostor. Definiranje heterotopije oslanja se na uporište u stvarnom prostoru, međutim specifično je jer se ne može u potpunosti doživjeti u stvarnosti. Prolaznost i neuhvatljivost sadašnjeg trenutka u živoj izvedbi rezultira konstantnom proizvodnjom sjećanja o sadašnjost koja se pretvorila u prošlost svakim idućim trenutkom koji nailazi. „Trenutak prisutnosti, zatim odsutnost koja se iz trenutka u trenutak pretače u novu prisutnost koju opet iznova progoni činjenica da u trenutku nestajanja postaje prošlost“ (Bubaš, 2012: 69). Sjećanja svoje uporište pronalaze u stvarnom prostoru koji evocira uspomene na vlastitu prošlost u, na prvi pogled, istoj prostornosti. Kao što Bubaš (2012) opisuje specifičnost izvedbenosti u konstantnoj potrebi za iskustvom trenutka izvođenja, koje je neponovljivo, tako se i sjećanja kao heterotopija vezuju za prostor koji je neponovljivo izmijenjen u vremenskom odmaku. Poput odraza u ogledalu, naša su sjećanja savršene utopije, imaginarni prostor koji u stvarnosti više ne postoji, a projicira se u stvarnom prostoru u kojemu pronalazi i svoje uporište. Kroz sjećanja mi projiciramo prošlost u prostoru sadašnjosti. Prostor projekcije je stvaran, dok su naše imaginacije sjećanja, poput odraza u ogledalu snažno prisutne, ali neuhvatljive. Stvara se međuprostor kojeg stvara novo vrijeme i novo tijelo svakim nadolazećim trenutkom u sadašnjosti. Sjećanjem stvaramo prostornost koja se nadograđuje sadašnjošću. Svaki okidač sjećanja u sadašnjem prostoru mijenja našu percepciju

²⁰ Orig. Eng.: „I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent...“

²¹Orig. Engl.: „, From the standpoint of the mirror I discover my absence from the place where I am since I see myself over there. Starting from this gaze that is, as it were, directed toward me, from the ground of this virtual space that is on the other side of the glass, I come back toward myself; I begin again to direct my eyes toward myself and to reconstitute myself there where I am“.

trenutka koji dolazi nakon. Eleanor Bavidge (2009) u svojoj disertaciji „Heterotopias of Memory: Cultural Memory in and around Newcastle upon Tyne“ preispituje mjesta sjećanja kao heterotopije. Navodi kako su:

Sva spomen obilježja i mjesta sjećanja povezana s vremenom, oni nas pitaju da pamtimo prošla vremena i događaje u sadašnjosti. Na taj način prizivaju druge prostore: konstrukcija spomen obilježja uz cestu transformira svjetovni prostor ekstremne anonimnosti u sveto mjesto intimnosti; spomen obilježje Prvog svjetskog rata u lokalnoj glavnoj ulici zaziva bitke Flandrija i Somma; javne skulpture i umjetnički radovi preobražavaju funkcionalna ili prazna mjesta u mjesta simboličkih značenja (Bavidge, 2009: 61).²²

Foucault je heterotopije dodatno objasnio kroz 6 principa. Prvim principom objašnjava konstantu heterotopija i njihovo prisustvo u svim kulturama. Većinom su to mjesta predviđena za odvajanje ljudi koji su u odnosu prema društvu u stanju krize (starije osobe, bolesnici, adolescenti, žene u vrijeme menstruacije itd.). Za heterotopiju krize izdvojen je primjer medenog mjeseca koji se uvijek odvija negdje u "nepostojećem" prostoru. Prema tome, pristupajući sjećanjima kao heterotopiji, ona su također svugdje prisutna. Kako je Halbwachs (1992) naveo, sjećanja dijele društvene grupe na obiteljske, religijske i klasne. Sjećanja su ta koja formiraju odnos pojedine društvene grupe prema svijetu stvarajući zajednice koje počivaju na dijeljenom iskustvu pojedinaca u grupi. Tako je obitelj smještena u sferu privatnog, religija u sferu duhovnog, dok se klasna podjela stvara u sferi ekonomskog. Drugi princip opisuje načine na koje društvo kroz povijest može izmijeniti važnost i poziciju funkcije pojedine heterotopije. Može ju isto tako izmjestiti i ponovno staviti u fokus, mijenjati njezinu namjenu s obzirom na tada vodeće struje misli. Primjer promjene vidljiv je u groblju kao heterotopiji. Prostori groblja mijenjali su svoju poziciju kroz različita povijesna razdoblja; sve do 18. st. groblja su bila smještena u samom centru grada, pokraj crkve. Groblja su tada bila prepuna masovnih grobnica u kojima su se često gubili tragovi tijela osoba pokopanih u istima. U 19. st. dolazi do promjene vjerovanja i svojevrsne nesigurnosti u život poslije smrti. Masovne grobnice počinju se zamjenjivati individualnim grobovima, te se groblja udaljavaju iz centara gradova u rubne dijelove.

²² Orig. Engl: „All memorials and memory spaces are tied to time, they ask us to remember past times and evnts in the present. In this way they also invoke other spaces: the construction of a roadside memorial on a motorway transforms a secular place of extreme anonymity into a sacred site of intimacy; a First World War Memorial in the local high street evokes the battlefields of Flanders and the Somme; public sculptures and art works 60 transfigure functional or empty sites into places of symbolic meaning“.

Paradigma sjećanja mijenja se kroz vrijeme, tako Nora (2007) opisuje promjenu koja se dogodila s pojavom Freudove psihoanalize i Proustovog kolačića „petite medeleine“. Psihologizacija sjećanja promijenila je način odnosa prema prošlosti stavljajući odgovornost na pojedinca. „Uništenje tradicionalnog francuskog poimanja sjećanja kao nečeg ukorijenjenog u samom tlu i iznenadna pojava sjećanja kao središnjeg dijela individualnog identiteta bile su poput dvije stranice istog lista papira, i predstavljale su početak procesa koji je danas u punom zamahu“ (Nora, 2007: 150).

Trećim principom objašnjava mogućnost da heterotopija smjesti nekoliko različitih/nepodudarnih *siteova* u jedan stvarni prostor. Kazališta i vrtovi²³ samo su neki od primjera takvih heterotopija koje prikazuju nekoliko *siteova* u jednom prostoru. Mijenjanje scenografije na kazališnoj pozornici omogućava da se u istom realnom prostoru promjeni nekoliko mjesta povezanih pričom, koja iako temeljena na imaginaciji i glumi, ima uporište u realnosti. Sjećanja se evociraju kroz sadašnjost. U predstavi je prostor Lipe pokretač sjećanja, u kojega se "utkaju" pojedine interpretacije i projekcije sjećanja. Može se tako govoriti kako se stvara više prostornosti kroz različita sjećanja s uporištem u stvarnom prostoru u kojemu se izvodi. U četvrtom principu Foucault navodi kako su heterotopije vezane za pojedine vremenske periode, stoga se mogu nazvati i heterokronijama. Povezujući s primjerom groblja kao heterotopije, objašnjava kako je npr. kraj života određujući period, odnosno heterokronija koja obilježava heterotopiju groblja. Heterokronije se tako mogu povezati i s muzejima i knjižnicama. Lipa ulazi u kontekst mjesta kao muzeja, odnosno heterokronije s ciljem očuvanja kolektivnog sjećanja na žrtve tragičnog događaja. Osim mještana, i sam prostor Lipe "čuva" događaj prošlosti kroz spomenike i ostatke ruševina, na taj se način ruši naše poimanje muzeja kao utvrde u kojoj se "čuva povijesti".

Prema petom principu u heterotopijama vlada sistem ulaska i izlaska. Za ulazak i izlazak iz pojedinih heterotopija poput zatvora i bolnica potreban je prolazak različitih stanja i prijestupa, takve su heterotopije izolirane od ostalih javnih prostora. Postoje heterotopije koje su samo prividno otvorene za sve, koje djeluju poput "iluzija" npr. kuće na farmama u Brazilu koje su imale odvojen prostor za goste i za vlasnika. Pripadanje određenoj društvenoj grupi obilježeno je dijeljenjem kolektivnog sjećanja. Razumijevanje kolektivnog sjećanja i pokušaj stavljanja u poziciju onih koji

²³Orig. Engl: „The traditional garden of the Persians was a sacred space that was supposed to bring together inside its rectangle four parts representing the four parts of the world, with a space still more sacred than the others that were like an umbilicus, the navel of the world at its center...“ (Foucault, 1967: 6).

direktno nose sjećanje put je prijelaza, ne nužno bivanja članom društvene grupe, već ulaska u područje življenog prostora u interpretaciji tuđih sjećanja. Posljednjim, šestim principom Foucault objašnjava funkciju heterotopija kojom se utječu na odnose sa svim preostalim prostorima. Može otkriti sve stvarne prostore i njihove podjele, ili stvoriti nove, druge prostore koji se postavljaju kao uzori. Oni tada postaju heterotopije kompenzacije poput kolonija koje su bile uređene po idejama uređenog društvenog funkcioniranja (Foucault, 1967: 3-9). Odnos društva prema sjećanju najjasnije kristalizira Drugi prostor, prostor kodova, u ovom slučaju političkih ustrojstava. „Sjećanje je uvijek aktualan fenomen koji uvezuje proživljeno u vječnu sadašnjost; povijest je prikaz prošlosti. Zbog svoje čuvstvenosti i magičnosti sjećanje si prilagođava tek detalje koji mu se ne suprotstavljaju; hrani se nejasnim, sudarajućim, globalnim ili plutajućim, posebnim ili simboličkim uspomnama, osjetljivo na sve prijenose, zaslone, cenzuru ili projekcije“ (Nora, 2007: 138).

U konačnici, prostorna analiza predstave pokazala je potrebu za detaljnijim shvaćanjem što prostor jest i što prostor nije. Prema H. Lefebvreu, a kasnije i E.W. Soji, poimanje prostora uvijek se vezivalo za značenja stvorena izvan prostornog konteksta, koja su se potom u njega upisivala. Tako lišen bilo kakvog utjecaja, iz svoje pasivne pozicije služi kao prazni kontejner, spreman za ispunjenje danim značenjima. Prostorna teorija H. Lefebvrea zaokreće takvo poimanje prostora kao isključivo materijalno, koje se fizički mijenja, te imaginarno kroz kojeg se prostor zamišlja i kodira. On uvodi treći element – življeni prostor u kojemu se na prostornost gleda kao na suradnju, interakciju između pojedinaca i njihova okruženja. Ti isti pojedinci kroz iskustvo stvarnosti opisuju svijet i time stvaraju Treći prostor, otvoren za daljnju proizvodnju novih značenja i mogućih promjena. Prostornost predstave jest mnogostruka. Započevši od analize samog materijalnog prostora, ili Spacijalne prakse, načina na koje je infrastruktura u Lipu izgrađena, obnovljena ili ostavljena u ruševnom stanju kako bi postala nositeljicom sjećanja, uočavaju se utjecaji koje prostor vrši na atmosferu i osjećaje pojedinaca. U Drugom prostoru, Reprezentacijskim prostorima počiva prošlost mjesta, kodirana značenja kolektivnog sjećanja i povijesne konotacije izričito vezane za ideološku pozadinu vremena čija je posljedica bio napad na Lipu. Kao prostor koji prožima prethodno navedene oblike prostornosti na način da ih međusobno ne isključuje, niti sintetizira stoji Treći prostor. Prostor koji se stvara kroz ljudske doživljaje, osjećaje, iskustva i interpretacije bivanja u stvarnosti. Poveznica Prvog, Drugog i Trećeg prostora u kontekstu predstave „Danas je jučer od sutra“ jest individualno sjećanje. Individualna sjećanja spajaju vremenske prostornosti prošlosti, sadašnjosti i budućnosti s trenutkom iskustva stvarnosti u Trećem prostoru. Sjećanja se u kontekstu poveznice prostornosti u predstavi

moгу pojmiti i kao koncept heterotopije M. Foucalta, jer poput ogledala imaju uporišta u postojećem prostoru neke prošle stvarnosti, dok istovremeno njihova projekcija u sadašnjosti stvara prostor koji ne postoji. Otrećivanje prostornosti događa se u trenutku žive izvedbe, spajanjem izvedbenog materijala i publike koja u tom trenutku kroz direktni kontakt s prostornom stvarnošću i umjetničkom interpretacijom stvara vlastite konekcije s Lipom. Predstava dobiva smisao kroz subjektivno iskustvo pojedinaca u "ovdje i sada" trenutku žive izvedbe, te samim time odbija bilo kakvo nametanje značenja izvana. Radikalna otvorenost razumijevanja predstave, koja je specifična za Treći prostor, potiče pojedince na odabir stvaranja smisla, razumijevanja kolektivnog sjećanja i otpora prema zaboravu na odsustvo žrtava čije se komemoriranje odvija samim tjelesnim prisustvom u prostoru Lipe.

