

Ludio Doctus: performersko tijelo kao sinkronizacija sa sobom i okolinom

Štefančić, Larisa

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:903933>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-01**



Repository / Repozitorij:

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



Filozofski fakultet u Rijeci

Odsjek za Kulturalne studije

Mentori: dr.sc. Benedikt Perak, dr.sc. Diana Grgurić doc.

Studentica: Larisa Štefančić

DIPLOMSKI RAD

'Ludio Doctus: Performersko tijelo kao sinkronizacija sa sobom i okolinom.'

Rijeka, rujan 2016.

Mir i tišina.

"Kretanje svemira što se sabire u pojedincu postaje ono što nazivamo snagom; na primjer, kretanje Zemlje, kao koncentracija sila što je okružuju, daje Zemlji njenu posebnost, njenu pokretačku silu. Tako zemaljska bića, koja naizmjenično primaju ove sile što se sabiru u različitim njihovim odnosima, kako su im u nasljeđe ostavili njihovi preci ili koje potječu od Zemlje, uključuju u sebi kretnje pojedinaca koje nazivamo energijom. Ples bi, stoga, naprosto trebao biti prirodna gravitacija ove energije individue, koja naposljetku i nije ni više ni manje doli gravitacija svemira, prenesena na čovjeka.

(...)

Zadatak je svih umjetnosti da izraze najviše i najljepše ideale čovjeka.

(...)

Ples je nekoć bio najuzvišeniji od svih umjetnosti; i to će on ponovno postati. Iz velike dubine u koju je pao bit će podignut. Plesač budućnosti doprijet će do tako silne visine da će time unaprijediti sve druge umjetnosti.

Izražavanje onoga što je najmoralnije, najzdravije i najljepše u umjetnosti – to je zadatak plesača, i tome posvećujem svoj život.

Ovo cvijeće preda mnom sadrži san o plesu, mogao bi se nazvati 'Svjetlo koje pada na bijele cvjetove'. Ples koji bi bio suptilno prenošenje svjetla i bjeline. Tako čist, tako jak, da bi ljudi rekli: to mi vidimo dušu kako se miče, dušu koja je dostigla svjetlo i pronašla bjelinu. Raduje nas što se tako kreće. Posredstvom čovjeka dobivamo svijest o pokretu. Posredstvom čovjeka postizemo svijest o kretanju sveukupne prirode koje nam prenosi plesač. Osjećamo kretanje svjetla natopljena mišlju o bjelini. To je molitva, taj ples; svaki pokret dopire u dugim talasima do nebesa i postaje dijelom vječnog ritma nebeskih sfera.

Iznalaženje tih prvotnih pokreta ljudskog tijela iz kojih će se pokreti plesa u budućnosti razviti u prirodnim, vazda promjenjivim beskonačnim nizovima – eto zadaće novog plesača današnjice.

(...)

Nakana mi je da radim za taj ples budućnosti. Ne znam imam li za to potrebna svojstva: možda nemam ni duha ni dara, ni temperamenta. Ali znam da imam Volju; a pokazalo se da su volja i energija koji put moćnije bilo od duha, od dara ili temperamenta...

(...)

Ali ples budućnosti morat će opet postati duboko religiozna umjetnost kao što je to bilo kod Grka. Jer umjetnost koja nije religiozna i nije umjetnost, ona je puka roba.

Plesačica budućnosti bit će ona čije su tijelo i duša srasli u tako skladnu cjelinu, da će prirodni jezik te duše nužno postati pokret tijela. plesačica neće pripadati nekoj naciji već čitavom čovječanstvu. Ona neće plesati kao nimfa, kao vila ili koketa, nego kao žena u svom najdubljem i najčistijem izrazu. Ona će ostvariti misiju ženskog tijela i svetost svih njegovih dijelova. Ona će plesati promijenjiv život prirode, pokazujući kako s svaki njezin dio pretvara u neki drugi. Iz svih će dijelova njezina tijela zračiti blistav um, i prenositi svijetu poruku misli i htijenja tisuće žena. Ona će zaista plesati oslobođenje žene..."¹

Isadora Duncan

¹ Cohen, Selma Jeanne; Ples kao kazališna umjetnost; Cekade, Zagreb, 1992.; str. 150. – 155.

Sadržaj.

1. Sažetak

2. Uvod

3. Rođenje suvremenog plesa

4. Zrcalni neuroni kroz performans

4.1. Prepoznavanje emocija

4.2. Zrcalni neuroni u performansu

5. Pristup stvaranju

5.1. Koreografija

5.2. Milko Šparemblek (primjer stvaranja koreografije)

5.3. Odnos performer/plesač – publika

5.4. Primjer predstave 'ONA' kao primjer odnosa performer/plesač – publika.

5.5 Improvizacija

6. Celebration of body

6.1. Marina Abramović

6.2. Tijelo i gesta

6.3. Iskustvo boli kroz emociju.

6.4. Suspenzije kao performans i iskustvo suspendiranja.

6.5. Zrcalni neuroni u ekstremnim performansima

7. Zaključak

8. Bibliografija

1. Sažetak.

Ovaj rad bavit će se proučavanjem performerskog tijela na pozornici odnosno na koji način performer prenosi emocije na publiku i kako ona prepoznaje iste.

U početku će se kroz kratku povijest suvremenog plesa vidjeti na koji se način suvremeni ples odmaknuo od zakona baleta i kako se pri tome tijelo na svojevrsan način oslobodilo stvarajući nova (ne)pravila. Takva vrsta slobodnog plesa dovela je do pojma 'performans' koji je mogao i može u svojoj teoriji podnijeti više od standardne plesne scene.

Osvrnut ćemo se na organiziranu koreografiju odnosno na način na koji koreograf osvještava samoga sebe i glazbu na koju stvara te na koji način predočuje svoje ideje plesačima odnosno performerima i u kojoj mjeri oni uspiju prenijeti to na publiku. Ima li mjesta osobnosti i iskrenosti ili je stvar u preslikavanju ideje koreografa?

Pri pojmu performansa obratit ćemo pažnju na način na koji publika doživljava performeru i njegove emocije odnosno radnju te kako je ustvari moguće da ona prepoznaje njegovu emociju tj. da suosjeća s njime. Zašto se javlja empatija kod pojedinca dok gleda nekakvu predstavu, ali i televizijsku seriju, film i sl.? Teorija koja će bolje objasniti to prepoznavanje emocija je teorija o zrcalnim neuronima čiji je jedan od začetnika bio Marco Iacoboni, neurolog i neuroznanstvenik, te profesor psihijatrije i bihevioralnih znanosti na Sveučilištu UCLA i director laboratorija Transcranial Magnetic Stimulation u Ahmanson-Lovelace Brain Mapping Centeru. On u svojoj praksi proučava kako znamo što ostali misle i osjećaju te kako nam zrcalni neuroni omogućuju interpretirati izraze lica drugih ljudi i na njih odgovoriti.

Na kraju ćemo spomenuti Marinu Abramović, umjetnicu performansa koja koristi svoje tijelo kao medij te na taj način istražuje svoje fizičke i mentalne granice, i pojam suspenzija kao vješanje ljudskog tijela uz pomoć kuka pirsanih u kožu na različitim dijelovima tijela. Također, kroz primjere i doživljaje drugih, vidjet ćemo na koji način sam performer percipira sebe, pomaže li mu to u vlastitom osvješćivanju te kako publika doživljava ekstremnije primjere performansa.

Ključne riječi: ples, tijelo, performans, performer u odnosu na publiku, emocije, zrcalni neuroni, granice izražavanja, suspenzije

2. Uvod.

U svakoj umjetnosti pa tako i u plesnoj, a i u umjetnosti performansa važan je prijenos emocija koje nas poput informacije obavještavaju o vanjskome svijetu tj. o svijetu plesača/performera na sceni. Ples kao univerzalna umjetnost nije ništa drugo doli djelovanje cjeline ljudskog tijela te su već od ranih početaka ljudi plesu davali veliku pažnju i osjećaje.

Dugo je vremena balet bio najcjenjeniji jer je poštovao pravila i forme sve dok vrijeme nije pokazalo da je spremno za promjene pa su tako Mihail Fokin, poznata Isadora Duncan, Marta Graham i drugi započeli plesnu revoluciju dovodeći u pitanje sve dosad postojeće zakone. Iz toga se razvio suvremeni ples koji je preispitivao sve što mu se nudilo te je uveo pobunjenički duh konstantno istražujući i mijenjajući se. Također, na isti način je plesaču suvremenog plesa dopustio da bude otvoren svojim emocijama odnosno da ispusti pokret kroz svoje emocije i tijelo bez baletnih pisanih zakona. Referirajući se na Selmu Jeanne Cohen, Laurence Louppea i Milka Šparembleka vidjeti ćemo da suvremeni ples pušta tijelo da bude svoje, da izbacij iz sebe ono što mu je prirodno. O tome će raspravljati i Vjeran Zuppa, Isabelle Launay i Paul Valéry.

Ono o čemu se cijelo vrijeme govori u temi suvremenog plesa i performansa je odnos publike i plesača/performera. Ima li tu kakve interakcije ili nema? Važnost se pridaje transformaciji publike kroz emotivno stanje plesača/performera. Na koji način performer dovede publiku u stanje empatije tj. prepoznavanja emocija koje performer nudi? Kod suvremenih performansa moguće je osvješćivanje gdje dolazi do neke vrste unutarnjeg prepoznavanja što dovodi do toga da se svaki gledaoc može poistovjetiti s nekim dijelom priče, glazbom, pokretom, izrazom tj. osjećajem te na taj način doživljava priču na svoj način.

U prepoznavanju emocija kod drugih pomažu nam zrcalni neuroni o kojima govori i koje istražuje Marco Iacoboni. Kao neurolog i neuroznanstvenik uz pomoć svojih suradnika došao je do zaključka da nam zrcalni neuroni pomažu interpretirati izraze drugih ljudi i odgovarati na njih te nam pružaju pretpostavku da znamo kako se drugi ljudi osjećaju jer je taj osjećaj reproduciran u nama samima. Pomoću njegove teorije, spojiti će se ples odnosno performans sa emocijama na način da ćemo obrazložiti performeru i njegov problem emocija te problem performer-publika odnosno njihov odnos.

U pojmu performansa jedna od najbitnijih ličnosti je Marina Abramović kao umjetnica performansa koja je svoje tijelo i mentalno stanje dovela do krajnjih granica izvodeći razne performanse. Nanosila si je fizičku i psihičku bol, ali su joj i drugi nanosili bol što ju čini također na neki način neshvaćenom kad govorimo o pojmu boli. Kao problem boli javlja se i performans suspenzija, o kojima pričaju profesionalci suspenzija Håvve Fjell i Ana Laco, te pitanje na koji je način to ugodno odnosno koje su granice vlastitoga tijela i zašto ih prelazimo. Zašto se ljudi dovode do ekstrema tj. za koga jesu, a za koga nisu to ekstremni performansi i na koji način se shvaćaju ti nekonvencionalni performansi?

Ono što će biti glavna tema ovoga rada su pitanja koja propituju odnos publike i performerera; na koji način su povezani performer i publika te kakva je njihova međusobna interakcija? Na koji način performer transformira sebe, a na koji način publiku? Na koji nam način zrcalni neuroni pomažu prepoznati emocije kod drugih i reagirati na njih te kako nam to pomaže u komunikaciji s drugima? Gdje je poveznica između zrcalnih neurona i performansa odnosno plesne predstave odnosno koreografa i performerera? Što nekome znače ekstremniji performansi, jesu li oni usmjereni na samoga sebe ili na publiku te kako okolina shvaća ekstreme koji nisu svakidašnji?

3. Rođenje suvremenog plesa.

'How you know you are an artist? That's the main question. To know if you are an artist or not is like a breathing. You don't question breathing. You have to breathe, otherwise you just die.

So, if you wake up in the morning and you have some ideas and you have to make them and this become like almost obsession and you have to create and you have this urge to create then you are definitely an artist.

But you are not a great artist.²

U prvom članku časopisa Kretanja br. 12., Paul Valléry govori o filozofiji plesa i kaže kako se ples ne ograničava samo na igru ili zabavu već je to osnovna i univerzalna umjetnost koja je proizašla iz samog života (Valléry, 2009.) 'jer Ples nije ništa drugo nego djelovanje cjeline ljudskog tijela; djelovanje koje je transponirano u jedan svijet, u jednu vrstu prostora – vremena koje više nije sasvim jednako onom iz svakodnevnog života'³. Ples kao pojam nema niti jednostavni niti jedinstven identitet ako ga gledamo kroz povijest te ga je veoma teško dekonstruirati. On je jezik kojeg razumiju svi ljudi bez obzira na govorno područje u kojem žive.