4. Tijelo



Slika 6. Plešuće tijelo / Autor fotografije: Karlo Čargonja

Tijelo je prijenosnik, poput voštane table kojom su se u povijesti ljudi koristili kako bi zapisujući u njih pamtili, tijelo pamti ne samo mentalne predodžbe i složene kognitivne zadatke, već i prostornosti u kojima postoji. „...u 'imati tijelo' (tijelo kao pritisak, teret) i 'biti tijelo' (tijelo kao svojstvo) zapravo se kriju dvije međusobno sukobljene linije promišljanja tijela, ali i dvije kontrastne filozofske tradicije – strukturalizam i fenomenologija, kojima je, međutim, zajedničko delegitimiranje kartezijskog racionalnog subjekta te su, kao takve, obje nužno utkane u sociologiju tijela i u studije tijela (Turner, 1992 navedeno u Biti, 2011: 12). Kroz fizičko prisustvo tijelom, mi stupamo u odnos sa svijetom i realnošću njegove materije u jednakoj mjeri kao što, mentalnim imaginacijama, ili sjećanjima u tu istu realnost smještamo "ono čega nema". Navodni znakovi stoje kao mogućnost različitih poimanja odsustva o kojemu govorim. To mogu biti odsustva tijela (mrtvih ili živih) i vremena (prošlost, sadašnjost ili budućnost). Prisutnost drugih tijela možemo zamisliti kao ostvarivu realnost ili ne. Kada je riječ o mrtvim tijelima²⁴, njihovo prisustvo u realnoj prostornosti projiciramo

²⁴ Ovdje se više usmjeravam prema pojmu tijela koje nije samo odlika fizičkog postojanja čovjeka, već i njegove osobnosti kojom je oblikovao svoje prisustvo u životima drugih ljudi.

kroz individualna sjećanja. Mi smo tada oni u kojima, kako je to Jacques Derrida naveo – Drugi živi²⁵. Mi Drugoga nosimo u sebi, u sjećanjima na njegovo postojanje u svijetu, i u toj ulozi projiciramo njegovu nemogućnost realnog fizičkog postojanja u trenutak sadašnjosti. U predstavi smo svojim tjelesnim prisustvom prikazivale izgubljen prostor i želju za njegovom kompenzacijom. Ispunjavale smo prazninu na koju asocira kolektivno sjećanje, što ne znači da smo nastojale zamijeniti izgubljene živote, već svojim tijelima utjeloviti izgubljeno, pokazati da ih nosimo u sebi kao dio individualnih sjećanja povezanih s kolektivnim sjećanjem.

Tijelo pamti orijentaciju u prostoru, izgled prostora, osjećaj u kretanju. Edward Casey piše - ukoliko tjelesna memorija ne bi postojala, rezultat bi se očitovao uništenjem sjećanja u cijelosti (Casey, 2000: 147)²⁶. Tjelesno sjećanje, ili *body memory* jest intuitivno sjećanje koje se odvija kroz ili putem tijela. Tijelo u ovom primjeru može poslužiti kao medij kojim stupamo u odnos sa svijetom, doživljavamo stvarnost kroz taj odnos i ovisno o tjelesnom stanju percipiramo istu, u njoj se krećemo, djelujemo i provodimo akciju.

Tijekom važnih susreta u Arlesu 1989. godine, Dominique Dupuy sparao je pojmove "pamćenja" i "zaborava". To je povezivanje ključno. Naime, pamćenje ne predstavlja vrijednost samo po sebi. Ono zahtijeva da ga se stalo promišlja, da ga se veže. Pamćenje vrijedi samo naspram ideologije zaborava, samo ako je dijalektičko i propitivačko, jer zaborav širi svoj pepeo: ostatke zatajenih poravanja i svojevrijedno prihvaćenih formalizama. On u tajnim abdikacijama okamenjuje propale nade u slobodu. Zaborav je jedna od sila sustava koji gospodare tijelima. Namećući aktualne obrasce kao nezaobilazne, on sve ostalo odbacuje čineći ga nevidljivim. Pamćenje (ako ičemu služi) upravo je suprotno sili ustaljivanja obrazaca. Ono tako može predstavljati bol prijelaza, nestanak zrcalnih poistovjećivanja, sve u korist prolaznog tijela, tijela koje nikada ne ukotvljuje svoje porijeklo u nekoj biti, a kamoli kalupu, nego se konstruira (ili dekonstruira) tijekom povijesti, promjenjivog tijela-povijesti, obuzetog i nošenog povijesnošću vlastitog vremena (Louppe, 2009: 45).

²⁵ U govoru kojeg je posvetio Rolandu Barthesu nakon njegove smrti, Derrida navodi: „...When I say Roland Barthes it is certainly him whom I name, him beyond his name. But since he himself is now inaccessible to this appellation, since this nomination cannot become a vocation, address, or apostrophe (supposing that this possibility revoked today could have ever been pure), it is him in me that I name, toward him in me, in you, in us that I pass through his name“ (Derrida, 2001: 46).

²⁶ Orig. Eng.: „...so the absence of body memory would amount to the devastation of memory altogether“.

Vrijeme je samo po sebi neuhvatljivo. Sadašnji trenutak uvijek nam izmiče svakim sljedećim koji nastupa. Mi oblikujemo percepciju "ovdje i sada" trenutka i prisutnosti u prostornosti kroz interpretaciju prolaznost vremena. Neponovljivost trenutka znači i neponovljivost prostora. Vrijeme mijenja stvarnost, izmjenjuje prostornosti tako što usvaja percepcije nekih novih sjećanja. Svaka izvedba ima svoje vrijeme, stvara svoj izvedbeni prostor u kojemu djeluju određena tijela. Svakim sljedećim ponavljanjem proces počinje ispočetka. Niti jedna predstava ne može se pogledati dva puta, jer je svako sljedeće iskustvo pod utjecajem drugačijih osjećaja, atmosfere i u konačnici – stvarnosti.

Sadašnjost koja se odvija ima povijest inkrementalnog življenog iskustva. Svakidašnje sociomaterijalne prakse označene su "značajnim događajima" koji popločavaju objektivni put onog što je napravljeno mogućim. Ali te prekretnice nisu utvrđene, budući da novi trenuci alteriraju subjektivne narative rastuće (i mutirajuće/promjenjive) prošlosti. Partikularni prostor stoga je stvoren međusobnom igrom odlučujućih trenutaka koji materijaliziraju objektivne mogućnosti implicirane u prostornoj prošlosti. (Lefebvre, 2003/1970 navedeno u Petani, Mengis 2016: 12).²⁷

Prisjećanjem se tako "hvatamo" za nama značajne trenutke, dok ostale prepuštamo zaboravu. U promišljanju o budućnosti stvaramo imaginarij koji se temelji na sadašnjosti. Zaborav, sjećanje i pamćenje može se promatrati u odnosu spram prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Pamćenjem kao da nastojimo izboriti svojevrsni kraj zaboravu. Sjećanja tako postaju način²⁸ borbe protiv zaborava, to su konture zapamćenih segmenata osobnih priča, asocijacija i veza koje ljudi stvaraju s prostorom, drugim ljudima i sami sa sobom. „Sjećanje je život, uvijek ga prenose živi ljudi i stoga je u trajnoj evoluciji, otvoreno dijalektici uspomene i zaborava, nesvjesno neprekidnih iskrivljenja, osjetljivo na sva prisvajanja i manipulacije, podložno dugim mirovanjima i naglim oživljavanjima“ (Nora, 2007: 137). Sjećanja kao imaginarij, mentalne projekcije vremena i prostora vrludaju izvan granica temporalnosti²⁹, povezuju sve ono što je bilo, što je sada i što će biti. Sjedinjavaju prostore, iznjedruju

²⁷ Orig. Eng.; „The unfolding present has a history of incremental lived experience. Everyday sociomaterial practices are marked by “momentous events” that pave the objective path of what is made possible. But these turning points do not set, as new moments alter the subjective narratives of the increasing (and mutable) past. A particular space is thus produced by the interplay between decisive moments that materialize the objective possibilities implied in a space’s past.“

²⁸ „Moreover, it is itself a place wherein the past can revive and survive; it is a place for places, meeting them midway in its own preservative powers, its 'reservative role“ (Casey, 2000:187).

²⁹ „At the least, memory is of a non punctiform past. But we may say more radically that memory involves something more than the purely temporal in its own makeup“ (Casey, 2000: 182).

osjećaje pomiješane s činjeničnom nedorečenošću u kojoj stvaraju svoja objašnjenja, dovoljno snažna da se na temelju njih grade identiteti³⁰. Kao što za Prousta kolačić „petite madeleine“³¹ stoji u ulozi katalizatora sjećanja, tako je i predstava „Danas je jučer od sutra“ nastojala usmjeriti put k osobnim introspekcijama potaknutim individualnim i kolektivnim sjećanjima na prostor Lipe. Tijelo postaje mjesto sjećanja, jer se u tijelu događaju mentalne projekcije uspomena. „Doista, to vrijedi prema Aristotelovom shvaćanju sjećanja kao 'posjedovanja slike koja se smatra kopijom od one koja jest slika'“ (Casey, 2000: 188).³² Drugim riječima, sjećanja su imaginacije već imaginarnih percepcija. Takvo se poimanje sjećanja može nadovezati na iskustvo kolektivnog sjećanja. Generacije za generacijama njeguju uspomene na tragično stradavanje mještana kroz usmenu predaju, ali i pisane povijesne činjenice koje čine stalni postav Memorijalnog centra. Svakom se sljedećom generacijom osobni doticaj s poviješću gubi, te time očuvanje uspomena leži na "pričavanjima" sjećanja. U tom pogledu Aristotelovo shvaćanje sjećanja ide korak dalje, u ciklično ponavljanje kopije slike, ili bolje rečeno uspomena. Svako je sjećanje mentalna projekcija i imaginacija s određenim uporištem u realnosti, ali se udaljavanjem od osobe koja sjećanja temelji na osobnom iskustvu, povećava uloga imaginacije. Rupe u sjećanju tako se popunjavaju vlastitim interpretacijama koje se oslanjaju na kolektivno sjećanje. Ono poprima nadopunjena značenja odmičući se od subjektivne afektivnosti, ali i dalje služi zajednici kao otpor prema kolektivnom zaboravu.

Sjećanje je društveno, kolektivno, afektivno, utjelovljeno i kontekstualno. On vidi "mjesto sjećanja" kao ključno: „činjenica da konkretni prostori sadrže povijest na način da može biti ponovno oživljena kroz naše sjećanje“. S ovim je povezan značaj "tjelesne memorije", otkad se na mjesta, događaje i ljude prisjećamo sa i kroz živo tijelo. Ali ovo nije isključivo povezano s utjelovljenom individuom, Casey (2000) se okreće komemoraciji, gdje „sjećanja tijela i mjesta čine urotu pozivajući druge na sudjelovanje u ritualnim scenama zajedničkog sjećanja“. Živimo u i kroz prostore i mjesta

³⁰ „Atomizacija općeg i kolektivnog sjećanja u individualno daje pamćenju moć unutarnje prinude, tako da ta obveza pamćenja postaje otkrivanje pripadnosti i izvor identiteta i njegova istinskog, skrivenog značenje“ (Nora, 2007: 151).

³¹ „Ali kad od neke davne prošlosti, poslije smrti bića, poslije razorenja stvari, više nema ničega, tad još uvijek ostaju samo miris i okus; premda su nježniji, ipak imaju više životne snage, manje su tvarni, ali postojaniji, vjerniji, pa žive duže kao da su duše, u sebi čuvaju sjećanje, očekivanje i nadu, i kraj ruševina svega drugoga, na svojim sitnim, jedva zamjetljivim kapljicama nepokolebljivo nose cijelu golemu zgradu uspomena“ (Proust, 1952: 50).

³² Orig. Engl.: „Indeed, it is true for Aristotle's view of memory as 'the having of an image regarded as a copy of that of which it is an image'.“

prepoznavanja i prisjećanja, te činimo to individualno i kolektivno. Stoga je razumijevanje ovih prostora kao utjelovljenih i ugrađenih esencijalno (Casey, 2000: 11 navedeno u Cutcher, Dale, Hancock, Tyler, 2015: 4).³³

Casey ulogu tijela vodi korak dalje, življeno tijelo ili *lived body* definira kao svojevrsni katalizator, ono povezuje proživljeno iskustvo s mjestom iz kojega sjećanja "isparavaju". Tijelo tako ulazi u poziciju između sjećanja i mjesta, čini interpretaciju i filtrira introspekciju realnosti koja u uspomenua postaje prošlost.

4.1. Plešuća tijela

Kao što je u znanosti promjena paradigme revolucionaran trenutak koji mijenja dotad postavljene norme, metode i načine istraživanja i pristupa određenoj temi, tako i u umjetnosti dolazi do revolucionarnih događaja koji značajno mijenjaju perspektive shvaćanja svijeta. Moderni ples kao nova umjetnost u 19. st. promijenio je paradigmu, uzimajući u središte: „...najstariji od svih medija: ljudsko tijelo“ (Louppe, 2009: 46). Loie Fuller napravila je značajan korak u razvijanju modernog plesa zahvaljujući kronofotografiji, odnosno prikazima na kojima pleše omotana u tkaninu, pretežito svilu, uz posebnu upotrebu svjetla kojom je najavila promjenu kretanja plešućeg tijela. Zabilježeni pokreti i izrazi lica opirali su se dotadašnjim normama plesne estetike baleta. Ona se odmiče od zadanih pravila i tehnika izvođenja pokreta i kreira drugačije, slobodnije tijelo u pokretu. Na taj je način njezin „Serpentine“ ples postao revolucionaran u svijetu plesne i izvedbene umjetnosti. Istraživanje početaka suvremenog plesa teško se može provesti u iščitavanju povijesnih činjenica koje dotiču ples općenito. Suvremeni je ples oduvijek stajao na marginama te povijesti, razvijao se u nekom dugom smjeru, odmičući se od „...svih prepoznatljivih reprezentacija. Zato se treba udaljiti od tijela

³³ Orig. Engl: „...remembering is social, collective, affective, embodied and contextual. He sees ‘place memory’ as pivotal: ‘the fact that concrete places retain the past in a way that can be reanimated by our remembering them’ (Casey, 2000: 11). Connected to this is the significance of ‘body memory’, since places, events and people are remembered with and through the lived body. But this is not solely related to the embodied individual, for Casey (2000) then turns to commemoration, where ‘body and place memory conspire with coparticipating others in ritualized scenes of co-remembering’. We live in and through spaces and places of recognition and recollection, and we do this both individually and collecti-vely. Therefore, understanding these spaces as embodied and embedded is essential“.

kakva ga vide i uprizoruju društvene vidljivosti, kakva ga danas opisuje povijest reprezentacija, ili povijest drugih njima srodnih inscenacija...“ (Louppe, 2009: 46). „...suvremeni ples treba razriješiti mnoge druge zagonetke vezane za svoje porijeklo. On nastaje ne u plesu, već u odsutnosti plesa“ (isto, 47). Suvremeni ples služi kao svojevrsna prekretnica u doživljavanju tijela, usmjeravajući fokus na pokret. Krećući iz novog ishodišta lišenog nasljedstva već postojećih zadataki: „... novo se poimanje tijela konstituiralo sa stajališta 'ekspresije', ili bolje reći...stajališta prenošenja označenoga, odnosno u središtu označitelja samog“ (isto, 51).