Iako se ne zna pouzdano kada je čovjek počeo plesati, u gotovo svim poznatim plemenskim kulturama prepoznajemo plesne običaje koji nisu samo prolazno skakanje već struktura koja se često provodila u raznim oblicima. Jedni od prvih 'gledaoca' bili su bogovi pred kojima su plesači izvodili obrede moleći kišu, bogatiji urod, povećanje plemena i slično (Cohen, 1992.). Jedna od najpoznatijih svečanosti grčkog teatra bio je ditiramb koji je sadržavao i pjesmu i ples te je bio dio dionizijskih svečanosti. Ispočetka je sve bilo neorganizirano i improvizirano, ali je s vremenom ritual postao strukturiran te su i pjesme i plesovi postali složeniji; plesači su radili na boljoj tehnici, a imali su i koreografa te su se nastupi održavali u kružnom plesnom prostoru teatra na otvorenom.

² Slobodan prijevod intervjua s Marinom Abramović; posjećana stranica <https://www.youtube.com/watch?v=8Ck2q3YgRIY>

³ Kretanja 12, časopis za plesnu umjetnost; Valléry, Paul; Filozofija plesa; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009.; str. 7.

"Prema Lukianu od Samosate, koji je pisao u drugom vijeku n.e. 'zadatak je plesača da pokaže ljudsku narav i emocije u svoj njihovoj raznolikosti: da prikaže ljubav i gnjev, mahnitost i bol, i to svaki od tih osjećaja na njemu odgovarajući način... njegove kretnje imaju značenje: svaka gesta ima svoj značaj; i u tome leži njegova glavna vrsnoća'. Tako su, prije gotovo dvadeset vjekova, već bili prisutni svi elementi standardnog plesnog teatra: izvođač upućen u vještine kretanja; uloga koju valja igrati; pozornica na kojoj se pleše; muzika, kostimi i dekor, koji imaju pojačati spektakularnost prizora; publika koja reagira na sve ove poticaje."⁴

Od ranih početaka ljudi su ples vidjeli ne samo kao razonodu već i kao dio života kojemu su pridavali veliku pažnju i osjećaje. Iako je svako razdoblje imalo svoj sustav vrijednosti, duhovno ozračje i ukus odnosno iako je svako vrijeme bilo podložno drugačijoj političkoj, socijalnoj, ekonomskoj sferi svi su redom prihvaćali ples kao dio života, bilo ritualno ili u svakidašnjem 'skakutanju'. Također su i druge umjetnosti, naravno, utjecale na razvoj plesa pojedinog razdoblja.

Svako doba je imalo svoje konvencije, a jedne od najstrožih i najtradicionalnijih je ruska škola iz koje je izašao Mihail Fokin koji je bio jedan od prvih koji su se pobunili protiv konvencija svoga doba. Većina je bila definirana baletom, ali on je inspiriran ljudskim tijelom kao i plesom Isadore Duncan vidio van okvira baletnih poza. 'Fokine niti je prihvaćao vladajuće običaje baletne produkcije, niti je htio slijediti nadolazeće pobornike slobodnih plesnih formi koji su potpuno odbacivali plesnu školu. (...) Fokine zagovara reformu u okviru tradicije. (...) Fokine se zalagao za potpuno jedinstvo izraza; čitavo plesačevo tijelo treba ocrtavati karakter i osjećaje, što može rezultirati zahtjevom da se eliminira ne samo virtuoznost, već i one standardne forme koje u biti nisu prikladne za pojedini balet.'⁵ On smatra da je balet bio odnosno jest sputan nepotrebnim pravilima te da je prikazano samo mnoštvo pokreta koji nisu sadržavali niti osjećaje niti su simbolizirali išta. Ono što je bilo i dalje jest važno u klasičnom baletu je ljepota poza i pokreta te je on postao akrobatski, mehaničan i isprazan (Cohen, 1992.).

Takvo mišljenje imala je i Isadora Duncan koja je bila veliki protivnik baleta i smatrala ga je neprirodnim i štetnim. Ona je zamišljala ples koji proizlazi iz intuicije, a ne iz formalnih struktura. 'Duncan je bila postojana u svom uvjerenju da pokret mora izbijati iz nutrine, te da bi plesačica, nadahnuta prirodom ili glazbom, prirodno i odgovorila lijepim

⁴ Cohen, Selma Jeanne; Ples kao kazališna umjetnost; Cekade, Zagreb, 1992.; str.14.

⁵ Cohen, Selma Jeanne; Ples kao kazališna umjetnost; Cekade, Zagreb, 1992.; str. 126.

gestama, kad joj duh ne bi bio sputan tehničkim zakonima i društvenim zabranama. Sama Duncan imala je ingeniozne pokrete: u ranim plesovima bili su to skokovi i zaleti uslijed spontane radosti: kasnije su to bili prikazi duboke boli, proizašli iz osobnih tragedija, kao i uzvišene slike ljudskih borbi i pobjeda. (...) Utjecaj njezinih izvedbi je bio ogroman. Još je važniji po svom utjecaju bio njezin koncept plesa kao izraza emocija pojedinca: ne prikaz osjećaja dramskog značaja, već lirski provala strasti.⁶ Ona se, kao plesačica budućnosti, maknula od klasičnog baleta i s vremenom postala majka suvremenog plesa. Iako su mnogi tako mislili, njezino plesanje, kasnije i njezinih učenika, nije bilo samo 'bacakanje' po podu ili lepršavo 'trčkanje'. Njezina koreografija je imala određenu strukturu kao i njezini plesni sati koji su sadržavali i zagrijavanje na štangi i varijacije na sredini i kombinacije na podu. Također je smatrala da kako bi se uspješno izveo neki njezin performans, potreban je iskusan plesač pa čak i s baletnim temeljima jer to može samo pružiti bolje usavršavanje njezine tehnike. Kao i danas sa suvremenim plesom, mnogi su mislili da ona na sceni improvizira, ali sve je bilo pomno razrađeno.

Marta Graham, moderna plesačica i koreografkinja, bila je s jedne strane smatrana ženom koja se kreće u trzajima i grčevima, a s druge novim svjetlom i genijalkom koja također nije bila pobornik baletne tehnike već je sjedila uz bok Isadori Duncan te je stvorila za ples novi jezik, 'onaj koji je bio potreban da bi učinila vidljivim unutrašnji krajolik'⁷. Njezine vježbe bavile su se središtem tijela iz kojeg polazi pokret te kontrolom iz leđa te ona nije pokušavala postići tu baletnu gracioznost već je htjela postići odraz 'tog čuda što predstavlja ljudsko biće'⁸. Martha je gledala na tijelo kao na čudo, na ravnotežu razuma i razmjera. Smatrala je da treba prvo spoznati sebe.

Suvremeni je ples jedna od najvažnijih umjetničkih pojava dvadesetog stoljeća, a naročito od kada je 80ih godina stekao institucionalnu podršku i postao predmetom javnog interesa tako stupajući na sve kulturne scene (Loupe, 2009.). Suvremeni ples iza sebe ima teorijski i praktični instrumentarij koji je sve samo ne zanemariv jer prikazuje 'ogromnu zalihu rada – rada tijela, rada plesa na tome da se predoči tjelesni imaginarij te da mu se pruži čitljivost'.⁹

"Ples, osobito suvremeni, može pobuditi svačiju maštu bez posredovanja govora koji ga objašnjava. Percepcija tijela u pokretu otvara vrata imaginarnog, izaziva unutarnje pomake

⁶ Cohen, Selma Jeanne; Ples kao kazališna umjetnost; Cekade, Zagreb, 1992.; str. 144.

⁷ Cohen, Selma Jeanne; Ples kao kazališna umjetnost; Cekade, Zagreb, 1992.; str. 162.

⁸ Cohen, Selma Jeanne; Ples kao kazališna umjetnost; Cekade, Zagreb, 1992.; str. 162.

⁹ Loupe, Laurence; Poetika suvremenog plesa; Hrvatski centar ITI; Zagreb, 2009.; str. 11.

svojevite pojedincu, a njih je, smatra se, prilično neumjesno kontrolirati ili pak usmjeravati.

Uspjeh predstava suvremenog plesa sam po sebi dokazuje intenzitet dijaloga između promatračeva i plesačeva tijela te u kojoj mjeri zaliha njihovih zajedničkih preokupacija i žudnji uslijed razmjene neprestano raste. Još bolje: uz činjenicu da je označena kao 'ples', suvremena koreografska praksa pripada umjetnosti današnjice. Ona je prvenstveno suvremeni odgovor na suvremeno polje propitivanja."¹⁰

Suvremeni se ples ustvari razvio preispitujući ono što mu se nudi na način da je revolucionaran te pobunjeničkog duha što je dovelo do toga da je kršio pravila i odbacivao ideje koje su bile zastarjele tj. nekada ih izvodio na novi neviđeni način. 'Umjetnost je to stalnog istraživanja i traženja, i poput samih plesača i koreografa koji sve to uobličuju, nikad se ne zadržava odveć na jednom mjestu. Jedina konstanta suvremenog plesa jest promjena – samo mijena stalna jest.'¹¹ Suvremeni ples se nije bavio zakonima tijela odnosno tehnikom i baletnim pozicijama; suvremeni se ples orijentirao, kao i dan danas, na trenutak izvođenja, na 'sad'. Orijetirao se na kulturološke i političke probleme, kao i na odnose među ljudima i njihove emocije odnosno, ako to sve skupimo u jednu riječ, na izražajnost tj. ekspresiju. Nasuprot baletu, suvremeni se ples vratio onome prirodnome; prirodnome na način da se okrenuo tijelu kao nečemu što je dio prirode a ne scene odnosno da se ne bori protiv gravitacije na primjer već da ju sluša, da sluša svoje tijelo, da se vodi kroz njega, ne da ga pokušava učiti. Suvremeni ples, budući da nema toliko pravila kao i balet, pušta tijelo da bude svoje, da izbacij iz sebe ono što mu je prirodno. Ustvari, cijelo vrijeme vraćajući se na to 'prirodno' pokušava se prikazati da se tijelo može sinkronizirati s glazbom ili nekakvim drugačijim zvukom jedino ako nije opterećeno uvjetima koji ga ograničavaju u izrazu. Iako i suvremeni ples ima svoja pravila i mnogi su išli u ekstreme govoreći da je moguće da i ljudi koji se nikad nisu bavili pokretom budu 'suvremeni plesači', on dopušta širi spektar pokreta, ali i emocija. U baletu su prepoznatljive sve emocije i simbolički pokreti koji su čak zapisani i u knjigama, ali o suvremenom plesu se najviše piše u kontekstu ispuštanja sebe kroz emocije i pokret koji proizlazi iz tijela. Koreografi suvremenih baletnih predstava ne mogu naravno reći plesačima radite po osjećaju; logično je da postoji plan i razrada djela i određena koreografija, ali postoje zato i drugačije vježbe i drugačija priča koja navodi individuu plesača da promišlja drugačije o svome pokretu, a i emociji koju prenosi. Ono na što ciljaju današnji performansi

¹⁰ Louppe, Laurence; Poetika suvremenog plesa; Hrvatski centar ITI; Zagreb, 2009.; str. 10.

¹¹ Cohen, Selma Jeanne; Ples kao kazališna umjetnost; Cekade, Zagreb, 1992.; str. 310.

ili predstave je to da se dotakne svakog ponaosob te da mu se da prostora da stvori svoju vlastitu emociju koju su performerer uspjeti potaknuti. Kada se to ostvari, e to je onda uspjeh.

"Samo je tijelo postalo subjektom a ne instrumentom za ekspresiju metafore. Koreografi su namjerno počeli koristiti neuvježbane izvođače u potrazi za 'prirodnim' tijelom. Traži se nova energija, nov način njezina obuzdavanja odnosno oslobađanja. Problemi se nisu doticali samo odnosa vremena, prostora i tijela, već se išlo dalje obuhvaćajući sve druge umjetnosti i medije – sport, svakodnevnne radnje. Ples je bio ples ne samo zbog sadržaja već zbog konteksta – naprosto zato što je uobličn kao ples."¹²

¹² Cohen, Selma Jeanne; Ples kao kazališna umjetnost; Cekade, Zagreb, 1992.; str. 324.

4. Zrcalni neuroni kroz performans.

'Moj se mozak bavi onim što *vidi*, a ono što mozak vidi određuje ono što ja *osjećam*.'¹³

4.1 Prepoznavanje emocija.

Govorili smo u utjecaju performerera na publiku odnosno prenošenju emocija tj. shvaćanju istih od strane publike te smo također spomenuli uvjetovanost i iskustvo emocija koje su postale prepoznatljive kroz život. Je li emocija samo informacija ili je ona začudnost i istraživanje? Je li ta emocija koju prenosi performer stvarna ili odglumljena i u kojoj mjeri ona uspije transformirati publiku? Ovisi li to o tome u kojoj će količini publika prepoznati određenu emociju ili uopće nije bitna 'određena' emocija već emotivni input koji je poslan te ovisno o rasponu emocija pojedinca koji promatra možemo li reći da je publika transformirana performerskom 'rukom' ili je 'sama pronašla svoj put'? Jer ustvari, što je iskrena emocija i je li ona moguća na sceni i što uopće znači dotaknuti nekoga?

S jedne strane stoji pitanje kako gledaoc prepozna emocije, a s druge strane je li bitno da prepozna točno tu emociju, kao što smo već spomenuli? Tu temu proučava Marco Iacoboni.

'Filozofi su se stoljećima češkali iza uha nastojeći shvatiti kako se ljudi uzajamno razumiju. Ta zbunjenost bila je shvatljiva: naime, nije bilo znanosti na koju bi se filozofi mogli osloniti u potrazi za odgovorom na tu zagonetku.u proteklih otprilike stotinu pedeset godina , psiholozi, znanstvenici koji se bave spoznajom i spoznajnim fenomenima, te neuroznanstvenici mogli su se donekle oslanjati na neku znanost – u posljednjih pedeset godina mogli su se čak uvelike oslanjati na znanost – i unatoč tome godinama se nisu prestajali zbunjeno češkati iza uha. Nitko nije mogao ni okvirno objasniti kako to da znamo što drugi čine, razmišljaju u osjećaju.

Sada možemo. Do vrlo suptilnog razumijevanja drugih ljudi dolazimo zahvaljujući nakupinama posebnih stanica u mozgu koje nazivamo zrcalni neuroni. To su ta sićušna čuda

¹³ Iacoboni, Marco; Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe; Algoritam; Zagreb 2012.; str. 94.

koja nas vode kroz dan. One su stožerna sastavnica, temeljno sredstvo pomoću kojeg uspijevamo ploviti kroz život. One nas uzajamno povezuju, mentalno i emocionalno.¹⁴

Iacoboni navodi primjer gledanja televizije. Ti momenti prepuštanja osjećajima koje dobijemo od strane glumaca dovode do toga da naši zrcalni neuroni stvaraju iste te osjećaje koje poznajemo odnosno ta stanja te mi pri tome suosjećamo s izmišljenim likovima (Iacoboni, 2012.) tj. mi znamo kako se oni osjećaju. Ono što nam zrcalni neuroni daju kao mogućnost je raspoznavanje emocija kod drugih jer se u našem mozgu, dok gledamo druge, aktiviraju iste one stanice kao i kada mi osobno doživljavamo te situacije ili emocije. Tako na primjer dok gledamo neki performans u kojem plesač izražava sebe, neku emociju ili priču, zrcalni nam neuroni pomažu pročitati njegov izraz i simboliku te u tom trenutku mi osjećamo empatiju odnosno 'takvi trenuci, usudio bih se ustvrditi, temelj su empatije i vjerojatno i moralnosti, one moralnosti što je duboko usađena u našem biološkom ustroju'¹⁵. Na taj način mi možemo biti donekle sigurni da će do gledatelja doprijeti ono što se želi reći performansom odnosno iako ne razmišljamo o tome, nesvjesno pretpostavimo da će gledatelj biti u mogućnosti prepoznati emociju koja mu je ponuđena. Naravno da postoje iznimke gdje performans ostane neshvaćen od nekih ljudi, ali ustvari, najbitnije je u performansu da se na bilo koji način dotakne gledaoca kao individuu, manje kao masu, te je zbog toga i performans vrlo otvoren pojam kao što je i njegovo izvođenje redovito tematski otvoreno.

Zanimljivo je razmišljati koju je emociju najlakše izazvati kod ljudi. Emocije kao što su tuga i sreća ili strah i ljutnja vrlo su lako prepoznatljive jer se pojavljuju u svakodnevnih situacijama od stvarnosti do fikcije, ali na primjer ako želimo prikazati Abrahamovo žrtvovanje sina tj. njegovu apsolutnu vjeru odnosno ako želimo prikazati njegov bezizlazni položaj te i dalje zadržano povjerenje u Boga, kako to učiniti?? Kako se poistovjetiti s Abrahamom na način da to isto prenesemo gledaocu?? Ima li uopće smisla pokušati doslovno predočiti tu emociju/e ili je dovoljno da se mi poistovjetimo s njom. Odnosno, ako se ne poistovjetimo s njome ne možemo ju ni prenijeti stoga performer ili plesači ili bilo kakvi izvedbeni umjetnici imaju veoma težak zadatak koji je istinit jedino ako je i emocija istinita što bi značilo da se oni moraju poistovjetiti s onom emocijom koju izvode. Ako uspije performer na neki način zamisliti i pokušati proživjeti u svojoj glavi situaciju koju je

¹⁴ Iacoboni, Marco; Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe; Algoritam; Zagreb 2012.; str. 10.

¹⁵ Iacoboni, Marco; Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe; Algoritam; Zagreb 2012.; str. 10.

Abraham imao na svojim leđima (pretpostavimo da nije lako pokušati proživjeti nešto što nismo u mogućnosti doživjeti ili čak zamisliti) zadatak koji slijedi nosi težinu prenošenja tog osjećaja, doživljaja, publici. Ono što je možda još i gore možda je to što performans ne mora imati temu Abrahama i njegove žrtve već je potreban samo takav osjeća na primjer; uzvišen ali ponizan. I kako onda prikazati taj osjećaj, tu emociju publici kad performer sam nije i pretpostavimo da nikada neće doživjeti tu situaciju i pretpostavimo da nitko u publici nije? Ono što je bitno je to da performer istraži svoje misli i osjećaje te da pokuša na neki način proživjeti ono što je Abraham proživio i pokušati shvatiti njegovu žrtvu i njegovu posvećenost nečemu svetome te što se više približava istinskoj emociji to je ona vidljivija na van. Na taj način funkcionira svaki performans. Bilo da je zadana tema ili da je instant improvizacija; kako je emocija sve bliža istini tako je sve doživljeno, od performerera i publike, snažnije i dublje.

4.2. Zrcalni neuroni u performansu.

'Vittorio Gallese je prvi je među njima (Iacobonijevi prijatelji iz laboratorija Giacomina Rizzolattija u Parmii) ustvrdio kako zrcalni neuroni igraju izvjesnu ulogu i u razumijevanju i u proživljavanju osjećaja drugih osoba.'¹⁶ Gallese je također upozorio i na 'pionirski rad njemačkog psihologa Theodora Lippsa i njegova istraživanja o empatiji s početka dvadesetog stoljeća, radove što, unatrag gledajući, izravno u prvi plan ističu moguću ulogu zrcalnih neurona. Empatija dolazi od njemačke riječi *einfihlung*, koju je Lipps prvotno predložio kako bi objasnio odnos između umjetničkog djela i čovjeka koji ga promatra. Svoju je koncepciju potom protegnuo i na međuljudske interakcije: našu percepciju tuđih pokreta razložio je i tumačio kao oblik unutarnjeg oponašanja, te za primjer ponudio da promatramo akrobata visoko na žici iznad gledališta u cirkusu. Dok ga promatramo na žici, kaže Lipps, osjećamo se kao da smo unutar akrobata. (...) Empatija igra temeljnu ulogu u našem društvenom životu. Omogućava nam da podijelimo osjećaje, iskustva, potrebe i težnje. Posve očekivano mnogo je empirijskih dokaza što navode na zaključak o postojanju snažne povezanosti zrcalnih neurona i empatije.'¹⁷

¹⁶ Iacoboni, Marco; Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe; Algoritam; Zagreb 2012.; str. 95.

¹⁷ Iacoboni, Marco; Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe; Algoritam; Zagreb 2012.; str. 95.

Zrcalni se neuroni odnosno ta teorija može bez problema primijeniti na izvedbene umjetnosti tj. performanse što pretpostavlja da gledaoc ustvari suosjeća s onime koga gleda na način da emotivno oponaša onoga koga vidi te doživljava emotivnu zarazu (Iacoboni, 2012.) posredstvom naučenih emocija kao što su na primjer grimase boli, smijeh, osmijeh, način pokazivanja sklonosti ili ljubavi i slično. Takvo je oponašanje drugih svakodnevno u životu; na taj se način razumijemo i komuniciramo te je stoga s jedne strane jednostavno pratiti izvedbenu umjetnost jer nesvjesno prepoznajemo emotivne izraze i fizičke kretnje koje se prikazuju na sceni. 'Oponašanje nije samo oblik neverbalne komunikacije; to nam, prije svega, pomaže da percipiramo tuđi izričaj i izraze lica (a time i njihova osjećanja).'¹⁸ Iacoboni primjećuje da ovo može izgledati protivno intuitivnom jer bi se trebalo podrazumijevati da ako želimo oponašati neki emocionalni izražaj lica da bismo ga prvo trebali poznati, ali s druge strane, što je također logično, oponašanje prethodi prepoznavanju tj. 'zrcalni neuroni bez posebnog razmišljanja vode do automatske simulacije (unutarnjeg oponašanja) izraza lica u drugih osoba, a taj proces ne zahtijeva izričito, svjesno i smišljeno prepoznavanje oponašanog izraza lica. Istodobno, zrcalni neuroni šalju signale u centre za osjećaje smještene u limbičkom sustavu mozga. Ta aktivnost živčanih stanica u limbičkom susatvu što je izazivaju signali iz zrcalnih neurona omogućava nam da iskusimo osjećaje povezane s promatranim izrazima lica drugih – sreću koju povezujemo s osmijehom, tugu povezanu s mrštenjem. Tek nakon što ih iznutra iskusimo, odnosno osjetimo te emocije, možemo ih i jasno prepoznavati.'¹⁹

*

"Naš uvaženi prijatelj Maurice Merleau-Ponty napisao je: 'Živim u izrazu lica drugog, kao što osjećam da on živi u mom.' Nažalost, zato što ne mogu pomicati mišiće na vlastitom licu, Coleovi pacijenti ne mogu živjeti u izrazima lica drugih. Taj nedostatak, i time uvjetovana nemogućnost da zrcalite tuđe izraze na licu, prekida svaki oblik emotivne interakcije i onemogućava stvarno, duboko razumijevanje osjećanja drugih osoba."²⁰

¹⁸ Iacoboni, Marco; Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe; Algoritam; Zagreb 2012.; str. 97.

¹⁹ Iacoboni, Marco; Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe; Algoritam; Zagreb 2012.; str. 97./98.

²⁰ Iacoboni, Marco; Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe; Algoritam; Zagreb 2012.; str. 100.

Jednostavan primjer imitacije možemo uzeti kod djece odnosno beba koja ponavljaju većinu pokreta ili gesti koje im se pokažu. Ako bebi isplazite jezik na primjer, ona će vam uzvratiti na isti način. Za to su zaslužni ti čudotvorni zrcalni neuroni za koje je tek nedavno otkriveno da nemaju samo ulogu u pokretima već da su zaslužni za učenje novih pokreta imitacijom ne misleći pri tome samo fizičku imitaciju već ponavljanje u mislima. Iacoboni i njegov tim radili su eksperimente s majmunima te pri tome došli do otkrića učenja imitacijom, ali su također otkrili da neuroni nisu aktivni samo pri promatranju pokreta već i kod slušanja određenog zvuka. Tu bi se mogli povezati na performans u odnosu s glazbom tj. na plesnu koreografiju koja je sinkronizirana s određenom skladbom. Organizirana koreografija podrazumijeva s vremenom i dobro poznavanje skladbe na koju se izvodi. Sinkronizacija pokreta i glazbe sve je bolja kako performer bolje prepoznaje određene sekvence odnosno taktove i melodiju. Ispočetka, melodija nije poznata te je performerova koncentracija usmjerena na slušanje glazbe, a manje na tehniku pokreta i emocije. S vremenom kako performer sve bolje upoznaje odnosno prepoznaje skladbu on se usredotočuje na 'čišćenje' pokreta i nakon toga na emociju koja proizlazi iz njega. To zahtjeva organizirana koreografija.