Plesna estetika zamijenjena je intuitivnim značenjem. Plesač postaje subjektom izvođenja: „njegovo tijelo, i kretanje toga tijela kao sjedište jedne ekstremne lokalne procedure, bez druge projekcije u neki prethodno utvrđeni (verbalni) kod“ (isto, 43). Za plesača suvremenog plesa ključno je stupanje u odnos sa svijetom i prekidanje bilo kakve tradicije kretanja koja ga ograničava. Dolazi do revolucije tijela u umjetničkom i antropološkom aspektu upravo zbog toga što se prekida slijeđenje pravila. „U suvremenom plesu postoji samo jedan pravi ples: onaj koji je pojedincu svojstven...“ (isto, 44). U bilješkama s prve probe opisujem prepuštanje procesu rada i stvaranje povjerenja u ostale članice grupe, kao i u sposobnost korištenja vlastita tijela, što je iznimno važno kako bi se stvorio sigurni ekspresivni prostor.

Ulomak iz osobnog dnevnika:

Prva proba – dvorana

Ključni pojam: improvizacija. Na nekoliko smo načina uvele svoje tijelo u improvizaciju. Fokusom na pokrete stopalima, nogama, potom pokretima vođenim pelvisom, centrom, grudnim košem, rukama i glavom. Pojedinačnim uvođenjem osvijestile smo svaki dio tijela i mogućnosti njegova kretanja. Ključ osvještavanja pojedinih dijelova tijela jest mogućnost poimanja do koje se mjere isto može pomaknuti, okrenuti, prilagoditi prostoru, na koji način ispunjava prostor i kroz njega se kreće. Stoga, naglasak nije na estetici pokreta, pravilnom ili ne pravilnom izvođenju, već na ispitivanju vlastitih granica tijela. Kada govorim o granicama tijela važno je napomenuti kako se osvještavanje ne zadržava isključivo na fizičkim pokretima, već i u misaonom procesu. Uobičajeno slijeđenje zadanih koraka, kombinacija i koreografija u ovom je slučaju zamijenjeno s donošenjem odluka o vlastitim pokretima. Tijelo služi kao instrument čiji su udovi/dijelovi materijal kojim se možemo koristiti za kretanje. Preispitivanje izbora i prepuštenost istima ključno je u improvizaciji.

Ovakav način rada od nas je zahtijevao da se prepustimo vlastitom tijelu, ali u isto vrijeme odlučimo koje ćemo dijelove "instrumenta" koristiti, a koje ne. Osvještavanje vlastitih tijela u idućoj se vježbi pretočilo u osvještavanje mojeg tijela u odnosu s drugim tijelima. Grupa kao "živi organizam" naziv je koji smo neformalno odabrale za ovu vježbu. Moje je tijelo prisutno u svojoj autonomnosti, odvojeno od ostalih tijela, ali isto tako svako autonomno tijelo u istom prostoru ujedno čini kolektiv nekolicine prisutnih autonomnih tijela. Izvediva definicija može biti prisutnost mojeg autonomnog tijela u zajedničkoj prostornosti određuje me kao dio pojedine grupe, a ono što grupu razlikuje od ostalih autonomnih tijela jest odsutnost iz druge prostornosti. U vježbi smo indirektno mijenjale smjer i fokus dopuštajući da se kao grupa, fluidno pokretima mijenjamo i oblikujemo prateći pojedina autonomna tijela. Zašto koristim riječ autonomna? Zato što je svaka od nas u svakom trenutku imala priliku napustiti grupu kao "živi organizam", zaustaviti se, slijediti svoj tijek pokreta i u određenom trenutku ponovno se priključiti grupi. Osjećaji prepuštenosti i sigurnosti unutar grupe, u tijela koja te okružuju, ključna su u prenošenju odgovornosti vođenja grupe. Na taj se način fokus usmjerava na aktivnosti koje se odvijaju ispred mene, dok me u iznenadnoj akciji okreta i izokretanja fokusa dočekuje osjećaj neznanja što će uslijediti, ali prepuštenost stvara osjećaj sigurnosti i slobode kretanja.

"Potraga" za jezikom vlastita tijela i načinom komunikacije kojim se unutrašnje iskustvo ispoljava kroz pokret može se svrstati pod imponderabiliju. Do stila kojeg pojedini plesač ima često je nemoguće doći, odnosno "kopirati" ga, baš iz razloga što je stil pokreta odgovor na individualno iskustvo bivanja u stvarnosti i prostornosti. Kroz tehnike suvremenog plesa, plesači uče na koji način spoznati sebe i tijelo, kako pronaći pokret koji je za njih jedinstven. Interdisciplinarnost "novog plesa" vidljiva je u samim začetnicima misli koji nisu bili plesači, već individue s vizijom. François Delsarte, a kasnije i Genevieve Stebbins ispitivali su tjelesnost, njezine granice i načine putem kojih se unutarnji osjećaji mogu ispoljiti u vanjski svijet. Tjelesnom ekspresijom suvremeni ples prekida odnos u kojemu se stvara prijenos jezične poruke. Delsarte otkriva: „Da tijelo ima vlastiti jezik što ga jezik ne prepoznaje, zonu znakovne proizvodnje koju on nevjerojatno proročanski naziva 'semiotikom'“ (isto, 53). Suvremeni ples pronalazi svoju poziciju u Trećem prostoru kakvim ga opisuju i definiraju H. Lefebvre i E. W. Soja. Plesači/ce interpretiraju stvarnost rušeći isključivo materijalnu ili imaginarnu podjelu prostora. Plesom se kroz pokret nastoji interpretirati iskustvo postojanja u svijetu, kao što

pjesnici riječima ili slikari kistom izražavaju svoje viđenje svijeta. Plesači/ce tijelom stupaju u odnos sa svijetom, koristeći ga kao medij interpretacije sadašnjeg trenutka.

60-te godine prošlog stoljeća obilježile su Ameriku velikim političkim i ideološkim prevratima, prosvjedima i novim kulturama življenja uz što se nadovezuje i snažna "revolucija" u umjetničkom svijetu. Pokret promjene obuhvatio je sve vrste umjetnosti ponirući u pitanja o procesu rada, publici i utjecaju umjetničkih djela na svijet. „Judson Church Theater“ okupio je raznovrsnu skupinu umjetnika: slikara, kompozitora, redatelj i plesača³⁴. Na čelu s učiteljem plesne kompozicije Robertom Dunnom, nastojali su propitati pretpostavke njihova pristupa radu. Glavni cilj bio je pronaći alternativne načine za "oslobađanje" koreografije od zadanih pristupa kakve su često koristili George Blachine, Martha Graham i Merce Cunningham. Pitali su se: „Što je ples?...!Ako slon zamahne svojim tijelom, je li to ples? Ako osoba prohoda pozornicom, je li to ples?“ (Bogard i Landau, 2005: 4).³⁵ Glavno "pravilo" koje je skupina slijedila temeljilo se na demokratičnosti između pojedinaca. Drugim riječima, svaki je član/ica skupine imao jednaku mogućnost i slobodu u stvaranju materijala. Svojim su radom pomicali do tada utabana pravila tako da u improvizaciji, koja je bila ključna u stvaranju materijala, glazba nije određivala odluke koje će izvođači donositi, kao što ljudsko tijelo u izvedbi nije bilo postavljeno kao više važno od npr. nežive materijalne stvari (Bogard i Landau, 2005: 4). „Odbacili su inzistiranje modernog plesa prema društvenim porukama i virtuoznoj tehnici te ga zamijenili unutrašnjim odlukama, strukturama, pravilima ili problemima. Ono što je stvorilo završni ples jest kontekst plesa. Bilo koje kretanje, koje se pojavilo tijekom rada na navedenim problemima postalo je umjetnost. Ova filozofija leži u srcu Viewpointsa i Kompozicije“ (isto, 4).³⁶

³⁴ Robert Rausch-enberg, Jasper Johns, John Cage, Philip Corner, Gene Friedman, Yvonne Rainer, Trisha Brown, David Gordon, Lucinda Childs, Steve Paxton, LauraDean, Simone Forti i drugi.

³⁵ Orig. Eng.: „What is dance?' they asked. 'If an elephant swings its trunk, is it dance? If a person walks across the stage, is that dance?'“

³⁶ Orig. Engl.: „They rejected the insistence by the modern dance world upon social messages and virtuosic technique, and replaced it with internal decisions, structures, rules or problems. What made the final dance was the context of the dance. Whatever movement occurred while working on these problems became the art. This philosophy lies at the heart of both Viewpoints and Composition“.

4.2. Viewpoints metoda

Početak rada na predstavi obilježilo je grupno čitanje literature. Kao podlogu u plesnoj metodologiji koristile smo „The Viewpoints book“ udžbenik za primjenjivanje „Viewpoints“ metode kojeg su napisale Anne Bogart i Tina Landaus s ciljem tjelesnog i energetskog zbližavanja plesača/ica u zajedničkom radu. Inspirirane radom Mary Overlie, autorice „Six Viewpoints“ metode, željele su iskoristiti svoje iskustvo rada i korištenja metode za pomoć drugim plesnim pedagogima. Šest postojećih *viewpointsa* nadopunile su s dodatna tri čineći tako: „...9 fizičkih *viewpointsa* (spacijalna veza, kinestetički odgovor, oblik, gesta, repeticija, arhitektura, tempo, trajanje i topografija) i vokalnih *viewpointsa* (ton, dinamika, ubrzanje/usporavanje, tišina i boja zvuka)“ (Bogard i Landau, 2005: 6).³⁷ Metoda je namijenjena plesačima/cama koji uobičajeno ne surađuju zajedno te samim time nisu upoznati s međusobnim načinima rada, drugim riječima namijenjena je za stvaranje ansambla/grupe, ali i za vježbanje izvođenja i kreiranja pokreta za pozornicu. Kroz različite vježbe i tehnike stvorena je baza kojom se grupa vodi, ta se baza svakom vježbom sve više nadograđuje omogućavajući plesačima/cama korištenje različitih elemenata u kreiranju vlastitog izričaja. „Viewpoints“ metoda poslužila nam je kao alat kojeg smo koristile u procesu stvaranja predstave. Bio je to način na koji smo pojedine interpretacije prostora stavile pod isti nazivnik kretanja. „Ples je tako primjer geografskog upotrebljavanja tijela. Plesne predstave su mjesta na kojima se prostor, povijest i društvo opipljivo okupljaju tako što se na osjetilno tijelo pojedinca gleda kao na pokretni tjelesni entitet koji je tada kodiran spolom, rasom, klasom, sposobnošću itd. Doista, to je križanje elemenata koji su vitalni za razumijevanje snage plesa“ (Somdahl-Sands, 2006: 612).³⁸ Upravo je zbog toga bitno objasniti i naglasiti elemente od kojih se sastoji ova metoda. Svaki pojedini element oblikuje interpretaciju i time doprinosi stvaranju Trećeg prostora u živoj izvedbi. „Viewpoints“ način rada omogućio nam je stvaranje pokreta bez prethodno zadanog značenja, oslanjajući se isključivo na

³⁷Orig. Engl.: „...to both nine Physical Viewpoints (Spatial Relationship, Kinesthetic Response, Shape, Gesture, Repetition, Architecture, Tempo, Duration and Topography) and Vocal Viewpoints (Pitch, Dynamic, Acceleration/Deceleration, Silence and Timbre).“

³⁸ Orig. Engl: „Dance is thus an example of a geographical use of the body. Dance performances are sites where space, history and society come together tangibly as an individual’s sensing body is viewed as a moving corporeal entity that is then encoded with gender, race, class, ability etc. Indeed, it is this intersection of elements that is vital to understanding the power of dance“.

vlastitu interpretaciju i podražaj pokreta drugih plesačica u grupi. Metoda je poslužila kao vodič za gradnju povezanosti grupe i osjećaja grupnog pokreta. U osobnom dnevniku pokušala sam opisati probu u kojoj smo vježbale vokalne *viewpointse* te razliku u dinamici rada u dvorani i vanjskoj lokaciji. Isto tako opisala sam nadograđivanje primjene *viewpointsa*, čime je, postepeno, grupa stvarala zajednički jezik kretanja.