Prepoznavanje zvuka možemo poistovjetiti s kasnijim periodom performerovog uvježbavanja koreografije što nam govori da kako ta skladba počne svirati performer ju automatski raspoznaje i automatski zna što mu je činiti točno spajajući svaki takt s određenim mu pokretom odnosno njegovo tijelo bez razmišljanja o koreografiji samo prepoznaje glazbu i izvodi pripadajući joj pokret i priču. Iacoboni spominje trganje papira ili lomljenje kikirikija u ljusci. Ako zamislimo zvuk, točno ga možemo percipirati pa čak i glasovno popratiti. I svaki put kad taj isti zvuk čujemo znamo ga raspoznati. Također na primjer, školsko zvono. Djetetu koji je u prvom razredu osnovne škole taj će zvuk neko vrijeme biti jako bučan ili će ga svaki put mnogo jače čuti i primijetiti nego neka djeca koja su već koju godinu u školi pa i par mjeseci. Zvuk postaje toliko prisutan da ga više ni ne percipiramo na taj način već ga registriramo samo prema radnji koja je pripisana tom zvuku, a to je kraj ili početak sata.

Tu možemo vidjeti 'pattern' koji nam govori da s vremenom određeni zvuk (skladba) uđe u tijelo kao nesvjesno raspoznatljiv zvuk te ga je vrlo lako popratiti u ovom slučaju pokretom jednom kad smo ga upoznali. Ono što se pri tome briše iz sjećanja je neraspoznavanje melodije. Ona, kao i vožnja bicikle, uvijek ostaje poznata i iako i nakon par godina možda pokret više nije poznat, melodija uvijek kao takva u pamćenju ostaje raspoznatljiva, ali i emocija koja se prenosila potonjom. Jedan od načina pamćenja događaja pa tako i glazbe jest

emocija. Neki se sjete svih detalja situacije, a neki se prije, ili radije, sjete emocije koja je bila proživljena u tom određenom trenutku. To ovisi od osobe do osobe, ali ono što želimo time reći je to da su emocija i zvuk sinkroni i povezani na način da prepoznajući određeni zvuk, u ovom slučaju skladbu, možemo istome pridodati točno određenu emociju koju smo osjećali pri toj koreografiji. A i ne pričajući striktno o koreografiji i performansu, znamo da kad čujemo pjesmu 'Iris' od Goo Goo Dollsa, da će nam radar emocija proraditi na sjetu i melankoliju ili na nekakvu usamljenost.

*

Zrcalni neuroni kao takvi mogu biti prozvani temeljem ljudskosti. Mogu li? Zašto ne. budući da iz njih proizlazi empatija, suosjećanje, društvenost, razumijevanje i slično (o negativnim stvarima nećemo raspravljati). 'Također se pokazuje da, što su veće uzajamne simpatije, to čini se, ljudi više oponašaju jedan drugog, što također ima smisla. To je i razumljivo. To oponašanje i prilagodba postupaka nas i spaja, drži na okupu. Stoga sam s toliko sigurnosti i ustvrdio kako su zrcalni neuroni ključni za potrebu što je moguće lakšeg uklapanja čovjeka u društveni kontekst. Svi smo mi zajedno u ovom čamcu, a zrcalni neuroni nam pomažu da to iskoristimo na najbolji mogući način.'²¹.

²¹ Iacoboni, Marco; Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe; Algoritam; Zagreb 2012.; str. 113.

5. Pristup stvaranju.

5.1. Koreografija.

Je li koreografija stvaranje sebe ili stvaranje glazbe u pokretu? Koreografija nije samo pokret koji jednostavno pripada ritmu glazbe. 'Osmice' kao brojanje taktova su samo dio prakse koja postoji kako bi lakše objasnio ritam u pokretu ili pokret u ritmu. Nisu potrebne ako si svjestan glazbe. Ako ti se uvuče u kožu i vidiš ju u oblicima neobjašnjivim brojevima. Stvaranje koreografije je dio 'svemira' kojeg daješ iz sebe.

'Kipar je dovršio skicu koja je izgledala poput škrobotine, nerazumljive mrlje,
slučajnog traga, ...'²²

Najbolji i najgori je početak. Postoji glazba i ideja. Pokret koreograf razvija prema glazbi i kad završi glazba on je zaboravio što je napravio. Zapamtio je 'feeling', ali pokret je u magli. Ponovi još koji put i zapamti pola od pola sekvence i pokuša ju razraditi, ali sve izgleda besmisleno pa tako još nemali broj puta i napokon nešto ispadne iz svega.

Na parketu svojega doma i u glavi sve je dobro koncipirano dok prvi put ne dođe u dvoranu i prenese plesačima osmišljeno. U većini slučajeva dijelovi nemaju smisla i nisu mogući.

Nekoliko puta se vraća i početku i kraju i na detalje i osvrće na prijedloge performerera/plesača dok sve ne sjedne na svoje mjesto. Iako, vjerujem da ne postoji tren u kojem si savršeno zadovoljan svojim djelom. Uvijek se može drugačije postaviti formacija ili neki pokret bolje osmisliti, ali to ovisi i o tome s koliko se iskusnim performerima/plesačima radi i koji je njihov nivo tehnike i iskazivanja emocija.

"Na što mislite dok plešete?", pitanje je koje mi često postavljaju i na koje je teško odgovoriti.

Jer proces kojeg nazivamo mišljenje nema, zaista, ništa zajedničkog s plesom. Ideja za neki ples može doći kreativnom umjetniku u snu, ili u bilo kojem trenutku dana; to jest, pojavljuje se iznenada. Ta se zamisao ukorjenjuje u nečijoj svijesti bez dozivanja misli. Baš kao što

²² Žic, Igor; Hrvatska knjiga mrtvih, priručnik za reinkarnaciju u 25 priča; 1. priča: Skulptor; Rival – Biblioteka Val; Rijeka 2002.; str. 9.

muzička tema dolazi skladatelju, a da on ne zna gdje niti zašto, isto tako ideja pokreta, plesna tema, plesaču spontano pada na pamet. Često se događa da plesač nosi u sebi klicu plesne teme dugo vremena prije nego što je realizira. Ona mu ne daje mira sve dok se ne počne uobličavati i pretvarati u pokret. Čim ta tema, koja je moguća polazna točka čitavog plesa, postaje bliska, počinje pravi rad na stvaranju plesa; komponiranje i interpretacije. Ovo razdoblje formiranja drži plesača u trajnom stanju uzbuđenja, sve dok plesna zamisao ne dostigne svoju krajnju točku, dok ne sazre u umjetničko djelo. U ovom trenutku kreator plesa postaje interpretator plesa. Stoga je nužno potrebno da plesač predoči ples na način koji će prenijeti značenje i snagu unutarnjih doživljaja koji su ga potakli da zamisli taj ples.

Glavna briga kreativnog plesača trebala bi biti to da njegova publika ne misli o plesu objektivno, da ne gleda na njega s neutralnog i intelektualnog stanovišta, - drugim riječima, da se odijeli od same biti plesačeva iskustva, - publika treba dopustiti da ples na nju djeluje emocionalno i bez zadržke. Valja dopustiti da ritam, glazba i sam pokret plesačeva tijela potaknu u njoj iste one osjećaje i raspoloženja koji su potakli plesača. Jedino će tako publika osjetiti snažnu emocionalnu bliskost s plesačem: te će proživjeti i životna iskustva koja stoje u pozadini plesne kreacije. Prepast, zanos, radost, sjeta, veselje: sve ove osjećaje ples može izraziti pomoću pokreta. Ali izražavanje bez unutrašnjeg doživljaja u plesu je bezvrijedno."²³

Koreografija je nešto čime vladaš i ne vladaš, nešto što dođe razmišljanjem, spontano i improvizacijom sa samim sobom. Koreografija je kao pisanje pjesama, romana, kao skladanje glazbe. To je pokret tvog vlastitog tijela. To je tvoja Drugost. Sebičan čin, ali i čin koji radiš za sebičnost drugog. Vjerovanje je u tome da je koreografija tvoje djelo, ali 'svoj svemir' se može prikazati samo na način ako performer/plesači prikažu odnosno osjete svoj 'svemir' kroz pokret koji im je zadan 'svemirom' koreografa. Pokret je praznina ako nije ispunjen emocijom plesača. Paradoksalno je to jer iako koreograf zada i pokret i emociju i temu, plesač mora u istom trenu sve to prikazati na svoj način, a opet da se uklapa u koreografov koncept. U stvari je bitan 'začin' koji koreograf mora izvući iz svojih performer/plesača odnosno koji performer/plesači moraju izvući iz sebe. Pod 'začin' se smatra ono što čini čovjeka samog, ono što čovjek ima u svojoj biti. Svi imaju to u sebi, u svojim očima, samo je razlika u tome mogu li svi izmamiti to iz sebe tj. koliko su svjesni toga. Odnosno, na koji način koreograf može to osvijestiti kod svojih performer/plesača.

²³ Cohen, Selma Jeanne; Ples kao kazališna umjetnost; Cekade, Zagreb, 1992.;str. 180.

Koreografija može biti vrlo jednostavna i prepuna emocija, ali i komplicirana, a prazna. Bitno je da koreograf izvuče iz performer/plesača, pridobije, ono što čini tu osobu. Ono što svaki pojedinačni performer/plesač osjeća u svakom trenutku pokreta. Bez toga je koreografija, bila jednostavna ili komplicirana, jednostavno prazna, nevidljiva, čisti pokret koji je u svoj suštini monoton.

Koreograf mora imati cjelokupnu viziju. Ne samo pokret kao pokret već sve ono što će gledaoca nepomično uvući u tekst i kontekst, a opet na način da svoj diskurz može staviti u koreografiju odnosno cjelokupno djelo. Ples, katkad, ne teži ispričati nijednu određenu priču, nego gledatelja nastoji potaknuti da se poveže s vlastitim unutarnjim svijetom, a ne svijetom predstave što je gleda ili svijetom koreografa koji ju je pripremio.

Kako li je lijepo stvarati pokret sa svim konotacijama koje nosi on kao tvoj, kao takav koji je proizašao iz tvoje nutrine ponukan nekim novim 'svemirom'. Kako li je lijepo kada dobiješ ideju za priču iz nečega kao što je list ili kamen, treptaj oka ili izdah, klaun ili cirkus, prozirnost ili inat. Prekrasno je kada ti na pamet padne raditi koreografiju čiji se pokret kreće na ritam glasa koji recitira pjesmu Bukowskog. Na miris cigarete pomiješan s mirisom čovjeka kojeg voliš. Čovjeka koji sjedi pokraj tebe u bočariji i čiji su ti pokreti neobjašnjivo poznati. Ideja dođe na svim mogućim mjestima za koje nisi ni mislio da postoje. Vjerojatnost je nikakva, a postoji svugdje. Ideja i koreografija ne dolaze iz naučenog nego iz improvizacije misli. Baletna tehnika je temelj skoro svakog plesa, ali vježba i upornost je napraviti desetak pirueta ili znati napraviti podršku. Prikazivanje sebe u pokretu je ostvarivanje nutrine kroz pokret.

'Zagrebačka tradicija, na primjer, još uvijek ima baletomane koji frenetično plješću kada se dama triput okrene na jednom prstu, što je naravno apsurd jer to uopće ne spada u baletnu umjetnost, nego u vještinu.'²⁴

²⁴ Kretanja 11, časopis za plesnu umjetnost; Zuppa, Vjeran; Ludio Doctus, o Milku Šparembleku nešto sasvim izvanstrukovno; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009.; str. 10.

5.2. Milko Šparemblek (primjer stvaranja koreografije)

Milko Šparemblek je jedan od koreografa koji je sudjelovao u mijeni mišljenja suvremenog plesa. Povodom simpozija, Bosiljka Perić Kempf intervjuirala je M. Šparembleka te je isti objavljen u Novom listu, u tjednom kulturnom prilogu Mediteran 7. prosinca 2009.

"Kada pristupam nekoj svojoj prijašnjoj koreografiji, ja nisam isti čovjek koji sam bio u vrijeme kada sam radio na njoj. Čovjek se mijenja tijekom života; nakon svakog životnog razdoblja 'dopunjen' je iskustvima koja je u tom razdoblju proživio – on, dakle, nije isti čovjek. A onda razumljivo, niti njegovo viđenje nečega prije tih iskustva ne može više biti isto. Kad vas vaše vlastito djelo ne zadovoljava, to samo znači da vi više niste ona osoba koja je to djelo stvarala prije desetak, petnaestak godina. Ako se vi mijenjate, mijenja se i vaš odnos prema okolini, životu, prema vama samima. Iznimno se i koreografu može dogoditi da napravi djelo koje je odmah definitivno. No to se dosta rijetko događa. Meni se dogodilo svega dva puta. Kada gledam neku svoju staru koreografiju najviše sam oduševljen ako vidim da ima još nečega što mogu doraditi, promijeniti, poboljšati...(...)

Glazba i ples su dva segmenta u vrlo prijateljskoj, ali ne i nužnoj vezi. jer možete plesati na šum, na ritam, na tišinu, tj. svoju unutarnju glazbu koja je za druge nečujna. (...)