Ulomak iz osobnog dnevnika

Šesta proba – dvorana

Ključni pojam: scensko/izvedbeno tijelo. Cilj vježbe zatvorenih očiju bio je sastaviti krug i snaći se u prostoru i kontaktu s grupom. Nakon hvatanja za ruke i kreiranja kruga, vježba je bila završena. Zanimljivo je napomenuti koliko se "gubitkom" osjetila vida u ovoj vježbi, već nakon nekoliko minuta pojavljuje dezorijentiranost. Na trenutke nisam znala u kojem se dijelu dvorane nalazim, jesam li blizu zida, ogledala ili prozora, u potpunosti sam dozvolila grupi da me vodi. Potom je uslijedila vježba vokalnih *viewpointsa* i njihova stapanja s pokretom. Nasumično smo otvarale knjigu Georgesca Pereca „Vrste prostora“ i birale pojedine rečenice koje smo potom zapamtile i vježbale izgovarati. Moja je rečenica glasila: „Ove je očiglednosti naime teško, ili radije smiješno dovoditi u pitanje“ (Perec, 2005: 47). Kretanjem kroz prostor u pravilnim i dijagonalnim linijama te izvođenje oblika tijelima, nadodale smo izgovaranje rečenica. U vježbi improvizacije stvarale smo individualne kombinacije pokreta koji su se mogli izvoditi u ponavljanjima. Naglasak ove vježbe bio je na prijelazu iz svakodnevnog tijela u izvedbeno tijelo. "Igrale" smo se s granicama tijela, brzinom, glasnoćom, mirnoćom i tišinom načina izvođenja pokreta, govorenja riječi i rečenica. Istraživale smo što sve možemo "izvući" iz jednog materijala, ali isto tako što nam materijal može dati.

Povezanost grupe bila je ključna iz razloga što je svaka izvođačica imala svoju osobnu interpretaciju plesnog materijala i vezu s prostorom. Radikalna otvorenost percepcije pokreta u predstavi stvorila je prostorno otrećivanje tako što smo, kroz pokret, individualno opisale prostor izvedbe, bez direktnog nametanja i transformiranja mogućih individualnih interpretacija publike. Jedini motiv kojim smo se vodile bilo je odsustvo i pitanje na koji način prikazati isto. Prisustvo ne postoji bez odsustva i obrnuto, stoga je naše utjelovljenje odsustva imalo namjeru isključivo poslužiti

kao medij i svojevrsni priziv osobnih veza (publike) s prostorom izvođenja. Komemoracija koja to ne može biti jer nije ritualna, već neponovljiva u ovdje i sada trenutku žive izvedbe. Koncept metode oslanja se na improvizaciji: „imenuje određene principe pokreta kroz vrijeme i prostor; ti nazivi kreiraju jezik za razgovor o onome što se događa na sceni... *Viewpoints* su točke svijesti koje izvođač ili kreator koristi tijekom rada“ (Bogard i Landau, 2005: 8).³⁹ Fizički *viewpointsi* još se dijele na vremenske (tempo, trajanje, kinestetički odgovor, repeticija) i prostorne (oblik, gesta, arhitektura, prostorna veza, topografija).⁴⁰ Vremenski element tempa označava brzinu kojom se pokret izvodi. Kretanja se mogu izvoditi brzo ili sporo, na njega se oslanja vremenski element trajanja koji diktira dužinu izvođenja pokreta. Isto tako, odnosi se na trajanje izvođenja pojedinih pokreta cijele grupe prije no što zajednički krenu u sljedeće izvođenje. Do kinestetičkog odgovora dolazi se spontanom reakcijom na izvanjski utjecaj. Poticaj izvana može biti događaj, pokret ili zvuk, zatim se upija i projicira kroz: „impulzivan pokret koji se pojavljuje stimulacijom osjeta“ (Bogard i Landau, 2005: 8).⁴¹ U nekim se slučajevima element kinestetičkog odgovora može pojmiti kao refleksivna reakcija poput npr. treptaja prilikom naglog pokreta u blizini očiju, ali se isto tako odnosi i na intuitivne reakcije u kojima je ključno dopuštanje realizacije "sirovog" outputa – dozvola za neometano kretanje tijela potaknuto izvanjskim inputom. Kinestetički odgovor stavlja poseban naglasak na prezentnost u danom trenutku. Zahtjeva osvještavanje vlastita tijela i okoline u kojoj se nalazi kako bi na istu mogao reagirati. Potpuna prisutnost plesača/ice u trenutku izvođenje materijala koji se bazira na kinestetičkom odgovoru može učiniti da se improvizacija doima kao unaprijed uvježbana koreografija. U zapisu s druge probe u osobnom dnevniku nastojim opisati početak vježbanja *viewpointsa*, vlastito iskustvo upoznavanja nove plesne metode i osjećaj koji mi je tada obilježio proces rada na predstavi.

³⁹ Orig. Eng.: „Viewpoints is a set of names given to certain principles of movement through time and space; these names constitute a language for talking about what happens onstage... Viewpoints is points of awareness that a performer or creator makes use of while working“.

⁴⁰ Svaki pojedini *viewpoints* ću u nastavku nazivati elementom (npr. vremenski element tempa, trajanja itd.).

⁴¹ Orig. Eng.: „...the impulsive movement that occurs from a stimulation of the senses“.



Slika 7. Izvođenje "autobusne stanice" / Autor fotografije: Karlo Čargonja

Ulomak iz osobnog dnevnika

Druga proba: dvorana

Ključni pojam: odluka. Započele smo hodati u prostor nastojeći svoja tijela postaviti u položaj neutralanog hoda, osvještavajući poziciju centra tijela, pelvisa i spuštenih ramena. Nastojale smo prakticirati *soft focus* dozvoljavajući da nam u periferni vid ulazi sve što nas okružuje. Na taj smo način osjetile radnje tijela pokraj nas, te smo dozvoljavale da reagiramo na iste. Sljedeću vježbu započele smo individualnim osmišljavanjem kombinacija od pet pokreta s naglaskom na jednostavnosti. Kombinacije smo potom izvodile pojedinačno i u grupama kroz *viewpoints* element vremena, mijenjajući brzinu, dodajući repeticiju, ritam i međusobno izmjenjujući sve elemente. Na ovaj nas je način voditeljica uvela u individualne *viewpointse*, točnije: tempo, trajanje, kinestetički odgovor i repeticiju. Gledanje je veoma bitan faktor jer omogućava refleksiju na tuđi, ali i vlastiti rad. Voditeljica je zadala pet pokreta koje smo bile slobodne birati i reakcijski koristiti. Vanjski podražaj je u ovom slučaju bio fokusiran na tijela izvođačica, nas međusobno. Ključno je osjećati se izazvana, napeta i šokirati samu sebe neočekivanim mijenjanjem dinamike u neodređenim trenucima.

Vremenski element repeticije dijeli se na: unutarnju i vanjsku repeticiju, odnosno ponavljanje pokreta koji se izvode u tijelu i izvan tijela, poput ponavljanja oblika, tempa i geste. S druge strane, prostorni element oblika odnosi se na obrise koje tijelo proizvodi u prostoru, a dijeli se na: linije, krivulje i kombinaciju linija i krivulja. Izvođenjem ovog elementa kreiraju se oblici koji mogu biti okrugli, uglati i kombinirani. Takvi oblici tada se mogu pomicati kroz prostor ili biti statični. Oblike se može izvoditi u tri forme: kao tijela u prostoru, te odnos tijela i arhitekture kroz kojeg se kreira oblik i tijelo u odnosu s drugim tijelima s kojima stvara oblik. Oblici su zapravo načini izvođenja pojedinih pokreta, njihovim spajanjem s vremenskim elementima tempa, trajanja i repeticije nastaje ono što nazivamo plesom. Prostorni element geste definira se kao: „pokret koji uključuje dio ili dijelove tijela; Gesta je oblik s početkom, sredinom i krajem“ (Bogard i Landau, 2005: 9).⁴² Dijeli se na: bihevioralne geste (pokreti izvedeni iz svakodnevnih kretnji tijela kao npr. mahanje, zijevanje, ukazivanje prstom) i ekspresivne geste (pokreti kojima se iskazuju osjećaji, ideje i stajališta, apstraktne su i simbolične). Prostorni element arhitekture služi za vježbu korištenja prostora kroz kretanje tijela, čineći da arhitektura ne sprječava tijelo u kretanju, već upravo suprotno, nudi nove mogućnosti su-igre: „Radom na arhitekturi kao *viewpointsu* mi učimo plesati s prostorom, biti u dijalogu s prostorijom i dozvoliti (posebice obliku i gesti) da se razviju iz okruženja“ (Bogard i Landau, 2005: 10).⁴³ Ovaj se prostorni element dijeli na: čvrstu masu (zidove, podove, stropove, namještaj, prozore, vrata itd.), teksturu (s fokusom na odnos između pokreta i teksture, npr. hoće li tekstura na kojoj se izvodi pojedini pokret povećati ili smanjiti otpor prilikom izvođenja), svjetlo (uvođenjem svjetla arhitektura dobiva drugačiji izgled i samim time mijenja koreografiju/scenu), boju (na koji način boje utječu na izgled koreografije) i zvuk (koji nastaje u odnosu pokreta i podloge npr. otpalo suho lišće po kojemu se hoda). U radu s elementom arhitekture stvaraju se prostorne metafore kojima se objašnjavaju osjećaji npr. „na rubu ponora“, „između dvije vatre“, „izgubljen u prostoru“ (Bogard i Landau, 2005: 11). Element prostornih odnosa stavlja naglasak na razmak pojedinog tijela u odnosu na druga tijela i arhitekturu. Prostorni element arhitekture u našoj je predstavi predstavljao kostur materijala. Već na samom početku istraživanja prostora Lipe uočavale smo infrastrukturne specifičnosti s kojima bi stupile u odnos prilikom izvođenja. Tako smo kroz cijelo mjesto stvarale "punktove" izvođenja. Koncept predstave bio je osmišljen na način da izvođačice publiku vode s

⁴² Orig. Engl.: „A movement involving a part or parts of the body; Gesture is Shape with a beginning, middle and end“.

⁴³ Orig. Engl.: „In working on Architecture as a Viewpoint, we learn to dance with the space, to be in dialogue with a room, to let movement (especially Shape and Gesture) evolve out of our surroundings“.

jednog "punkta" na drugi, započevši od Kwartirkine kuće pa sve do joga na kraju mjesta. Element topografije odnosi se na: „krajolik izvođenja, uzorak na tlu koje proizvode pokreti i dizajn pokreta koji se kreira“ (Bogard i Landau, 2005: 11). Uvođenjem koncepta topografije vježbe postaju kompleksnije, jer zahtijevaju ne samo reflektiranje unutarnjeg osjećaja izvođača, već i pogled izvana. Uzimanjem u obzir krajolik, pokreti se izvode u razinama (stajaća pozicija, pogrbljeno tijelo, čučanj, ležanje na tlu) kojima je izvođenje prilagođeno kroz korištenje različitog tempa. Pogled izvana odnosi se na uzorke nastale kretanjem po tlu. Na taj se način, i najmanjim korakom proizvodi nova perspektiva izvedbe.



Slika 8. Linija od tijela / Autor fotografije: Karlo Čargonja

4.3. Plešuća tijela u Trećem prostoru

„Dobrim poznavateljima plesa srce uvijek zadrhti kada predosjete da plesač stupa u odnos s prostorom. Često kažemo da 'ulazi' u prostor. No najčešće prostor ulazi u njega, i nas zajedno s njim“ (Louppe, 2009: 184-185). Veza prostora i plesa fokusira se na osobne odnose i poveznice koje izvođači/ce i publika ostvaruju s prostorom u kojemu se nalaze i u kojemu se izvodi. Nigel Stewart (2010) u tekstu „Dancing the Face of Place: Environmental dance and eco-phenomenology“ razvija koncept "ekološkog plesa" kojeg povezuje sa somatskim praksama i stupanjem u odnos tijela i prostora. Dijeli ga na: *site-specific* plesne predstave kreirane u skladu sa specifičnom lokacijom, predstave stvorene za kazališnu pozornicu koje prenose poruke o nekoj vrsti prirodnog svijeta i edukaciju o tjelesnim praksama koje se odvijaju u vanjskom prostoru. Na taj način spaja plesnu teoriju i prostor s fokusom na ljudsko tijelo kao dio prirodnog svijeta. Postavljen kao takav, prostor se ne poima kao zadatost, unaprijed kodiran značenjima i mogućim interpretacijama, već je fluidan i otvoren za interpretaciju. Prostor se u plesu doživljava percepcijom, kreiranjem individualnih utisaka koji stvaraju ili ruše granice fizičkog. Drugim riječima, prostor je u isto vrijeme mentalna projekcija, vlastiti doživljaj i stvarnost koja se događa u određenom vremenu. Za živu izvedbu to je vrijeme određeno sadašnjim trenutkom ili odnosom "ovdje i sada", koji je po sebi neponovljiv i neuhvatljiv. Iako se prostor u plesu ne definira kao nešto zadano, objašnjivo samo po sebi, "ovdje i sada" odašilje poruku stvaranja atmosfere koja je neponovljiva – tijeka vremena.

Plešuća tijela ulaze u dijalog s prostorom, percipiraju ga svojim kretanjima. „Tjelesni pokret može igrati neku ulogu u percepciji svijeta samo ako je on sam originalna intencionalnost, način odnošenja prema objektu različit od spoznaje. Potrebno je da svijet bude oko nas, ne sistem objekata čiju pravimo sintezu, već kao otvorena cjelokupnost stvari prema kojima se projiciramo“ (Merleau-Ponty, 1990: 445). Kružni, linijski i dijagonalni pokreti samo su neki od smjernica kojima se izvedbeni prostor u plesu definira. Utjecaj na promišljanje o kretanju u nedefiniranom izvedbenom prostoru imao je Merce Cunningham kada je kontekst kazališne pozornice dekonstruirao uvođenjem slikara koji uobičajeno nisu bili predodređeni za prostor scene. „Cunningham daje drugo radikalno rješenje: učiniti od kazališne pozornice jedno ne-mjesto, drugim riječima, prema etimologiji, 'utopiju', koja će odjednom izbrisati sve strukture zatvaranja u centraliziranom prostoru“ (Louppe, 2009: 190). Na taj se način izmicanjem standardnim poimanjem prostora prilagođenim izvođenju širio dijapazon stvaranja i izvođenja djela s naglaskom na izvođača kao glavnog aktera u stvaranju same prostornosti. Na koji onda način izvođač kreira prostornost? Odgovor na ovo pitanje leži u specifičnosti

suvremenog plesa koji ne nastoji „reproducirati postojeće prostornosti. On ih proizvodi“ (Louppe, 2009: 192).