Znate, iza glazbe stoji kojih dvije tisuće godina, ona je isto 'suma sumarum', nije glazba od jučer. U njoj su svi njeni prethodnici, i ta glazba – osim onoga što se čuje – nazovimo to vulgarno bukom ili zvukom, kako hoćete, ta glazba, dakle, ima neku dubinu, iza nje je nečije postojanje, nečija misao, svjetonazor; to sve postoji kao pozadina onoga što mi čujemo. (...) Nešto možete zahvatiti generalnom koreografskom frazom, ili možete ići u detalje. I jedno i drugo je moguće. Možete se igrati s mikroskopskim finesama unutar strukture same glazbe. Ali koreografski gledano, možete napraviti luk koji sumira smisao tog momenta, a da ne slijedite glazbeni protok. o vašem unutarnjem osjećaju ovisi za što ćete se odlučiti. (...) No koreografija nije samo u mašti koreografa, ona je i u prostoru mogućnosti koji otvara sama glazba. Ako je zaista velika, ako je supstancijalna."²⁵

²⁵ Kretanja 11, časopis za plesnu umjetnost; Perić Kempf, Bosiljka; Plesati možete na glazbu, ali i na šum, ritam, tišinu...; razgovor povodom simpozija objavljen Novom listu, u tjednom kulturnom prilogu Mediteran, 7. prosinca 2009.; 2009.; str. 77. – 80.

5.3. Odnos performer/plesač – publika

Osim što se stvara koreografija kao pokret, potrebno je postaviti odnos plesača i pokreta njegovog tijela s prostorom u kojem se odvija performans. Do sada je bila tradicija prostora kazalište ograničene scene i oblika odnosno formalni prostor unutar kojeg je koreograf bio u mogućnosti oblikovati samo formalni koncept. Uz pomoć scenografije i različitih formacija ili možda čak off kazališta (publike na sceni) koreograf je mogao odnosno može pridonijeti neformalnosti, ali i dalje je ograničen prostorom. U današnje vrijeme sve se više performansa izvodi van scene zatvorenog prostora. Ako se usredotočimo na samu plesnu scenu obujam izvođenja vani je smanjen, ali i dalje je prisutan i sve više moguć. Ne govoreći o postavljanju pozornice na nekom trgu jer pod to podrazumijevamo također ograničeni prostor te i dalje jasnu granicu publike i izvođača. Govorimo o sve većoj interakciji potonjih na način da pozornica postaje i prostor među publikom, prostor svakodnevice, a i nadalje prostor gdje je publika usmjerena na izvođače. Ono što se time dobiva je veća interakcija plesača/performera s gledaocem te na taj način svatko postaje dio scene i performansa.

Ono što je još više moguće kod takvih performansa je osvještavanje tijekom istog gdje dolazi do neke vrste unutarnjeg prepoznavanja (Jeličić, u 'Kretanja 11., 2009.). To prepoznavanje uglavnom nije nametnuto kao takvo već se navodi na taj način da se svatko od gledaoca može poistovjetiti s nečime odnosno s nekim dijelom priče, osjećajem, glazbom, stihom, pokretom, izrazom, gestikulacijom i sl. te na taj način svatko stvara svoj doživljaj priče neovisno o estetskom sudu. U takvim izvedbama poziva se na 'emocionalni doživljaj kao primarni čimbenik koji se nalazi u osnovi kako koreografove kreacije tako i gledateljeve percepcije i koji stoga omogućuje uzajamnu vezu i komunikaciju²⁶. Upravo zbog toga što je to emocionalno neuhvatljivo i subjektivno dolazi do više vrsta razumijevanja, ili čak i nerazumijevanja, odnosno do više na drugačiji način shvaćenih priča koje su u svojoj suštini sve ispravne. Prema tome možemo reći da većina tema performansa ostaje otvorena jer svaki pojedinac može izgraditi svoj subjektivni osjećaj i na svoj način shvatiti performans.

Robin George Collingwood, estetičar i predstavnik teorije umjetnosti kao izraza (ekspresije), također veliku važnost daje publici te ih vidi kao aktivne sudionike. On naglašava da je za izražavanje osjećaja potrebno osvještavanje istih (Jeličić, u Kretanja 11., 2009.) te prema tome i gledatelj mora biti svjestan svojih osjećaja i imati iskustva u čitanju kodiranih tekstova

²⁶ Kretanja 11, časopis za plesnu umjetnost; Jeličić, Andreja; Plesno kazalište Milka Šparembleka u svjetlu teorije umjetnosti kao ekspresije; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009.; str. 14.

kako bi određena emocija doprela do njega odnosno kako bi što bolje mogao razumjeti i poistovjetiti se s plesačevim/performerovim.

“Collingwoodovo objašnjenje kreativnog procesa kao postupnog artikuliranja prvotno nesvjesnog osjećaja zanimljivo je usporediti sa Šparemblekovim primjedbama kojima ističe kako u početku procesa stvaranja novog baleta ‘nešto’ osjeća na intuitivnoj razini: ‘najedanput vidite scenu, nije vam jasno...’ (iz filma *Šparemblek*, režija J. Sedlar, scenarij M.Đurinović, HNK Zagreb) i kako taj osjećaj ima karakter opsesivnosti sve dok se napokon potpuno ne izrazi: ‘bilo što postaje inspiracija – raste, raste, postaje opsesija... Kraj se naslućuje, osjeća se osnovni smisao djela a onda se postepeno čitav ‘posao’ definira.’ (iz osobnog razgovora, 17. listopada 2008.).

(...)

Po tom principu umjetnik, koji je sposoban dubinski osvijestiti i imaginarno izraziti emotivne doživljaje, ‘vidi’ svoju temu, naslućuje ju, ali nikad do kraja jasno; on ne radi po planu ili ‘nacrtu’ kojeg će dovršenog pretočiti u gotov ples. Nikako ne možemo govoriti, tvrdi Collingwood, o *eksternaliziranju unutaršnjeg iskustva koje je završeno u i po sebi*. Koreografov se doživljaj razvija i definira u njegovoj svijesti tek tijekom procesa koreografiranja, u kojem dolazi do konstantne pozitivne razmjene između već postavljenih plesnih koraka i scene baleta i koreografova imaginativnog doživljaja. Tjelesni ili otjelovljeni rad umjetnika (u slučaju plesa, pravi tjelesni rad plesača) omogućuje mu stalan osjetilni sadržaj, objekt, izvor impresija, u dodiru s kojima njegova svjesna imaginacija nastavlja kreirati nove ideje koje naposljetku vode k stvaranju potpunog imaginativnog doživljaja koji, prema Collingwoodu, i jest prava umjetnost. ‘Teoretski’, kaže Collingwood, *umjetnik je osoba koja spoznaje svoj vlastiti osjećaj*. Ono nešto što za Šparembleka postaje inspiracijom, ono intuitivno što raste i postaje opsesijom, ideja Plesa smrti, postupnim procesom umjetničke kreacije, istraživanjem pokreta, glazbe, svjetla i dekora, formira se, izražava se u potpuno osviješten imaginativni doživljaj – i istovremeno u njegov materijalni izraz, u koreografiju.²⁷

²⁷ Kretanja 11, časopis za plesnu umjetnost; Jeličić, Andreja; Plesno kazalište Milka Šparembleka u svjetlu teorije umjetnosti kao ekspresije; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009.; str. 14./15.

Prema Collingwoodu, kao što smo spomenuli o otvorenoj temi svakog performansa, niti jedan prizor jednog performansa ne gleda se kao gotov proizvod već se svjesno pretvara u vlastiti imaginativni doživljaj te je bitno da se ti osjećaji uprizoreni na sceni neminovno dijele između koreografa i redatelja kao pripadnika iste kulturne zajednice (Jeličić, u Kretanja 11., 2009.). ‘Collingwood naglašava da koreograf nikada ne djeluje sam i u izolaciji. On se aktivno služi svime što je u umjetnosti već stvoreno, surađuje ne samo sa svojim plesačima nego i s tradicijom na kojoj je izrastao. Pravo umjetničko djelo je stoga djelo suradnje – umjetnika (koreografa i plesača) i gledatelja u kontekstu njihove zajedničke kulturne tradicije.’²⁸

5.4. Primjer predstave 'ONA' kao primjer odnosa performer/plesač – publika.

Plesna predstavu 'ONA' plesne udruge Ri DANCE premijerno je izvedena na Trsatskoj gradini u gradu Rijeci 22.8.2015. u sklopu manifestacije 'Ljeto na Gradini', Gradina Dance Art.

Predstava je zamišljena na način da kroz ulazna vrata Gradine glumac uvodi publiku kroz svoj performans u kojem govori o raznim pogledima žene. Za to se vrijeme plesačice nalaze na donjem dijelu Gradine poredane na način da tvore put prema Miru junaka. Kroz petnaest minuta performansa publika se na poziv glumca povlači na gornji dio Gradine gdje on sjeda za pisaci stol, a publika se smješta na predviđena mjesta odnosno posvuda oko prostora ispred Mira junaka. Predstava se nastavlja nizanjem plesova koji su povezani glumčevim tekstom i performansom te pjesmom vokalne solistice. Glumac u svojoj ulozi predstavlja muškarca, pisca, koji prolazi kroz sve poglede (tipove) žena u svome životu tražeći ono nešto što će ga učiniti potpunim. Plesačice prikazuju široku lepezu emocija i uloga žene iz perspektive muškarca koji dotaknuvši istu budi razna stanja svog uma i duše. Prolazi kroz čistu, lijepu, zavodljivu, plahu, istu, različitu, prolazi kroz usamljenost i ludilo te na kraju kroz 'nju'.

Prvenstveno, predstava je napravljena na način da je svatko može sa svojeg subjektivnog stajališta doživjeti na svoj način. Otvorene teme, predstava je koncipirana na način da su

²⁸ Kretanja 11, časopis za plesnu umjetnost; Jeličić, Andreja; Plesno kazalište Milka Šparembleka u svjetlu teorije umjetnosti kao ekspresije; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009.; str. 16.

gledaoci 'u mislima' glumca te on cijelo vrijeme ima komunikaciju s njima nazivajući ih prijateljima, nudeći im vino, obraćajući im se kao da su u njihovoj glavi itd. Iako ima svoj stol kao dio scene i sredinu prostora Mira junaka sa stepenicama on je u suštini slobodan iskoristiti i dublji prostor unutar same publike čiji prostor nije konkretno definiran. Same plesačice imaju drugi dio performansa na istom djelu Mira junaka s time da vrše presvlake kostima u samom prostoru, galeriji, Mira junaka. U prvome dijelu plesačice su imale performans na donjem dijelu Gradine nakon kojeg su ulazile u spilju presvući se u sljedeće kostime te su zajedno krenule prema gore dok su glumac i vokalna solistica imali svoj performans. Ono što je bilo interesantno od samog početka, a također i iznenađujuće, iako je postojala svijest o tome da nije tradicionalna scena, je to da su ljudi ušli u sam prostor plesača, a ne u, koreografski zamišljeni, središnji dio tako da su se gledatelji stopili s određenim plesačima koji nisu bili ma uzvišenim mjestima. Uz glazbu i tekst glumca čuo se i žamor gledatelja te dovikivanje djece kao npr.: 'Nemoj smetati teti'. Osim toga, ljudi su, umjesto predviđenog zadržavanja na donjem dijelu pohrlili prema gore kako bi si pronašli bolja mjesta što je apsolutno potvrdilo to da ljudi ovih krajeva nisu upoznati s ne-tradicionalnim predstavama te su ostali samo oni koji su prije bili upućeni u performans od strane plesača.

Nekoliko plesova izvedeno je na balkonu iznad samog Mira junaka na koji su se i s kojeg su se u jednome trenutku trebale popesti plesačice po stepenicama kako bi se nastavio performans. Put do tamo bio je 'popločen' ljudima pa čak i sam balkon na početku kojeg je bila postavljena špaga kako ljudi ne bi mogli proći na mjesto performansa; snalaženjem u trenutku ljudi su uspješno zamoljeni da se maknu s ograde. Prolazak kroz ljude bio je čista improvizacija jer nije bilo moguće znati gdje i kako će se ljudi smjestiti. U ulozi, bez privatnog stava, plesačice su prolazile kroz ljude kao da ne postoje odnosno kao da oni svi moraju biti tu.

Sve što je izvedeno, izvedeno je točno 'ispred nosa' gledatelja. Nije ili bilo velike granice između gledatelja i plesača/performera ili ta granica uopće nije postojala. Potrebno je iskustvo i koncentracija veća kako bi se cijelo vrijeme ostalo u ulozi budući da postoji vjerojatnost da ljudi koji su pokraj plesača/performera nisu svojom energijom i koncentracijom u predstavi.