Slika 9. Tijelo u obliku / Autor fotografije: Karlo Čargonja

Tijelo svojim kretanjem ne simulira stvarni prostor i njegove značajke, već on postaje prostor u prostoru. Kada plesač zauzima oblik on ujedno i postaje taj oblik, gubi se u njemu i služi se tijelom kao materijalom kojim unosi značenja u prostor surađujući se s njim. U procesu stvaranja predstave glavni je izazov bio stvoriti naš/vlastiti prostor izvedbe u već postojećem prostoru. Imajući na umu da prilikom stvaranja našeg izvedbenog prostora mi ne nastojimo nametnuti sjećanja i povijesne

činjenice koje oblikuju kontekst mjesta, već zajedno s njim i u njemu kreirati poseban prostor, otvoren novom načinu interpretacije⁴⁴.

Nastojanje da se taj simbolički prostor otvori različitim konotacijama nije podrazumijevao odmicanje od kolektivnog sjećanja koje mjesto nosi, već nadovezivanje na isto stvaranjem novog sjećanja na Lipu u sadašnjosti. Naša je percepcija prostora i vlastitih tijela u tom prostoru tada oblikovala življeni prostor. Mi smo kroz kretanje u prostoru stvarale osobne imaginarije, povezivale asocijacije i tako gradile materijal predstave. „Prostor se kreće kroz nas, ali i u nama, tragom 'smjerova', unutar pokretnog i nepokretnog tijela, prepuštajući se 'unutrašnjim putovanjima' koja su možda naša najvažnija iskustva zaposjedanja prostora. No, onome tko nikad u životu nije osjetio da prostor može biti materijal za guranje, 'oblikovanje', širenje glazbenih vibracija tjelesnom prisutnošću, stran je jedan temeljni ili bolje reći utemeljiteljski doživljaj“ (Louppe, 2009: 186). Prostor u nama ili osobni življeni prostor kojeg stvara izvođač/ica, može se pojmiti i kao odnos⁴⁵ s izvedbenim prostorom koji se kroz izvedbu dijeli s drugima. Dijeljenje prostornosti doprinosi stvaranju smisla predstave stvorene bez namjere da se prenesu pojedina značenja publici, već izazove svakog ponaosob da kroz vlastito iskustvo sudjeluje u stvaranju odnosa s prostorom i kolektivnim sjećanjem. Početak stvaranja odnosa s prostorom Lipe i prakticiranje usvojene metode *viewpointsa* opisala sam u bilješkama s četvrte probe. Isto tako, pokušala sam dočarati osjećaj izmještanja u vanjski prostor i prilagodbu na nove utjecaje rada.

⁴⁴ „The Thirdspace is created through the dancer’s actions which disrupt traditional methods of understanding the body in space, urban public spaces, and what audience members do“ (Somdahl-Sands, 2006: 612).

⁴⁵ „The dancer is thus enabled to receive, discern and modulate information from his or her surroundings rather than being only ‘so aware’ of the world. Movement can then develop not from imagining a rock or a stream but from being in contact with specific textures, colours, smells or temperatures, all their perceivable richness and all their unknowable and uncontrollable aspects“ (Kramer, 2012: 86).

Ulomak iz osobnog dnevnika

Četvrta proba – Lipa

Ključni pojmovi: nezadovoljstvo i upoznavanje prostora. Nakon tri probe održane u dvorani, gdje smo se upoznale s teorijom „Viewpointsa“, vježbama improvizacije i idejom koncepta predstave prema kojoj stremimo, ova je proba bila prva u kojoj smo naučeno izvodile u specifičnom prostoru, izvan dvorane. Bitno je naglasiti jačinu individualnih stanja i njihovog utjecaja na radnu atmosferu. Izlaskom iz dvorane gube se prednosti rada u "hermetičkom prostoru". Kada kažem "hermetički prostor" mislim na neometan fokus, jer dvorana je oblijepljena ogledalima, podnom podlogom prilagođenom plesu, u njoj postoji mogućnost izolacije zvuka (npr. zatvaranjem prozora) itd. Vanjski prostor takve prednosti nema, stoga se može zaključiti da prednosti (ili mane) dvorane u ovom slučaju izostaju. Razinu fokusa bilo je potrebno prilagoditi novim uvjetima prostora rada, upoznati se s prostorom, osvijestiti nove zvukove koji nas okružuju i istražiti prednosti koje prostor nudi. Probu smo započele na terenu za boćanje na kraju sela. Podloga od šljunka i otpalog lišća bila je najdojmljivija razlika između izvođenja vježbi u dvorani i u specifičnom prostoru. Isto tako, pozicioniranost pokraj ceste kojom prolaze automobili i ljudi, okolica polja i kuća iz kojih se čuje ljudski žamor, bili su elementi koji su utjecali na drugačije iskustvo izvođenja. Mogla sam zatvoriti oči i kroz zvuk zamisliti kako koji pokret izgleda u njegovu izvođenju. Naš je zadatak bio osnovan na želji da istražujemo pokret, mogućnost dijeljenja interpretacije odabranih koncepata kojima se bavimo, i naposljetku prepuštanja u procesu stvaranja materijala za predstavu. Kroz vježbe smo pokušavale dati odgovore na postavljena pitanja, osvijestiti zajedništvo kroz pokret i međusobnu interakciju. Nitko u ovom stvaralačkom procesu nije krenuo od zadanih točaka i uvjeta koji se nužno moraju ispunjavati po točno određenim pravilima.

Utoliko što se materijal predstave temeljio na improvizaciji, Treći prostor, odnosno življeni prostor kojeg smo prilikom svakog izvođenja stvarale bio je neponovljiv. Iskustvo utjelovljenja sadašnjeg trenutka u izvođenju prkosilo je sigurnosti već zadane koreografije u kojemu izvođačice ne bi imale mogućnost intuitivno stupiti u odnos s "ovdje i sada" trenutkom bivanja u življenom prostoru. Izmještanjem pojmova u trijadi podražaj-pokret-interpretacija dolazimo do zaključka da su odnosi prostora, tijela i življenog prostora neodvojivi. Na podražaj prostora izvođačice u improvizaciji pokretima tijela odgovaraju na isti, simultano stvarajući osobne interpretacije prostora i podražaja. Dijeljenjem življenog prostora publika koja je u odnosu s izvođačicama reagira na podražaj pokreta

koje plešuća tijela stvaraju i odgovaraju na isti stvarajući vlastite interpretacije prostora i izvođenja. Predstava na taj način stvara Treći prostor u kojemu se interpretacije publike ne svode isključivo na percipirani i zamišljeni prostor obilježen kolektivnim sjećanje, već otvara prostor uključenosti percepcije, imaginacije, življenog iskustva, osjećaja i individualnih sjećanja. Treći prostor rezultirao je neprekidnim stvaranjem novih prostornosti kroz pojedinačna iskustva stvarnosti. Svaka je osoba, izvođačica ili gledatelj/ica u Trećem prostoru bila izazvana razviti vlastitu interpretaciju kroz interakciju s prostorom i predstavom koja se izvodi. Treći prostor u fokus smješta subjektivna iskustva i načine doživljaja svega što se se oko nas u datoj stvarnosti događa. To su osjećaji na kojima se grade individualna sjećanja i načini percipiranja pojedinog prostora. Stoga je to prostor koji izaziva pojedinca da stupi u odnos s istim kroz vlastita sjećanja i iskustva. Svaka osoba u Trećem prostoru žive izvedbe imala je otvorenu mogućnost odabira što i kako će doživjeti i interpretirati viđeno i proživljenog. Predstava je poslužila kao "medij" kojim su izvođačice i publika stupili u direktan kontakt s prostorom Lipe i razvili vlastite poveznice s istim.

Početni i jedini motiv u stvaranju predstave bilo je prepoznavanje odsustva. Na koji način prikazati odsustvo žrtava na kojemu se, između ostalog, temelji kolektivno sjećanje Lipe. U kontekstu analize predstave odsustvo sam podijelila na dvije kategorije; ono koje se odnosi na tijela koja mogu biti živa ili mrtva, te odsustvo vremena, usko vezano za vremensku prolaznost prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Osobno iskustvo prvog dolaska u Lipu bilo je obilježeno konstantnim imaginacijama slika kolektivnog sjećanja o kojemu sam prethodno čitala. Proizvodila sam vlastite "scenarije" napada na Lipu u konstantnoj želji da osjetim prostor u njegovoj punini, kroz prošlost, sadašnjost i budućnost. Upravo se taj osjećaj neizbježne imaginacije i proizvodnje prostornosti koja ima uporište u prostoru prošlosti vezuje za načine interpretiranja vremenske prolaznosti i stvaranja individualnih sjećanja s određenim prostorom. Sadašnjost i prostor u kojemu živim stvarnost kataliziraju sjećanja. Tjelesnim prisustvom u nekom prostoru mi mijenjamo i proizvodimo taj isti prostor, vrijeme i nas same. Kao što sam već u prethodnim odlomcima spomenula, stvarnost je neuhvatljiva i neponovljiva, samim time mi svojim tjelesnim prisustvom utječemo na neponovljivost stvarnosti bivajući njezinim dijelom. Sjećanja su izvan temporalnosti, kroz sjećanja utječemo na prolaznost jedino na način da "hvatamo" pojedine trenutke u vremenu. Tijelo postoji između mjesta i sjećanja, kroz tijelo proživljavamo stvarnost, koja potom kroz sjećanja određuje mjesta. U predstavi „Danas je jučer od sutra“ mi kao izvođačice stupamo u odnos sa svijetom kroz naša tijela. Pokretima izražavamo interpretaciju prostora, "ovdje i sada" trenutka i individualnih sjećanja. Na taj način zajedno s publikom u trenutku

žive izvedbe otvaramo Treći prostor, utjelovljujemo imponderabiliju i sjedinjavamo individualna iskustva stvarnosti u zajedničko djelo. Na taj se način u individualna sjećanja urezuju sjećanja tijela kojim stupamo u neposredan odnos s prostorom. Značenja proizvedena u Trećem prostoru individualna su i samim time neobjašnjiva jer se ljudsko iskustvo nikada ne može u potpunosti objasniti i prenijeti drugima ukoliko ga se ne proživi. Svojim tjelesnim prisustvom izvođačice i publika stupaju u interakciju, međusobno utječu na načine kretanja, ispunjavaju prostor, utjelovljuju odsustvo i komemoriraju kroz stvaranje osobnih emotivnih poveznica s prostorom.

5. Živa izvedba



Slika 10. Živa izvedba / Autor fotografije: Karlo Čargonja

Specifičnost žive izvedbe jest kontakt dijeljenja prostornosti i sadašnjeg trenutka izvođača/ica i publike. U formi performansa taj se kontakt naziva "ovdje i sada" prisutnost kojom se izvođenje stavlja u poziciju neponovljivoga, jedinstvenoga i u potpunosti prisutnog u danom trenutku. Tijela⁴⁶ izvođačica služila su kao "ogoljeli" medij prijenosa emocija i interpretacija prisustva u prostoru izvođenja. Neodvojivost žive izvedbe i prostora izvođenja jedna je od ključnih karakteristika *site-*

⁴⁶ „Općenito govoreći, performans utjelovljuje povijesni moment transformacije tijela u jedinstveni umjetnički medij, te postaje sredstvo i nosilac namjera i ideja umjetnika, tj. tijelu se dodjeljuje uloga posrednika u spoznajnom procesu okoline. Prema tome čovjek, što nije puki slučaj, i sam postaje materijalom“ (Jovanović, 2018:241) .

specific koncepta u umjetnosti, kojeg smo slijedile prilikom stvaranja predstave. *Site-specific* umjetnost pojavila se krajem 1960-ih kao reakcija na dotadašnju modernu umjetnost koja je stremila komodifikaciji i masovnoj konzumaciji (prijenosom iz jednog u drugi izložbeni prostor). U počecima je *site-specific* umjetnost bila prisutna kroz minimalizam koji je na teatralan način stvarao kontekst izvedbenog prostora i umjetničkog djela. Prostor – *site* u kojemu je bilo pozicionirano umjetničko djelo i samo umjetničko djelo bili su u interakciji, time stvarajući izvedbeni prostor (Kaye, 2000: 3). Značajka *site-specific* umjetnosti jest povezivanje s prostorom. Oslanjajući se na Foucaultovu koncepciju *sites*, prostor je u *site-specific* načinu umjetničkog stvaranja percipiran kao mreža koja prožima samo umjetničko djelo. Takvi umjetnički pothvati mijenjaju prostornost u kojoj se nalaze nadograđujući njezino značenje novim informacijama, dok je u isto vrijeme stvoreni umjetnički materijal, instalacija ili izvedba umrežena u konotaciju značenja koja "isparavaju" iz prostora, odnosno specifične lokacije. Povezivanje u odnosu između umjetničkog materijala i prostora u kojemu se nalazi ne stoji u ulozi nadograđivanja značenja, već to značenje stvara. Takva umjetnost: „uzima sajtove kao aktualne lokacije, opipljive realnosti, njezin je identitet sastavljen od jedinstvenih kombinacija fizičkih elemenata: dužine, dubine, visine, teksture i oblika zidova i prostorija: skala i proporcija trgova, zgrada, parkova...“ (Kwon, 2002: 11).⁴⁷

Katrinka Somdahl-Sands (2006) u tekstu „Triptych: dancing in Thirdspace“ analizira „BodyCartography Project“ kreiran od strane Olive Bieringa i Otta Ramstada iz perspektive Trećeg prostora. „BodyCartography Project“ činila je grupa plesača/ica koji su upotrebom specifičnih lokacija za svoje izvedbe nastojali ukazati na potencijal pojedinih prostornosti. Ono po čemu je *site-specific* umjetnost drugačija, jest neprilagodljivost na izmjenu prostornosti u kojoj se nalazi, bilo da se radilo o skulpturama, slikama, intervencijama u prostoru ili izvedbeno scenskim predstavama. Neprilagodljivost nije nemoguća u smislu mijenjanja umjetničkog materijala, već se njezino shvaćanje vezuje za nužno ne lomljivu i neodvojivu vezu s prostorom u kojemu i za kojega je stvorena. O "uništenju" djela njegovim premještanjem govorili su umjetnici Robert Barry i Richard Serra čime je *site-specific* umjetnost izražavala svoj stav prema produkciji kulturnih sadržaja u kapitalizmu, ali i naglasila važnost "ovdje i sada", neponovljivosti djela (Perica, 2018: 138). Prostorni kontekst *site-*

⁴⁷ Orig. Engl: „...took the site as an actual location a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements: length, depth, height, texture, and shape walls and rooms: scale and proportion of plazas, buildings, or parks...“

specific umjetnosti oblikuje auru umjetničkog djela, gradi ga i postaje njegov vitalan dio.⁴⁸ Značenja umjetničkih djela postavljenih u specifičnim prostorima stvaraju se prilikom njihovog "konzumiranja" fizičkom prisutnošću publike. Taj kontakt, nužna prisutnost⁴⁹ obilježila je *site-specific* umjetnost kao revolucionaran pomak koji se suprotstavlja trendovima proizvodnje umjetnosti u popularnoj kulturi prisutnoj u kapitalizmu⁵⁰, i povratak umjetničkim djelima koji ne podilaze masovnoj produkciji⁵¹.