Gledatelji također moraju imati osjećaj da se njima obraća što pretpostavlja gledanje u njihovom smjeru odnosno ne direktno u oči već 'kroz njih' kako bi održao scenski stav. Oni moraju doživjeti prozivanje tj pozivanje odnosno osjećaj koji im se daje u određenom trenutku.

U ovakvim situacijama u kojima je publika na neodređenim mjestima neposredan je i fizički kontakt koji se ne dešava u tradicionalnom prostoru.

Na kraju kao važno ostaje da gledatelji interpretiraju priču kao svoju; da se svatko nađe u njoj kako mu trenutak donese uz sve konotacije koje su mu priložene. Što će gledatelji prepoznati kao 'ONA' na njima je, a na plesačima je da svojim emocijama, pokretima, gestama i svojom energijom uvuku gledatelje u svoj svijet te da pokretom izraze kao i dotaknu gledateljeve osjećaje.

*

‘Plesačica je svakako u drugom svijetu, a to nije onaj koji se oslikava pred našim očima, već onaj koji onatka svojim koracima i sazdaje gestama.’²⁹

Upravo kako je rekao Valléry 'plesaćica je svakako u drugom svijetu'. Osim što je nevjerojatno kako te taj svijet može preuzeti bio plesač ili gledatelj važan je ulazak u taj svijet jer bez njega ostajemo u svijetu stvarnosti, a to ipak nije cilj jednog performansa. Važan je cijeli proces, od samog ulaska u performans do izlaska; kao ulaz u ormar koji vodi u Narniju. Potrebno je da obje strane budu unutar tog svijeta kako bi mogle uzajamno dijeliti energiju predviđenu za potonji svijet jer u protivnome energija 'procuri' i ne prenosi se. Naravno, cijeli taj svijet kreće od plesača odnosno performerera koji ima veliki zadatak predstavljanja te ako u tome nije dobar gledatelj nema priliku prodrijeti u priču te neće ni znati koji je cilj osim možda po priči koja je ispričana u programu ili koju je čuo netom prije ulaska na predstavu. Važna je također i gledateljeva koncentracija odnosno njegov ulazak u 'energetsko polje' plesača kako bi se mogao voditi razgovor koji je dogovoren još na početku stvaranja koreografije odnosno same predstave.

Osjeti, osjeti, osjeti (kao čula)! Sva trebaju biti izoštrjena kako bi fikcija bila što stvarnija. Svaki udah je potrebno osjetiti, svaki pogled, svaku stanku, svaku promjenu dinamike, vidjeti svaku kapljicu znoja koja se cijedi preko plesačevih očiju, ne propuštati priliku za ulaskom u stvarnost fikcije. Također su sva osjetila plesačeva tijela povezana i kako kaže Valléry, međusobno si daju odgovore te se na taj način odražavaju tj. stvaraju komunikaciju među

²⁹ Kretanja12, časopis za plesnu umjetnost; Valléry, Paul; Filozofija plesa; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009; str. 7.

sobom, a onda zajedno progovaraju gledatelju. On ustvari, unatoč prenošenju energije gledatelju ignorira gledatelja i sve oko sebe povezujući se sa svojom fikcijom u kojoj se nalazi.

5.5. Improvizacija.

Ako se osvrnemo na poglavlje možemo primijetiti da je improvizacija važan, neizostavan dio koreografovog polja, ali i performerovog/plesačevog. Većinu vremena koreograf provodi u improvizaciji dok pokreti ne počnu sjedati na svoje mjesto. Ono što improvizacija predstavlja je sloboda neopterećena pravilima i simbolima, slobodna volja uma i tijela koji se sinkroniziraju s glazbom. Mjesto gdje se dva ili više međusobno neovisnih ritmičnih procesa, u ovom slučaju tijelo i glazba, sinkroniziraju jedno s drugime.

Improvizacija je čak vještina koja pretpostavlja snalaženje odnosno drugim riječima, dovoljno iskustvo performer/plesača da se u trenutku sinkronizira s glazbom. Radeći vježbe improvizacije s plesačima primjećuje se da je veoma teško odmaknuti se od stvarnosti i suočiti se s glazbom. Većini je neugodno ostalih koji su oko njih, svjesni su ogledala i pogleda voditelja. Uostalom, velika je stvar ogoliti se u emocije pred drugima. Doživi se mnogo puta da plesači presjede ne uspijevajući se unijeti u zadanu temu ili glazbu koja im je predložena. Također su u dosta slučajeva ograničeni već prethodno naučenim pokretima ili sekvencama koje nasumično izvode ne razmišljajući o tome da to nisu oni odnosno da to nije cilj cijelog koncepta vježbi. Kao primjer možemo priložiti iskustvo gdje je određenoj grupi plesača srednjoškolskog uzrasta s već nekim iskustvom na sceni, ali opet ne dovoljnom tehnikom izvođenja i unošenja sebe u pokret, puštena skladb 'Starfall' američke produkcijske glazbene kompanije Two steps from hell osnovane od Nick Phoenixa i Thomasa J. Bergensena 2006. godine koja je kao već odabrana glazba performansa poslužila kao podloga improvizaciji kako bi se vidjelo kako plesači 'dišu' odnosno reagiraju na istu. Ono što se dogodilo kod većine je upravo ta ograničenost naučenim i nesposobnost izvođenja zbog neugode pred drugima i preda voditeljem dok su se kod dvije plesačice vidjele dvije različite interpretacije. Jedna, kojoj je ta godina bila prva iskustvena godina u plesu, proživljavala je glazbu neopterećena pokretom i time odavala dojam sreće nevinog djeteta u igri ili u prirodi, dok je druga ne radeći skoro nikakve pokrete odjednom počela plakati i nije znala objasniti

zašto je iz nje izašla provala emocija. Ono na što im se htjelo ukazati je da budu svoji, da dopuste da ih glazba odvede na neko drugo mjesto drugima nepoznato gdje će se prepustiti svojoj emociji te da se 'ogole' pred glazbom.

Drugi primjer koji je također bio proveden kao vježba improvizacije je taj da su se plesači raspodijelili u tri grupe te je svaka imala svog vođu. Grupa se sastojala od plesača starijeg srednjoškolskog uzrasta do cca dvadeset i pet godina od kojih je većina imala puno više iskustva nego prethodna. Zadatak grupe je bio pratiti vođu i ostatak grupe odnosno zadatak vođe je bio voditi grupu na način da improvizira ideju na licu mjesta. Jedna grupa se posebno istaknula dovodeći one koji su gledali do osjećaja velike sreće. Plesačica je predvodila grupu na način da je gledatelju predočila igru i veselje. Toliko je emocija bilo u toj igri, zagrljajima i zajedništvu kojime je odisala cijela grupa da gledatelji nisu mogli suspregnuti suze te su se smijali 'od uha do uha'. To je bio jednostavan ples, ne vođen naučenim pokretima već čistom emocijom.

Također vježbe improvizacije su se sastojale od vježbi koje su zahtijevale od plesača da barataju samo jednom rukom ili nogom, samo gornjim ili donjim dijelom tijela, ležeći na podu ili stojeći i sl. Veoma je zanimljivo 'vidjeti' energiju koja prolazi kroz nožne prste ili prste na rukama koji prije nisu bili toliko korišteni smatrajući ih 'samo' dijelom ruke.. Ono što je bilo važno kod tih improvizacija je osvještavanje plesačeva tijela, njegovog odnosa s tijelima drugih plesača te njegovog odnosa s glazbom. Naučiti kako svome tijelu dopustiti da se nesmetano i neopterećeno sinkronizira s glazbom i stvori povjerenje u grupu što je isto jedna veoma važna stavka u plesu odnosno u sportu.

Povjerenje među plesačima je također veoma bitno, kao i u svakom timskom sportu jer je potrebno znati da se u svakome trenutku možeš osloniti na onoga pokraj tebe kako i na cijeli ansambl. Ako svi plesači nisu duhom 'unutra' dolazi do rupa u komunikaciji i nemoguće je dobiti kompletnu cjelinu izvedbe. Prema tome, važno je izvoditi vježbe kako improvizacije tako i vježbe povjerenja kako bi se stvorila bolja povezanost u grupi. Povjerenje ili nepovjerenje se najbolje može prepoznati u podrškama koje najviše podrazumijevaju obostrano povjerenje onoga koji je podrška i onoga kojega se podržava u nekoj figuri. Bez toga cijeli je proces nesiguran, a prema tome i opasan.

Jedna od tehnika koja se temelji na povjerenju je contact improvisation koja je inicirana od američkog koreografa Steve Paxtona 1972. godine. Ta plesna tehnika improvizacije

podrazumijeva dva tijela u pokretu koja se međusobno neprekidno dodiruju . Gibaju se na način da jedan drugome daju podršku odnosno oslanjaju se jedan na drugoga na način da dio svoje težine prepuste drugome kako bi se mogli međusobno voditi. Također svoju volju prepuštaju drugome te tako dolazi do pokreta koji prati fizički kontakt drugoga, njegovu podršku i težinu te tako i njegovu volju.

'Contact improvisations are spontaneous physical dialogues that range from stillness to highly energetic exchanges. Alertness is developed in order to work in an energetic state of physical disorientation, trusting in one's basic survival instincts. It is a free play with balance, self-correcting the wrong moves and reinforcing the right ones, bringing forth a physical/emotional truth about a shared moment of movement that leaves the participants informed, centered, and enlivened. ³⁰

Kod ove tehnike, ispočetka ne postoji nikakav odnos s glazbom. 'The body's communication with gravity and the other physical forces has its own timing. It was important to focus on this and explore it - by yourself and in relation to a partner.'³¹ Važnije je bilo samo čisti kontakt s partnerom, a muzika je bila postavljena samo kao podloga. Trebalo je fokusirati se na ravnotežu svoju i partnerovu, na mogući pad odnosno na brzinu svoga pada tj. brzinu pada partnera.

'You have to be ready to hear the timing of this. Our habit as dancers is to take our timing from the music, so it took some practice to get our timing organized with each other and these forces before we could add the partner of music. (...) we started to use music to break up the movement habits we had established dancing without music.'³²

Na jednoj od radionica koje je Steve Paxton vodio imao je uvod u kojem je govorio o tome što predstavlja contact improvisation i o odnosu s partnerom.

³⁰About contact improvisation; iz Contact Quarterly, dance and improvisation journal, CQ Vol. 5:1; 1979.; dio preuzet iz članka *Caught Falling* Koteen Davida i Stark Smith Nancy

³¹ Stark Smith, Nancy; One history of contact improvisation, a talk given by Nancy Stark Smith at the International Contact Festival Freiburg, Germany, 2005.; tekst se nalazi u Contact Quarterly, The Place Issue, Vol. 32 No.2, Summer/Fall 2006.; [http://www.contactquarterly.com/cq/unbound/view/harvest-a-history-of-ci#\\$](http://www.contactquarterly.com/cq/unbound/view/harvest-a-history-of-ci#$)

³² Still.moving, Contact Shoptalk; Why Standing?; uredila Karen Nelson; Oregon, 2014; <http://www.contactquarterly.com/cq/article-gallery/view/CQ-40-1-Paxtoncompressed.pdf>

'Maybe one reason Contact Improvisation wasn't imaginable is because it's hard to imagine what an improvisation might be before you do it.

I had improvising friends. I could just feel through the skin, This is something that I don't do in my life.

I felt that the exercises had to somehow present to the students the final form that we would have before we knew what the form was. The dancing head-to-head exercise is a kind of conceptual version of it. You stand there until you feel the other person's small dance. You are trying to entrain with his or her reflexes. If you are following each other's small dance, the third thing will arise.³³

Kako Saxton objašnjava, potrebno je poznavati neke tehnike koje služe takvoj improvizaciji. Tijelo se izvrće po prostoru na različite načine, ponekad i veoma brzo, potrebno je znati na koji način pasti i kako se kotrljati tj. odnositi prema podu. Također je važno osvijestiti reflekse i znati kako ih istrenirati , 'the idea that a reflex is as habitual as other things are, and you can find a way to bend them to the needs that you have'³⁴

³³ Still.moving, Contact Shoptalk; Why Standing?; uredila Karen Nelson; Oregon, 2014; <http://www.contactquarterly.com/cq/article-gallery/view/CQ-40-1-Paxtoncompressed.pdf>

³⁴ Still.moving, Contact Shoptalk; Why Standing?; uredila Karen Nelson; Oregon, 2014; <http://www.contactquarterly.com/cq/article-gallery/view/CQ-40-1-Paxtoncompressed.pdf>

6. Celebration of body.

'Što ne boli — to nije život, što ne prolazi — to nije sreća.'³⁵

Ivo Andrić

6.1. Marina Abramović.

Izvođači umjetnosti performans teže također i transformaciji koristeći pri tome svoje tijelo kao objekt te je cilj toga prvenstveno 'ukidanje estetske distance koja u kazalištu postoji između izvođača i publike'³⁶.

'U brojnim performansima samoozljeđivanja, na primjer, nameće se analogija s arhaičnim ritualima, bez obzira da li performer prikazuje samog sebe kao žrtvu ili publika biva okrivljena zbog svog sudjelovanja u tom činu žrtvovanja, ili sama dospijeva u ulogu žrtve, bilo da performans prelazi u manipulaciju samim sobom do granice podnošljivog, bez obzira na to što više ne postoji veza s nekadašnjom mitsko – magijskom dimenzijom.'³⁷

Jedna od takvih performerica brutalnog tretiranja tijela je Marina. Marina Abramović kao jedna od najslavnijih performerica u svijetu jedna je od najutjecajnijih osoba ovog doba jer je jedna od rijetkih koji su se usudili javno izraziti svoje mišljenje u obliku tijela i izvedbi koje nisu svima podnošljive i prihvatljive. Fizički se iscrpljujući i bičevajući svoje tijelo ona ne smatra sebe mazohistom već objašnjava kako je sve to dio umjetničkog izražavanja odnosno sredstva koja dovode do zaključka da umjetnost ne mora biti lijepa (Obradović, 2013.).

Marina Abramović govori o performansu kao o načinu ekspresije. Vidi se ne u glumi nečega što nije već u bivanju onoga što je na pozornici, u pronalaženju vlastitog jezika, u riskiranju, u provociranju vlastitog tijela. Njezin rad pretpostavlja poruku koja treba biti viđena odnosno svaki performans koji prenosi poruku mora imati publiku jer je jedino onda cijeli rad kompletan. Što je još važno za performerica je znatiželja. Znatiželja prema nečemu novome i neistraženome koliko god prevladavao strah jer, smatra ona, ako nikada ne idemo van svojih granica sigurnosti i ugone ništa drugačije ne možemo spoznati i stvoriti. Sve što je

³⁵ Koprek, Ivan; Bol – izazov i poticaj, filozofsko – teologijski esej o boli; Obnovljeni život: Journal of Philosophy and Religious Sciences, Vol.69.No.1., March 2014.

³⁶ Jovičević, A., Vujanović, A.; Uvod u studije performansa (pdf izdanje); Fabrika knjiga, Beograd, 2007.; str. 45.

³⁷ Jovičević, A., Vujanović, A.; Uvod u studije performansa (pdf izdanje); Fabrika knjiga, Beograd, 2007.; str. 45.

viđeno postaje monotono i pretpostavlja sigurnost koliko god to bilo isprva iznenađujuće. Sve što vidimo kao potencijalno iskustvo mora nas dovesti u ranjivu poziciju, u poziciju neugode, jer na taj način dolazimo do postavke da je performans stvar iskustva i prelaženja granica vlastitog tijela. Jer tko uopće postavlja granice da bi ih trebali smatrati takvima?

Kao takvu granicu vidi strah jer, kako kaže, nitko se nije promijenio radeći samo one stvari koje voli i koje su mu ugodne; u situacijama u kojima se bojimo učimo kako kontrolirati svoje tijelo jer u takvim trenucima u kojima ne možeš predvidjeti što će se dogoditi moramo naučiti prihvatiti svaku okolnost koja nam je dana.

Kao primjer hrabre ludosti uvijek na intervjuima spominje Columbovo otkriće Amerike koji je ne znajući kuda ide krenuo u potragu. Doduše tražeći Indiju, ali da se nije usudio ići za nečime nevidljivim tko zna koliko bi povijest bila promijenjena (ne pominjući to na taj način da prije Columba Amerika nije 'postojala'). Uz to, u to doba se smatralo da je Zemlja ravna ploča. Zamislite pomisao da idete u nepoznato znajući da možete pasti sa ruba planeta u bezdan; zamislite tu hrabrost. To je ono čemu Marina Abramović teži. Apsolutnom Drugom. Destrukciji tijela.

Amelia Jones piše: 'Bilo da se radi o našem tijelu ili tijelu nekog drugog, njegovo značenje nije nikad fiksirano niti prosto, nego je uvijek proživljeno, u procesu i kontingentno. Naše tijelo nas čini subjektima, a čini nas i objektima za druge.'³⁸

6.2. Tijelo i gesta.

Izražavanje tijelom, ali i gestom priroda su našega tijela. Vrsta su komunikacije koja nas prati od samog postojanja. Gesta u stvari pripada tradiciji koja je dana a priori te je strogo kodificirana; možemo reći da je prema većini pretpostavki izražavanje ljudskih emocija univerzalno pa kao i ples, u većini naroda prepoznatljivo.

'Svaki pojedinac, svaka društvena skupina, u suzvučju sa svojim okruženjem, stvara i podvrgava se mitologijama tijela u pokretu, koje potom uobličuju nestala, nesvjestan ili svjestan, u svakom slučaju aktivan, raster percepcije. Ples je izvanredno mjesto koje pruža na uvid vrtloženja u kojima se suprotstavljaju sile kulturalne evolucije, što nastoji proizvesti i

³⁸ Obradović, Nenad; Destrukcija i ljepota tijela; Peščanik, 2013.; <http://pescanik.net/destrukcija-i-ljepota-tijela/>

istodobno kontrolirati ili čak cenzurirati, nove pretpostavke vlastitog izražavanja i dojma o drugome.³⁹

Izražavanje tijelom, odnosno pokret, i gesta dva su pojma koja su naizgled slična, ali u stvari imaju različito značenje. Pokret kao čisti pokret, neutralan, prema definiciji Trishe Brown je pokret bez druge konotacije koji je sam po sebi dovoljan i nema drugog značenja osim sebe samog; čista aktivnost dok je gesta s druge strane pokret koji nikad nije sam te mu je uvijek dodano neko značenje, konotacija, namjera i sl. Isabelle Launary u svome tekstu 'Ples između geste i pokreta' zaustavlja se na četiri definicije geste koje kažu da je gesta prvenstveno svojstvena čovjeku, da je čin udova, najviše ruku, da se mora konstituirati figura unutar koje svaki dio tijela ima posebnu funkciju i uvijek je svrhovita.

Zanimljivo je kako je balet, iako svi uživamo u rijetko danas prikazanoj klasici, s vremenom postao viđen kao gimnastička forma u pačkama. 'Prema povjesničarima plesa, konvencije su zarobile tu umjetnost okovima, koliko semiološkim toliko i moralnim.'⁴⁰ Početkom dvadesetog stoljeća gesta se počinje gledati na način čiste tehničke discipline lišene svrhovitosti. Vlada baletna ukrućenost bez duboke nužnosti. Launay to naziva sklerozom baleta te spominje Théophile Gautiera koji je kod plesačica kritizirao upravo taj sklerozni, hladni oblik nazivajući ih 'aseksualnim tijelom'. Nakon njega, Mallarmé predlaže da se umjesto 'balet' koristi riječ 'ples' koji 'ne može biti umjetnost geste koja otkriva imitaciju i čiji smisao i namjera su očekivani i dani a priori'⁴¹. Plesu je potrebno maknuti se od svih ograničenja te s vremenom postaje bitan samo pokret tijela koji kao događaj postoji isključivo u vremenu svoje realizacije. Mallarmé nas navodi na Cunninghama koji pak smatra da ples treba osloboditi i od glazbe i scenografije i gestualnosti, govori o 'pražnjenju tjelesne subjektivnosti, svake kontaminacije literaturom, svakog odnosa s glazbom'⁴². On voli čiste pokrete, gestom odbačene i da se uvijek radi o pokretu cijelog tijela. Plesač ne smije uvoditi namjeru u pokret te isti nije niti usmjeren prema gledatelju niti rađen za njega već je prezentiran kako bi 'istančao njegovu percepciju'⁴³. Cunningham, iako odbacuje geste kao

³⁹ Kretanja 9/10, časopis za plesnu umjetnost; Launay, Isabelle; Ples između geste i pokreta; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2008.; str. 66.

⁴⁰ Kretanja 9/10, časopis za plesnu umjetnost; Launay, Isabelle; Ples između geste i pokreta; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2008.; str. 62.

⁴¹ Kretanja 9/10, časopis za plesnu umjetnost; Launay, Isabelle; Ples između geste i pokreta; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2008.; str. 63.

⁴² Kretanja 9/10, časopis za plesnu umjetnost; Launay, Isabelle; Ples između geste i pokreta; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2008.; str. 63.

⁴³ Kretanja 9/10, časopis za plesnu umjetnost; Launay, Isabelle; Ples između geste i pokreta; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2008.; str. 63.

takve, koristi ih na način da im isključuje značenje i svrhu te postavlja logički i pretapa u pokret. Na ovo Launay postavlja pitanje što je čisti pokret i može li on biti nezavisan od gestualnog koda, ikakvog. To bi značilo, pretpostavlja ona, da je kontekst u potpunosti neutralan, da su tijela aseksualna i da je tehnika takva da nema odnosa prema prošlosti. Je li to moguće? Utopija.

*

Tijelo kao instrument plesa. Plesač mora naučiti oblikovati tijelo te kako ovladati njime. Teško je razlučiti gimnastiku i ples, ali ako gledamo način povezivanja pokreta odnosno način na koji jedan pokret proizlazi iz drugoga nema sumnje da postoji razlika, a ono što ne možemo definirati jer je neopipljivo je to što je vezano za duh i osjećaje odnosno za plesača koji svira instrument svoga tijela.

'Moje tijelo je zapravo uvijek drugdje. Povezano je sa svim drugim u svijetu. I istinu govoreći, drugdje je, ne na ovom svijetu. Jer oko njega se stvari raspoređuju u odnosu prema njemu, kao u odnosu prema nekom suverenu, postoji iznad, ispod, lijevo, desno, sprijeda, straga, blizu, tamo gdje se putevi i prostori križaju. Tijelo nije nigdje, tijelo je u središtu svijeta., ta mala utopijska jezgra počevši od koje sanjam, govorim, napredujem, zamišljam, primjećujem stvari na njihovim mjestima i povezujem ih također beskonačnom moći utopija koje zamišlja. Moje tijelo, to je kao grad sunca, nema svojega mjesta, ali iz njega izlaze, zrače sva moguća mjesta, stvarna ili utopijska.'⁴⁴

6.3. Iskustvo boli kroz emociju.

"Some people say it must hurt but the pain never came. They also say it's weird and unnatural but it felt the opposite. Others say it's spiritual, in attempts to validate their decision or believe it's always so, but there wasn't spiritual awakening for me and that was exactly what I aimed at.

⁴⁴ Kretanja 12, časopis za plesnu umjetnost; Foucault, Michel; Utopijsko tijelo; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009.; str. 33.

My first suspension ever was the 'courage to try and laughter to have' lines and I will always remember it this way. My second suspension, a day after the first one, was more self-focused and quite, it showed me how multy-faceted the whole suspension idea and act may be.

Try before you judge! Enjoy while doing it.

Make sure it's yours alone and take from it whatever is there for you."⁴⁵

U današnje vrijeme modificiranje tijela je sve češće među ljudima počevši od bušenja ušiju do tetoviranja; govoreći od performansa do neke vrste samoozljeđivanja u svrhu, ne mazohizma, već načina izražavanja ili o dovođenju u stanje neke druge vrste ugone. Marina Abramović, koju smo već spomenuli u prethodnom odlomku jedna je od performerica koji samoozljeđivanje često koriste u svrhu performansa, ali i u svrhu pročišćenja i stvaranja umjetnosti. Ona kao umjetnički materijal koristi svoje tijelo te ju zanima iskustvo tjelesne boli. U jednom od njezinih najpoznatijih performansa ciklus Ritmovi (1973./74.) ona istražuje koliko njezino tijelo i um mogu podnijeti stanje odnosno gubitak kontrole uzimajući tijekom performansa lijekove od kojih u jednom trenutku gubi potpunu kontrolu nad tijelom i druge koji joj povraćaju kontrolu, ali uzrokuju gubitak svijesti. Također eksperimentira s odnosom performerica i gledatelja na način da ispred sebe postavi 72 predmeta različite namjene te daje publici mogućnosti da bilo koji od njih upotrijebi na njoj; od ruže do pištolja.

Iako već poznato, samoozljeđivanje je i dalje tabu među ljudima. Tako i suspenzije koje također mogu biti nazvane mazohizmom, ali u stvari, možemo ih radije nazvati činom ranjivosti, iskrenosti i čiste ljudske emocije.