Slika 11. Proba na jogu / Autor fotografije: Karlo Čargonja

⁴⁸ „...site-specific art, whether interruptive or assimilative, gave itself up to its environmental context, being formally determined or directed by it“ (Kwon, 2002: 11).

⁴⁹ „...spectators navigate the artwork through what Gilles Deleuze and Felix Guattari (1987) call a 'smooth space', a space perceived through direct physical engagement“ (Zaiontz, 2012: 169).

⁵⁰ O čemu su Adorno i Horkheimer pisali u *Dijalektici prosvjetiteljstva* (1947), govoreći da popularna kultura pogoduje razvijanju pasiviziranog ljudstva putem unificiranih kulturnih sadržaja, u što spada i umjetnost.

⁵¹ „...the radical restructuring of the subject from an old Cartesian model to a phenomenological one of lived bodily experience; and self-conscious desire to resist the forces of the capitalist market economy, which circulates art works as transportable and exchangeable commodity goods...“ (Kwon, 2002: 12).

U opisivanju devete probe naglasak je stavljen na prostor koji povezuje materijal predstave. Sposobnost povezivanja kakvu je u našoj predstavi prostor nosio dokazuje originalnost *site-specific* umjetnosti. Predstava je stvorena prvenstveno stapanjem materijala i prostora kroz interpretacije odnosa s prostorom i stvarnosti izvođačica, te potom materijala međusobno, što se može iščitati iz slijedećeg ulomka.

Ulomak iz osobnog dnevnika

Deveta proba: Lipa

Ključni pojam: interpretacija. Uloga glazbenika bila je da istražuju zvukove krajolika. Želimo imati organski zvuk, lupanje po ogradi, zidovima, podu, autobusnoj stanici. Materijal stvoren na prošloj probi nazvale smo "zmija" i "čekanje". Zmiju izvodimo na livadi preko puta Kvartirkine kuće, a čekanje na autobusnoj stanici. Spojene u jednu grupu spustile smo se u livadu kroz visoku travu gdje smo kombinaciju započele njihovim lijevo – desno. Kroz osobni ritam svaka se od nas na znak početka oslanja na desnu stranu i u sljedećih osam koraka ulazi u zajednički ritam. Nakon njihovanja kroz 18 koraka dolazimo u zmiju iz koje se, uz lagano brdo krećemo prema drveću, pa puteljkom na cestu. Na ogradi uz cestu izvele smo skokove. Prostor od ograde do autobusne stanica pokušale smo interpretirati dijeljenjem ideja poput: zvučnih instalacija, trčanja po cesti i pjevanja. Na svakoj smo lokaciji predviđenoj za realizaciju pojedine ideje zastale i pokušale ju izvesti. Izvele smo kucanje, prolazak vremena i hodanje pokraj simetrične kuće, kombinaciju čekanja na autobusnoj stanici, tijela u prostoru na putu do zida i lupanje na zidu. Poveznica svih pojedinačnih elemenata nije bila izrečena, određena i diskutirana. Ono što je preostalo jest da same povežemo predložene ideje. Vezivanjem prostora, osobne interpretacije istog i vizije (asocijacije) stvorila sam svoju interpretaciju predstave. Moj treći prostor koji lebdi u živoj izvedbi usmjeren je prema odsustvu života Lipe prije kolektivne traume. Sav materijal asocira me na život, obnovu, budućnost, rast i odmak od poznatog. Život koji se pokušao ugaziti, obnovu koju su novi životi stvorili, budućnost koja je proizašla iz obnove, rast iz iskustva traume i sjećanja na život prije traume. Kroz tijela mi opisujemo mjesto, povezane s prošlošću jer prostor nužno nosi konotacije i sjećanja koja se ne mogu izmjestiti. Prolazimo kroz mjesto i interpretiramo vizije obnovljenog života i otpora kojeg su ljudi pružili prema zaboravu. Svakodnevnica života postoji i nakon traume, jer se život konstantno odvija. Materijal koji upućuje na igru, bezbrižnost,

vremensku prolaznost, tijela koja ispunjavaju prostore, nadograđuju ih i udišu im život ukazuju na tu normalnost. Kretanje kroz mjesto i odvijanje bilo kakve akcije nosi poruku otpora protiv zaborava života kakav je u Lipi nekada postojao i kakav je u sadašnjosti obnovljen.

U procesu stvaranja *site-specific* plesnih izvedbi, koreografi i izvođači stvaraju materijal u skladu s prostorom izvođenja. Taj proces funkcionira obostrano, prostor služi kao inspiracija za stvaranje materijala, jednako kao što tijela služe u stvaranju drugačije prostornosti u kojoj se izvodi (Munjee, 2014: 130). Na samom početku rada na predstavi mi smo, kao grupa "mapirale" mjesto, tražile *siteove* na kojima bi se pojedini dijelovi mogli izvoditi. Kako je materijal predstave u velikoj mjeri bio improvizacijski, prednost smo davale osjećaju za prostor i stvaranju osobnih veza s okruženjem. Na taj smo način odredile viziju pokreta koje ćemo izvoditi, ali ona je uvijek ovisila o vanjskim utjecajima poput topline, svjetla, mraka, buke i tišine.⁵² Koreografiran dio materijala proizašao je iz vježbi improvizacije. Potom su se određeni dijelovi improvizacijskog materijala repetirali i usvojili. Kada smo taj isti materijal izvele u vanjskom prostoru, naučeni pokreti u potpunosti su se izmijenili prilagođavajući se vanjskim utjecajima. Promjena je postala nužnost jer su pokreti u prostoru, na zemlji obrasloj travom, kamenju, uzbrdicama i nizbrdicama zahtijevali prilagodbu. Osim prilagođavanja pokreta, bilo je potrebno učiniti i neke promjene u prostoru, pokositi dio livade, maknuti kamenje i označiti početne točke. Izuzev svih navedenih značajnijih intervencija, mi smo prostor mijenjale samim našim prisustvom. Iako će se u pojedinim interpretacijama ovog rada steći dojam da su navedene ne toliko važne bilješke iz procesa rada, moram naglasiti da su upravo ti, na prvi pogled "nebitni" detalji, bili ključni u stvaranju materijala za predstavu. Odnos prostora, tijela i žive izvedbe se u situacijama prilagođavanja najjasnije uočava. Prostor utječe na kretanja tijela, tijela prilagođavaju prostor za kretanje, dok se u živoj izvedbi prikazuje interpretacija tog odnosa.

⁵² „In some situations, performers will choose to rely on additional technology—whether it is equipment or acquired physical technique—to extend their bodily actions. Additionally, changing climatic conditions in outdoor settings might call for spontaneous innovation in movement performance“ (Munjee, 2014: 131).



Slika 12. Izvođenje "zmije" / Autor fotografije: Igor Draž

Razumijevanje *site-specific* umjetnosti nadograđeno je još jednim elementom koji je odsutan u izlaganju ili izvođenju umjetničkog rada u konvencionalnim prostorima poput galerija, muzeja i kazališta. Riječ je o osobnim vezama publike s prostorom u kojemu se *site-specific* umjetnost izlaže. Nasuprot umjetnosti čija je konzumacija lišena aspekta osobnih veza s prostornošću, u "sterilnim" izložbenim i izvedbenim prostorima, *site-specific* umjetnički radovi, osim značenja koja kao autonomna djela produciraju, otvaraju i dijapazon kontekstima šire interpretacije, jer uključuju osobne refleksije i habituse pojedinaca u publici. Sveobuhvatni spektar interpretacija paradoksalno ograničava i oslobađa konotacije umjetničkog djela. Ograničava u smislu prijenosa značenja, jer prostor izvođenja može u pojedinačnim introspekcijama nositi snagu kojom se značenje potaknuto od autora djela stavlja u drugi plan. Oslobađa, ili drugim riječima, beskonačno otvara protok interpretacija. Vezivanje za osobne uspomene, sjećanja, pogled na svijet i raspoloženje tijela u trenutku iskustva sadržaja umjetničkog djela utječe na način interpretacije istog. Ovi su elementi izvan kontrole autora/izvođača, i mogu često biti povezani s težinom konotacija koje prostor izvođenja

nosi.⁵³ Prostorno otrećivanje događa se u sjedinjavanju konteksta osobnih percepcija, zajedničkog iskustva gledanja izvedbe, veza s prostorom, fizičkih pozicija gledanja, vanjskih faktora koji utječu na tijelo (hladnoća, toplina, svjetlo, mrak), trenutnih razmišljanja, očekivanja i viđenih realizacija, trenutnih interpretacija i ponovnih promišljanja. "Ovdje i sada" iskustvo gledanja predstave „Danas je jučer od sutra“ bilo je prepuno mogućih isprepletenih značenja od kojih smo se u procesu stvaranja predstave svjesno odmicale, jer je naglasak stavljen na subjektivno iskustvo iz kojeg polazi smisao predstave. Nakon predstave dobile smo nekoliko komentara gledatelja o osobnim doživljajima s predstave. U nastavku ću citirati dio komentara gledatelja (K. S), objavljenog na društvenim mrežama:

LIPA. 20. rujna 2020. godine. Umjetnička organizacija Kabinet u Lipi je, u okviru programa „Prepoznavanje odsustva“ Memorijalnog centra „Lipa pamti“, izvela projekt „Danas je jučer od sutra“. Kažu da je predstava usmjerena ka promišljanju tijela kao interdisciplinarnog medija, kojeg odlikuju neiscrpne mogućnosti povezivanja osjetilnih doživljaja s procesima istraživanja, stvaranja, izvedbe, ali i komemoriranja. Ne znam bih li ja to tako znao sročiti, ali upravo sam tako doživio plesnu izvedbu ovih djevojaka, koje su iskoristile Lipu kao pozornicu i kulisu i priredile toliko upečatljiv i sugestivan nastup da je gledatelje u pojedinim trenucima morala prolaziti jeza. PODHUM. 21. rujna 2020. godine. Još uvijek sam pod dojmom predstave u izvedbi djevojaka iz Kabineta. Možda i zbog toga što živim u Podhumu pa mi se ovdašnje stradanje, u usporedbi s lipajskim paklom, nekako čini mnogo humanijim (kakva glupost). Naravno da nisam apsolutno nikakav autoritet na polju suvremenog ili bilo kakvog drugog plesa, svjestan sam da moje plesne izvedbe graniče s groteskom, ali ta predstava, Lipa, ta tužna povijest, taj užas... na neki su me način općinile. Ne znam smije li se to priznati, naravno iz pijeteta prema užasu počinjenom u tom danas pograničnom mjestu, ali u Lipi sam uživao. I do dugo u noć nije san baš htio na oči. A znam da je Lipa usnula spokojno, jer takav sam osjećaj stekao dok smo odlazili praćeni nekim čudnim limbom i lavežom pasa. Siguran sam da bismo tako spokojno iz Lipe odlazili i 29. travnja 1944. godine. Posljednjeg dana kada u Lipi danas nije bilo jučer od sutra.

⁵³ „To construct interdependent readings of a site and choreography, the audience will rely not only on the dancers’ engagement with the site but also on their own preconceived notions as well as their personal histories“ (Munjee, 2014: 131).

Navedeni citat primjer je opisa iskustva Trećeg prostora u živoj izvedbi predstave. Prisutni su prožeti doživljaji koji uvezuju duboko intimna sjećanja s prostorom sadašnjosti, prošlosti i budućnosti, te projiciranjem svega u stvarnosti i ponovno vraćanje u prošlu stvarnost kroz novostvorena individualna sjećanja. "Ovdje i sada" trenutak žive izvedbe i kontakt s izvođačicama potaknuo je u gledatelju/sudioniku suočavanje s vremenskim prostornostima čije je promišljanje projicirao kroz sadašnjost. Ovaj primjer prikazuje kolanje proizvodnje značenja koje se događa u Trećem prostoru i potencijal koji nosi u mogućim načinima očuvanja kolektivnog sjećanja.

5.1. Komemoracija interpretacijom



Slika 13. Statične poze / Autor fotografije: Karlo Čargonja

Komemorativne prakse ključne su u očuvanju povijesnih kolektivnih sjećanja u kojima oni koji se sjećaju nemaju direktno iskustvo sjećanja, već o njemu slušaju i uče. Komemoracije su prije svega vrsta okupljanja pojedine društvene grupe, oličenje zajedništva u dijeljenju iste prostornosti, najčešće spomen obilježja i pojedinih mjesta sjećanja.

Kada ljudi komemoriraju – na bilo kojoj razini komemoracije – oni to uvijek čine kao članovi društvene grupe, bilo da se radi o obiteljskoj, školskoj, gradskoj ili nacionalnoj grupi. Njihovo članstvo u društvenim grupama ne postoji kao takvo prije ovog procesa, već se konstruira kroz komemoraciju. Pružajući akterima predmete i performanse koji nariraju događaje iz prošlosti kao dio dijeljenog grupnog identiteta, komemoracija uspostavlja društvene grupe (Saito, 2010: 630).⁵⁴

⁵⁴ Orig. Eng.: „When humans commemorate—whatever the scale of commemoration may be—they always do so as members of a social group, be it a family, a school, a city, or a nation. Their membership in these groups does not simply

Kada smo započele s radom na predstavi jedino za što smo se fiksno "držale" bio je motiv odsustva i način interpretacije istog. Na pitanja o tome je li naša predstava komemoracija, nismo znale odgovor, nismo se čak ni usudile nazvati svoju predstavu nekom vrstom komemoracije zbog inače formalno definiranih ritualnih obreda putem kojih se odaje počast u komemorativnim praksama. Naša je predstava bila sve samo ne to. Nije se uklapala u uobičajene okvire komemorativne ceremonije, a opet, naš je zadatak bio prikazati odsustvo – prisustvom. Naša je predstava bila komemoracija kroz živu izvedbu, življenu stvarnost koju smo dijelile s publikom i nastojanjem da kroz otvorenost u interpretaciji njezina materijala svaka individua stvori poveznicu s prostorom.⁵⁵ Tijekom rada na predstavi provela sam interno istraživanje kroz kratki upitnik namijenjen isključivo izvođačicama. Pitanja koja je upitnik sadržavao bila su: „Opiši nekoliko asocijacija koje povezuješ s prostorom Lipe. Razlikuju li se asocijacije s početka rada na predstavi i sada?“, „Kakav je tvoj dojam o procesu rada na predstavi? Koja je najveća prednost i mana ovakve forme rada?“ i „Napiši svoju interpretaciju materijala predstave. Na koji način doživljavaš koncept odsustva i prisustva u predstavi?“. Cilj ovog upitnika nije bio u sintezi odgovora, ili finalnom zaključku, već je cilj bio uvidjeti koliko individualna sjećanja iz prošlosti utječu na ona u sadašnjosti, i na koji način utječu na poimanje prostora u budućnosti. Neke od odgovora podijeliti ću u cijelosti bez njihova pojašnjavanja i inicijala izvođačice jer se upitnik anonimno ispunjavao.

Odgovori na prvo pitanje: „Opiši nekoliko asocijacija koje povezuješ s prostorom Lipe. Razlikuju li se asocijacije s početka rada na predstavi i sada?“

1. „Prije i na početku rada na predstavi: ljudska bestijalnost, gubitak, bol, ljepota, bukolični ambijent, mir...Razlikuju se, da. Prije predstave su se moje asocijacije gradile isključivo na temelju masakra i povijesnih činjenica, a u Lipi nisam nikad bila. Postupno, kako provodimo vrijeme tamo na probama, asocijacije postaju sve življe, raznovrsnije, spajaju se sa mnom, mojom percepcijom, sjećanjima, raspoloženjima. Trenutne asocijacije su: ruševina, gomila, polje, biljke, nonica, mačka, cvijeće, djeca na igralištu, šterna, put, zidić, vrt, muzej, lokalni ljudi, popločenje, trud, umor, sunce, amule, gorko-slatko, boće, nada, život“.

pre-exist this process, but is actually constituted through commemoration. By providing actors with objects and performances that narrate a past event as part of a shared group identity, commemoration constitutes social groups“.

⁵⁵ „To commemorate, and to stage loss in this way is to trouble history, to trouble notions of linear-time. It is to both recall the past and remake it, in full view of the present“ (Pinchbeck i Westerside, 2018: 1).

2. „Prva i najstarija asocijacija je krpena lutka u kolijevci i osjećaj užasa slijedom objašnjenja da ona predstavlja malo dijete koje je tu spaljeno – to je slika sa školskog izleta u 1. razredu, dakle kad sam imala 7 godina (lutka i kolijevka bile su jedan od eksponata u muzeju pretpostavljam). Na nju se vežu još neke asocijacije vezane uz serviranje neadekvatnog sadržaja premalenoj djeci u doba Jugoslavije (tipa odlasci u obližnju vojarnu, dolasci vojnika JNA u našu školu, veličanje vojske, preplastične priče o ratu). Kasnije asocijacije na Lipu - mir, priroda, kultura življenja i stanovanja (održavane okućnice i javni prostori). Nakon početka rada na predstavi prva asocijacija je zajedništvo, stvaranje, naš prostor, oživljavanje prostora, prostor mogućnosti, lako podnošljiva vrućina. Treba proći još neko vrijeme da vidim hoće li ove posljednje asocijacije potisnuti u drugi red krpenu lutku“.
3. „Mir, priroda, zelenilo, biljke, kukci. Sporost, čekanje, svakodnevni život. Asocijacije prilikom prvog susreta povezale su me s uspomnama iz djetinjstva i odrastanja na selu. Na ljeta koja su trajala beskonačno i svakodnevce koju sam nastojala ispuniti na bilo koji način samo da prekrijem dosadu. Tijekom vremena koje je bilo potrebno za upoznavanje mjesta, asocijacije su se promijenile na način da ih prate autentične uspomene iz procesa rada na predstavi. One se sada vezuju za zvukove pojedinih prostornih točaka, topline i hladnoće, životinja ispred kuća, djece na igralištu i cvijeća koje svaku probu drugačije izgleda“.

Odgovori na drugo pitanje: „„Kakav je tvoj dojam o procesu rada na predstavi? Koja je najveća prednost i mana ovakve forme rada?“

1. „Prednost je osjećaj slobode u stvaranju materijala, konstantna mogućnost intervencija, neponovljivost u svakoj izvedbi koju omogućuje improvizacija, zajedništvo koje se osnažuje svakom probom. Mane imaju dva lica, pa se s druge strane mogu shvatiti kao benefiti. Činjenica da je ovakav način rada novi i kolektiv nužno mora uložiti više vremena za upoznavanje takve forme rada da bi se u njoj opustilo, što nas je naposljetku usporavalo, ali je bilo nužno i ključno za naše razvijanje u procesu rada“.
2. „Proces je apstraktan, i u početku se 'previše toga događa' dok se ne kristaliziraju neke stvari. Najveća prednost i mana je velika količina opcija i mogućnosti“.

Odgovori na treće pitanje: „Napiši svoju interpretaciju materijala predstave. Na koji način doživljavaš koncept odsustva i prisustva u predstavi?“

1. „Smatram da trenutni materijal ne nudi nužno neku fiksnu interpretaciju ili narativ nego funkcionira na apstraktno-intuitivno-poetičnoj razini koja tijela i prostor/tijela u prostoru/prostor bez tijela smješta u scenografski imaginarij koji je koliko je povezan s društveno-povijesnim značenjem Lipe jednako ga tako i transcendira, odmiče se od njega. Jednako je specifično i opće, konkretno i otvoreno, jasno i nedefinirano. Neke geste u materijalu se, doduše, očitije referiraju na koncept odsustva, no po meni najjači nositelj tog koncepta bi trebala biti kolektivna ideja vodilja utkana u svaki materijal, način na koji naša osobna poimanja njega uklapamo u kolektivnu izvedbu. Na konkretan i praktičan način bi to značilo graditi kompoziciju, dinamiku, svijest prostora i prisutnost prema misli vodili o dihotomiji prisustvo-odsustvo, razmišljajući također o svim nijansama koja su između te dvije polarnosti, te o nečemu trećem, nekom produktu te suprotnosti...“
2. „Tema odsustva u ovoj predstavi za mene predstavlja koncept kojim će izvedba graditi atmosferu i stvarati osjećaj odsustva odnosno prisustva kod publike. Odsustvo se ne može prikazati bez prisustva. U izvedbi, izvođači su prisutni svojim tijelima, svojim pokretom, hodom, zvukom, izražajem. Nameće mi se pitanje kada smo prisutniji, kad smo svi na istom mjestu, kad smo si blizu, kad izvodimo isti pokret, kada se krećemo isto, kad smo u blizini ili daljini, kada je fokus u istom smjeru, kada se dodirujemo ili tek kad se približavamo. U svemu onome gdje ne postizemo prisustvo, stvara se osjećaj odsustva...Za mene odsustvo na ovaj ili onaj način, suptilno ili direktno evocira prisustvo“.
3. „Predstava zrcali uobičajeni svakodnevni život. Mir i akciju, tijela u prostoru koja uobličavaju prolaznost vremena. Odsustvo se u tom kontekstu veže za događaje u prošlosti koji se prenose kroz ljude i uspomene kreirajući kolektivno sjećanje. Prisustvo ljudi omogućava kotrljanje uspomena i stvaranje otpora prema zaboravu povijesti mjesta i njegova potencijala. Predstavom u kojoj organskim pokretima simuliramo ljudsku svakodnevicu mi prikazujemo gdje uspomene žive, ali isto tako gdje se nove uspomene kreiraju. Odmičući se od samo jednog fokusa nastojimo stvoriti protok nove prošlosti svakog trenutka koji se živi u sadašnjosti. Naši su pokreti dio protoka jer u svakoj izvedbi pronalaze drugačije načine komuniciranja atmosfere i osjećaja u trenutku izvođenja“.

Svaka je od nas imala svoju priču s kojom je stupala u odnos i gradila tijelo u pokretu, utjelovljavala odsustvo i na taj način komemorirala žrtve. Gledajući kroz trijadu prošlost-sadašnjost-prostornost, treći je pojam prostornosti povezao naše iskustvo s prošlošću u odvijajućoj stvarnosti. Upravo zbog individualnih sjećanja u sadašnjosti, neuhvatljivoj stvarnosti koja je djelovala na iskustvo, pojavila se želja za učenjem i slušanjem o kolektivnom sjećanju. „Može se reći kako se individua sjeća tako što se postavlja u perspektivu društvene grupe, ali može se također potvrditi da se sjećanje društvene grupe ostvaruje i očituje u individualnim sjećanjima“ (Halbwachs, 1992: 40).⁵⁶ Na taj je način predstava kroz živu izvedbu stvorila Treći prostor. Prostor u kojemu je naglasak na subjektivnom odnosu pojedinca i svijeta. Kroz individualna sjećanja projicirana ili tek stvorena u "ovdje i sada" trenutku, predstava je nastojala potaknuti empatiju s kolektivnim sjećanjem Lipe putem individualnih iskustava i osjećaja bivanja u prostoru. Individualna sjećanja obilježava veza između vremenskih prostornosti prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, pa samim time služe kao "portal" za promjenu unutar pojedinaca koji čine kolektiv. Stoga je predstava stvorila Treći prostor jer se cijeli njezin smisao temeljio na imponderabiliji, iskustvu bivanja i dijeljenja prostorne stvarnosti između publike i izvođačica.

U bilješkama s desete probe vidljiv je odnos koji sam stvarala s prostorom i materijalom predstave. Spoj bivanja u prostoru u datom trenutku, izvođenje materijala i imaginacije slika kolektivnog sjećanja. Sjedinjavanje svih navedenih elemenata tadašnje življene stvarnosti stvorilo je individualna sjećanja o prostoru i nadogradilo način shvaćanja kolektivnog sjećanja Lipe. Tako sam stvorila svoj življeni prostor, iskustvo kojeg sam na svakoj sljedećoj probi gradila i koje je naposljetku sudjelovalo u interpretaciji prostora u "ovdje i sada" trenutku prilikom žive izvedbe. Interpretaciji koja se u potpunosti razlikovala od svih prethodnih jer se oslanjala na neponovljivu stvarnost, neponovljivu prostornost i neponovljivo iskustvo pohranjeno isključivo u individualnim sjećanjima.

⁵⁶Orig. Engl.: „One may say that the individual remembers by placing himself in the perspective of the group, but one may also affirm that the memory of the group realizes and manifests itself in individual memories“ (Halbwachs, 1992: 40).

Ulomak iz osobnog dnevnika

Deseta proba: Lipa

Ključni pojam: povezivanje. Izvele smo zmiju u livadi, skokove na ogradi, pjevanje, kucanje, čekanje na autobusnoj stanici, tijela u prostoru i lupanje po zidu. Svaki pojedinačni dio u povezanom načinu izvođenja dobio je drugačiji smisao, osjećaj za predstavu. Element kraja je nedostajao. Dio koji bi povezao lupanje na zidu sa završetkom na jogu. Uvele smo centralni dio izvedbe, interno nazvan "poza na pozu". Podijeljene u dvije grupe stvorile smo put do ruševina nasuprot muzeja postavljajući svoje tijelo u pozu tijela ispred nas. Potom se tijelo koje je iniciralo pozu pomiče i stvara novu, a ostatak grupe slijedi proces. Poveznica novog materijala može se povući iz *viewpoitsa* prostornih veza prenošenja oblika tijela kroz prostor. Zamišljam si priču o tragovima koje ostavljamo u drugim ljudima. Stvaranja generacija, prijenos tradicije, uspomena iz kojih se izdižu nove interpretacije povijesti i kolektivnog sjećanja. Svaka je uspomena u novoj generaciji preuzela drugačiji oblik, ovisno o načinu razumijevanja, prihvaćanja i mogućnosti suočavanja. Na iste se načine naša tijela prilagođavaju već postavljenom tijelu, oslanjajući i zauzimajući oblik s obzirom na njega, ali nakon što se pomakne, drugo tijelo zauzima bitno drugačiji oblik od inicijalnog. Utjecaj je i dalje vidljiv, ali u izmijenjenom obliku.

Neponovljivost žive izvedbe i "ovdje i sada" trenutka dolazi do većeg izražaja kada se predstava stvara na specifičnoj lokaciji. Tada, osim neponovljive stvarnosti u kojoj se izvodi, i određena prostornost uobličava vremensku prolaznost koja ukazuje na konstantno odvijajuću stvarnost. Tako stvorena *site-specific* predstava postaje *site* kakvim ga M. Foucault opisuje. Umrežene veze elemenata koji utječu jedni na druge – prostor, materijal predstave i interpretacija stvarnosti. Svi navedeni elementi međusobno su povezani i stvaraju jedni druge. Proces njihova prožimanja nastaje u Trećem prostoru žive izvedbe, kada izvođačice i publika stupe u međusobnu interakciju. U tom trenutku započinje su-odnos, publika utječe na način i dinamiku izvođenja, dok izvođačice doprinose atmosferi pojedinačnih iskustava. Prezentnost u danom trenutku i energija koja se u živoj izvedbi stvara, odlučujući je okidač za stvaranje ili evociranje individualnih sjećanja i moguće promjene. Kroz takav odnos pojedinci zauzimaju aktivnu ulogu i preuzimaju odgovornosti odabira na koji će način interpretirati svoje iskustvo. Treći prostor u kojemu se događa jedinstveno iskustvo stvarnosti potiče osobnu involviranost u procesu stvaranja značenja i produbljivanje odnosa s kolektivnim sjećanjem i

prostorom Lipe. Otvorenost Trećeg prostora pogoduje stvaranju promjena, nadograđivanju individualnih sjećanja, stvaranju novih i samim time uključenosti u očuvanju kolektivnog sjećanja.

6. Zaključak

Radikalna otvorenost u načinu razmišljanja dovela je H. Lefebvrea do stajališta prema kojemu zaključci zapravo ne postoje. Svaki zaključak novi je početak. Teorija prostornosti u kojoj se prostornoj dihotomiji dodaje treći pojam, "stoji uz bok" argumentu za kojeg se Lefebvre zalagao, a to je da nikada ništa nije fiksno. Nadovezujući se na struju misli motiviranu trijalektikom prostornosti, E. W. Soja razvio je svoje nazive za Spacijalnu praksu, Reprezentacijske prostore i Prostor reprezentacije – Prvi prostor, Drugi prostor i Treći prostor. Kroz proces otrećivanja ili *Thirthing-as-Othering*, Soja pojašnjava proces uvođenja trećeg prostora – življenog prostora, koji svojom radikalnom otvorenošću mijenja dotadašnje razumijevanje prostornosti. Treći prostor nije sinteza preostala dva prostora, ne odnosi se isključivo na materiju ili imaginaciju, već ide korak naprijed i ističe ljudsko iskustvo, osjećaj, stvarnost i sadašnjost koja je neuhvatljiva u svojoj prolaznosti. Baš kao što riječ imponderabilija označava nemjerljivost i nemogućnost shvaćanja stvarnosti, bez da ju se ne živi, tako i Treći prostor svoj potencijal crpi iz čiste subjektivnosti u kojoj je stvoren.

Predstavom „Danas je jučer od sutra“ na specifičnoj lokaciji u mjestu Lipa, mi smo kao izvođačice stupile u odnos s prostorom, tijelom i živom izvedbom. Nit koja povezuje ovu trijadu i stvara Treći prostor u živoj izvedbi jest individualno sjećanje. Ono nastaje u trenutku "ovdje i sada" izvođenja predstave u kojoj publika stupa u izravan odnos s prostorom Lipe. Materijal predstave, koji se većim dijelom bazirao na improvizaciji, kreirao se u skladu s prostorom i „Viewpoints“ plesnom tehnikom. Motiv odsustva koji je služio kao pokretač interpretacije za stvaranje materijala predstave, potaknuo je, između ostalog, odnose prisutnosti tijela u prostoru i njihovo međusobno djelovanje. Odsustvo smo komemorirale prisustvom naših tijela i akcijom u prostoru. Koristile smo naša tijela kao nositelje Drugih u nama. Crticama iz osobnog dnevnika, kojeg sam vodila kroz proces rada na predstavi, nastojala sam dočarati intimno iskustvo bivanja u stvarnosti, od izuzetne važnosti za ovaj rad jer se upravo na njemu temelji teza koju nastojim obraniti.

Kolektivno sjećanje koje čuvaju mještani Lipe proizlazi iz osobnih sjećanja na tragične gubitke i prostora koji evocira ista sjećanja. Identitet društvene grupe Lipljana proizlazi upravo iz kolektivnog sjećanja, generacijski prenesenog s osobe na osobu. Sjećanja su živa; ljudi su ti koji ih nose u svojim svakodnevicama, rutinama i shvaćanjima svijeta. Njihovo očuvanje ne može biti nametnuto, jer pojedinac ima mogućnost odabira hoće li kolektivno sjećanje doživjeti na individualnoj razini ili se neće poistovjetiti s istim. Moment odabira ili promjene nalazi se u Trećem prostoru. Prostoru

direktnog kontakta s prostorom u sadašnjosti, u kojemu se svako sjećanje projicira. Umjetnički pristup evociranja i stvaranja Trećeg prostora ukazuje na drugačije oblike komemoracija. "Nove" forme komemoracije ne lišavaju kolektivno sjećanje njegove važnosti, već upravo suprotno, potiču prepoznavanje važnosti kolektivnog sjećanja kroz interpretaciju direktnog iskustva mjesta sjećanja u svakom pojedincu. Na taj je način otrećivanje prostora u predstavi „Danas je jučer od sutra“ nastojalo doprinijeti potrebi za slušanjem i usvajanjem kolektivnog sjećanja; kroz direktnu interakciju pojedinaca i prostora, individualnih sjećanja i kolektivnog sjećanja. Očuvanje kolektivnog sjećanja na žrtve ljudske zlobe u prošlosti jest kolektivna odgovornost i konstantan podsjetnik da je promjena u obliku ispravnije budućnosti moguća.

7. Literatura

1. Bavidge, E. (2009) *Heterotopias of Memory: Cultural Memory in and around Newcastle upon Tyne*. Doktorski rad. Sveučilište Sunderland. Dostupno na: https://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/3558/1/Eleanor_Bavidge.pdf (21. srpanj 2021)
2. Birch, A. i Tompkins, J. (ur.) (2012) *Performing site-specific theatre*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
3. Biti, O., i ostali (2011) Kamo s tijelom? Od kartezijskog naslijeđa do studija tijela. *Etnološka tribina*, 41(34), str. 7-45. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/75292> (23. studeni 2020.)
4. Bogart, A. i Landau, T. (2005) *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group.
5. Bubaš, J. (2012) Prostor povišene pozornosti. *Život umjetnosti*, 91(2), str. 68-77. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/185652> (14. prosinac 2020.)
6. Casey, E. S. (2000) *Remembering: a phenomenological study*. Bloomington: Indiana University Press.
7. Connerton, P. (1989) *How societies remember*. Cambridge University Press.
8. Cutcher, L., Dale K., Hancock, P., Tyler, M. (2015) Spaces and places of remembering and commemoration. *Sage journals*, 23(1), str. 3-9. Dostupno na: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1350508415605111> (10. srpanj 2021)
9. Deleuze, G. i Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
10. Derrida, J. (2001) *The Work of Mourning*. Chicago: The University of Chicago Press.
11. Foucault, M. (1984) *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. *Architecture – Movement – Continuities*.

12. Gović, V. (2018) Uloga fotografije u transmisiji pamćenja : primjer Memorijalnog centra Lipa pamti. *Informatica museologica*, (49), str. 60-63. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/218431> (23. studeni 2020.)
13. Halbwachs, M. (1992) On collective memory. Chicago, London: The University of Chicago press.
14. Jovanović, K. (2018) Tijelo kao medij i metafora u kontekstu umjetničkog performansa. *In medias res*, 7(13), str. 239-248. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/205775> (22. studeni 2020.)
15. Kaye, N. (2000) Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. Routledge: London i New York.
16. Kramer, P. (2012) Bodies, Rivers, Rocks and Trees: Meeting agentic materiality in contemporary outdoor dance practices. *Performance Research*, 17(4), str. 83-91.
17. Kwon, M. (2002) One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: Institute of Technology.
18. Lefebvre, H. (1991) The Production of Space. Oxford: Blackwell.
19. Louppe, L. (2009) Poetika suvremenog plesa. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
20. Löw, M. (2007) Osveta tijela nad prostorom?. *Soziologie des Körpers. Ur. Markus Schroer. Shurkamp*. Dostupno na: <http://www.matica.hr/kolo/305/osveta-tijela-nad-prostorom-20448/> (Datum pristupa: 15. studeni 2020)
21. Merleau-Ponty, M. (1990) Fenomenologija percepcije. Sarajevo: „Veselin Masleša“.
22. Mengls, J. i Petanl, F. J. (2016) In search of lost space: The process of space planning through remembering and history. *Organization*, (23)1, str. 71-89.
23. Munjee, T. (2014) Appreciating “Thirdspace”: An Alternative Way of Viewing and Valuing Site-Specific Dance Performance. *Journal of Dance Education*, 14(4), str. 130-135.
24. Nora, P. (2007) Između sjećanja i povijesti, *Diskrepancija*, 8(12), str. 135-165. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/9911> (23. studeni 2020.)
25. Perce, G. (2005) Vrste prostora. Zagreb: Meandar.

26. Perica, B. (2018) Bezdomnost, site specific works i dinamika de-teritorijalizacije u prostorima umjetnosti. *Filozofska istraživanja*, 38(1), str. 131-146. Dostupno na: <https://doi.org/10.21464/fi38110> (23. studeni 2020.)
27. Perinčić, T. (2013) Lipa pamti ili o kolektivnoj memoriji jednog ratnog zločina iz II. svjetskog rata. *Časopis za povijest Zapadne Hrvatske*, 8(-), str. 153-165. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/143909> (14. studeni 2020.)
28. Petani, F. J. i Mengis, J. (2016) In search of lost space: The process of space planning through remembering and history. *Organization*, (23)1, str. 71-89. Dostupno na: <http://org.sagepub.com/content/23/1/71.short>
29. Pinchbeck, M. i Westerside, A. (ur.) (2018) Staging Loss: Performance as Commemoration. Palgrave Macmillan. Dostupno na: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97970-0> (15. srpanj 2021.)
30. Potkonjak, S. (2014) Teren za etnologe početnike. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo.
31. Proust, M. (1952) U traženju izgubljena vremena: Put k Swannu: Combray. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.
32. Saito, H. (2010) From Collective memory to Commemoration. U: Hall, J. R., Grindstaff, L., Ming-Cheng, L. (ur.), *The Handbook of Cultural Sociology*. New York: Routledge, str. 629-638. Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/305001731_From_Collective_Memory_to_Commemoration (14. studeni 2020)
33. Soja, E. W. (1996). Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. Cambridge: Mass Blackwell.
34. Somdahl – Sands, K. (2006) Cultural geographies in practice: Triptych: dancing in Thirdspace. *Cultural geographies*, 13, str. 610-616.
35. Stewart, N. (2010) Dancing the Face of Place: Environmental dance and eco-phenomenology. *Performance Research*, 15(4), str. 32-39.
36. Škrbić Alempijević, N., Potkonjak S. i Rubić, T. (2016) Misliti etnografski: Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo.

37. Zaiontz, K. (2012) Ambulatory Audiences and Animate Sites: Staging the Spectator in Site-Specific Performance. *Performing site-specific theatre*, 1, str. 167-181.
38. Zhang, Z. (2006) What is lived space?. *Ephemera*, 6(2), str. 219-223.

8. Izvori

- Cuculić, K. (2020) Novi list: KAKO LIPA PAMTI Objavljena publikacija povodom 75 godina sjećanja na stradale. Dostupno na: https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/kako-lipa-pamti-objavljena-publikacija-povodom-75-godina-sjecanja-na-stradale/?meta_refresh=true (20. srpanj 2021)
- Govc, V. (2020) Memorijalni centar Lipa pamti: Danas je jučer od sutra. Dostupno na: <http://lipapamti.ppmhp.hr/primjer-stranice/> (20. srpanj 2021)
- Memorijalni centar Lipa pamti: O centru (2021) Dostupno na: <http://lipapamti.ppmhp.hr/primjer-stranice/> (20. srpanj 2021)

9. Popis slika

Slika 1. Kretanje u prostoru / Autor fotografije: Karlo Čargonja	13
Slika 2. Pozicije tijela na cesti / Autor fotografije: Karlo Čargonja	13
Slika 3. Dijagram ontološke trijalektike	16
Slika 4. Dijagram prostorne trijalektike	17
Slika 5. Kamene statue / Autorica fotografije: Tina Perić	23
Slika 6. Plešuće tijelo / Autor fotografije: Karlo Čargonja	31
Slika 7. Izvođenje "autobusne stanice" / Autor fotografije: Karlo Čargonja	42
Slika 8. Linija od tijela / Autor fotografije: Karlo Čargonja	44
Slika 9. Tijelo u obliku / Autor fotografije: Karlo Čargonja	46
Slika 10. Živa izvedba / Autor fotografije: Karlo Čargonja	51
Slika 11. Proba na jogu / Autor fotografije: Karlo Čargonja	53
Slika 12. Izvođenje "zmije" / Autor fotografije: Igor Draž	56
Slika 13. Statične poze / Autor fotografije: Karlo Čargonja	59