6.4. Suspenzije kao performans i iskustvo suspendiranja.

"From an outsider's perspective, hanging from hooks may appear to be an impossible feat. In fact, it was this exact thought process that first drew me to the world of suspension more than two decades ago: 'How can someone do that? Why don't the hooks rip out? Does this person enjoy pain? Are they having some kind of religious, spiritual, ecstatic experience?' all of these questions and more echoed in my head the first time I saw a photo of Fakir Mustafar hanging from his flesh. At the time, it seemed like a very distant and foreign world, one that I doubted would ever include me. Obviously, I was mistaken."⁴⁶

⁴⁵ Fjell, Håvve; Wing of desire. Learning to fly; PS Media – 2012.; str. 150.

⁴⁶ Fjell, Håvve; Wing of desire. Learning to fly; PS Media – 2012.; str. 7.

Očito, i ja sam bila pogriješila. Nekada davno, pred par godina da ne pretjerujem, prvenstveno nisam ni razmišljala o tome niti sam imala ideju što bi to bilo tj. nisam ni znala za to i onda sam jednog dana dobila posao u Badakuu u Rijeci, onda tattoo i piercing studio, danas samo piercing studio, pod vodstvom Ane Laco koja se profesionalno bavi piercingom posljednjih cca 15 godina. Također se profesionalno bavi suspenzijama od 2009. godine čiju je teoriju i praksu naučila od grupe Wing of desire iz Osla koja se smatra najboljom skupinom za suspenzije u svijetu. Kasnije je surađivala u projektima i performansima sa Lukasom Zpirom, talijanskim A.P.T.P.I.-jem, raznim sideshow skupinama kao što su Squidling brothers i Swingshift brothers iz Las Vegasa. S njima je u sklopu njemačkog supertalenta izvela i prvu suspenziju na talent showu ikada. Nastupila je više puta u sklopu cirkuskih performansa i fetish evenata te nekoliko puta i sklopu predavanja vezanih za suspenzije. U sklopu riječke Hartere i na otvaranjima nekih izložbi je držala predavanja o suspenzijama uz prezentaciju dok je visila u zraku. Njezini nastupi traju od 5 do 20 minuta ovisno o dijelu tijela za koju je suspendirana. Badaku tim za suspenzije nastaje u Rijeci 2009. godine te se tim sastoji od ljudi s područja bivše Jugoslavije i do današnjeg dana je jedini tim tog tipa na ovim prostorima. Većina događanja se odvija u Rijeci, ali u novije vrijeme s porastom broja članova iz Slovenije, redovito se počinju organizirati suspension eventi u Ljubljani te također bilježe česta gostovanja kolega iz struke iz cijelog svijeta.

Slušajući Anu nebrojeno puta ukratko bih mogla reći da se suspenzije kao takve mogu definirati kao vješanje ljudskog tijela uz pomoć kuka pirsanih u kožu na različitim dijelovima tijela te kao postupak obuhvaćaju pirsanje, postavljanje kuke u kožu te na kraju podizanje tijela u zrak. Dvije su najvažnije ličnosti u pojmu suspenzija, a to su Fakir Musafar koji je kao otac pokreta modernih primitivaca i najzaslužniji za stvaranje scene kao šaman, umjetnik piercer te je upravo na tim područjima odigrao najvažniju ulogu, te Stelarc, australski performer koji svoje radove bazira na vjerovanju kako je ljudsko tijelo neiskorišteno te ga treba poboljšati, a u svijetu body modificationa je poznat po svojim nevjerojatnim suspenzijama te je od 1976. do 1988. odradio 25 iznimnih suspension performansa i 1984. godine izdao knjigu.

Prvi i najutjecajniji tim za suspenzije je TSD (Traumatic Stress Discipline) kojeg su osnovali Allen Falkner, Steve Joyner, Oliver Gilson, Mark Rose, Tom Moore i Ron Garza te su najzaslužniji za rješavanje svih tehničkih pitanja kod modernih suspenzija. Još jedan poznati tim je tim za suspenzije Wings of Desire kojeg su osnovali Haave Fjell i Christine Loftbald 2002. godine te su te iste organizirali i prvi SusCon (Suspension Convention) u Oslu.

Također postoje i najčešće pozicije u kojima se ljudi suspendiraju. Jedna od njih je najpoznatija i najčešća tzv. Suicide pozicija čija klasična izvedba podrazumijeva vješanje na dvije ili četiri kuke pirsane kroz kožu gornjeg dijela leđa, a iza nje slijedi suspenzija koljena koju je izmislio sam Allen Falkner kao otac modernih suspenzija. Lotus pozicija podrazumijeva pirsanje leđa i noge u turskome sijedu te također postoje varijacije kod kojih mogu biti uključena i prsa, a zanimljivo je da nema nekog standardnog broja točaka na kojima se izvodi. Kombinacija leđa i ruku zove se Crucifix, a Angel, koja također nije definirana brojem kuka, je suspenzija koja je dobila ime po riggingu koji podsjeća na andeoska krila. Resurrection ili u prijevodu uskrsnuće suspenzija je koja se najčešće izvodi sa dvije, četiri ili šest kuka, a spada u skupinu intenzivnijih suspenzija.

Kuke se tijekom suspendiranja mogu postaviti i duž čitavog tijela pa se tako suspendiranju prsa uz gležnjeve (Oh kee suspenzija) koja je jedna od najrizičnijih suspenzija zbog velike vjerojatnosti paranja kože na prsima; suspendiraju se laktovi, stražnjica, obje noge u sjedećoj poziciji, jedna noga itd. odnosno, u današnje vrijeme, neograničene su mogućnosti kombinacija različitih suspenzija tako da ni svaka ne može imati svoje ime.

Ono što je najčešće pitanje naravno je pitanje zašto bi netko visio s kuka probodenih kroz kožu?? Kakvog to smisla ima odnosno je li to mazohizam ili postoji neki dublji smisao oko toga. Razlozi za suspendiranje su bojni i vrlo različiti, od adrenalina do navale endorfina, od pobuđivanja strahova do pokušaja da se ostvari ova razina duhovne svijesti. Generalno gledajući, ljudi se suspendiraju kako bi proživjeli neku vrstu vrlo intimnog osobnog iskustva. Neki žele priliku da otkriju dublji smisao svog postojanja i da ospore deterministički sustav vjerovanja dok su neki u potrazi za obrednim prelaskom u zrelost ili duhovnim susretom kojim se oslobađaju straha da nisu potpuni iznutra. Ostali žele kontrolu nad svoji tijelima, žele dokazati sami sebi kako su mnogo više od tih istih tijela u kojima su zarobljeni, a opet postoje i oni koji samo žele istražiti nepoznato.

*

Jedan od Aninih prijatelja, Predrag Almažan iz Pančeva, je na odličan laički osobni način opisao svoj doživljaj prvih suspenzija:

Nedelja pre ponedeljka

Trebao sam ih raditi na Golom otoku sa još nekoliko ljudi i pre nego što sam dosao na red, malo sam ustuknuo.

Opravdanje mi je bilo to da sam te noći spavao samo 3 sata, šetao po suncu Golog otoka isto toliko ili više, a i nisam znao šta me tačno čeka i kako ću podneti to što me čeka. Nije mi bilo svejedno, nisam poznavao osećaj i nisam znao koji stepen bola mogu da očekujem. Mada, pošto sam za prve suspenzije želeo da radim suicide, mislio sam da ću ih podneti bez problema. Ali sutra, bolje sutra. Nisam želeo da mi osećaj umora i neispavanosti pokvari osećaj koji ću susresti prvi put. Uradiću ih sledećeg dana u prijateljičinoj kući, uz muziku.

Edi, lokalac koga sam upoznao u Rijeci je seo posle suspenzija na Golom otoku pored mene i rekao kako se oseća neverovatno, kako mu je baš to trebalo i kako je sjajno bilo. Nisam mu verovao. Nije bilo moguće da govori istinu. Možda je i govori, ali zašto mu je doživljaj samoprijatan, gde je neprijatnost?

Zapravo, shvatio sam šta me je najviše interesovalo vezano za suspenzije i šta mi je u isto vreme bilo najnejasnije vezano za njih. To je bio i najveći razlog zašto sam ih želeo iskusiti. Na svakoj slici koju sam gledao, video sam spokojno lice osobe kojoj su kožu probili iglama i koja sada visi na kukama. To mi je čak ličilo na glumu ili je možda bio samo savršen trenutak za "reklamno" fotografisanje? Osećaj koji sam mislio da ću doživeti i ono što sam mislio da ljudi izvlače iz toga je kratkotrajna količina bola dok te buše i konstantnija količina bola dok visiš. Onda je na tebi da blokiraš tu bol, i kada se na nju navikneš treba da izdržiš što duže.

Zapravo, mislio sam da se sve vrti oko sadomazohizma.

Oko ponoći, Ana je upalila sveće po kući i rekla mi da smislim šta mi se sluša dok sam na suspenzijama. U prvi mah sam vrteo albume po glavi, ali mi ništa nije padalo na pamet. Odgovor je došao odjednom: Albinonijev adagio. On će biti savršen. (Kompozicija za koju i dalje tvrdim da podseća na proleće, iako svi tvrde da podseća na jesen. Ali i dalje podseća na proleće, samo je ljudi ne shvataju..možda je ni Albinoni nije shvatao :))

Seo sam na stolicu zajašivši je. Na stolu, sa moje leve strane, je sve bilo spremno za pirsiranje: nekoliko vrsta sterilizatora, kutije sa rukavicama, igle, i Glison kuke. Znao sam šta sledi.

Uštinuće me tri puta vertikalno između lopatica i kičme da bi pronašla mesto gde me najmanje boli i kroz to mesto će me pirsirati.

- 1, 2, 3. I, gde te najmanje boli?

- Potpuno je isto. Svejedno mi je.

Odluka da bušim leđa, odnosno da radim suicide je i nastala tako što sam znao da mi leđa imaju skroz pomeren prag bola, jer sam još ranije davao drugarima da me udaraju po njima iz sve snage pesnicama, a ja bih se namestio kao pas kojeg češkaju.

Ana je izabrala mesto sama.

-Ok, Da li si spreman?

-Jesam.

-Udahni duboko.

Kada bude rekla izdahni, znao sam da će igla proci kroz moje telo i da će to trajati 2 do 3 sekunde.

-Izdahni.

Vratio mi se onaj osećaj kada sam davno bušio sam sebi uho običnom iglom, osećaj prolaska metala kroz čvrsto salo.

Uopšte me nije bolelo. Svaki pirsing me je bolelo više od ovoga. Probušila je drugu. Bola skoro da nije bilo.

-Uradila sam ti liposukciju, rekla je, i pokazala mi je šuplju iglu u kojoj se nalazio deo mog sala.

Namestila je Glisonke i bio sam spreman.

Rekli su mi da je zapravo najveći problem odvojiti stopala od poda i to mi je sada, dok sam hodao ka rigingu, bilo potpuno jasno. Najveći je problem pobediti samog sebe, bol nikada nije bio preveliki problem. Glisonke će same "leći"na mesto i osećaj neprijatnosti će nestati.

Želeo sam sam da se podignem, nisam hteo da me neko diže brzinom koju nisam želeo da osetim. Pustili su Albinonija. Šetao sam malo po sobi zatežuci meso konopcem koji sam vukao. Sve više sam shvatao gde je prava blokada, ali znao sam da ću je prevazići. Ana mi je rekla da sačekam da budem spreman, da osetim trenutak, i samo da se podignem. Posle par minuta privikavanja počeo sam se podizati.

Pete su bile u vazduhu. Veći deo stopala je bio u vazduhu. Samo prsti nisu hteli da se odlepe. Onda je došao prelaz u Albinonijevoj kompoziciji i samo sam se povukao. Čuo sam aplauz podrške. Prva osećanja su bila izmešana, a najjasnije se sećam neverice u samu situaciju.

Malo su me zaljuljali. Ljuljao sam se u ritmu muzike. Ana mi je rekla da zatvorim oči. Zatvorio sam ih i odmah dobio želju da se penjem. Počeo sam da se povlačim zatvorenih očiju, penjući se. Mislio sam da se mogu penjati u beskonačnost, samo sam želeo da idem gore, gore, gore... Držao sam konopac sa obe ruke i naslonio obraze na svoje stegnute šake. Mir, spokoj, tišina i u tišini muzika. Samoća. Osećaj koji dobijete kada zagrlite osobu koja vam puno znači, a dugo je niste videli ili ste u nju zaljubljeni. Sve to u jednom osećanju. U jednom trenutku dok visite pirsirani kroz meso, ljuljajući se sa plafona. Osećaj koji niste osetili ni na jednom alkoholu, nina jednoj drogi, ni u jednoj onaniji niti u jednom seksu. Osećaj, ili radije kombinacija osećaja toliko nova i jedinstvena.

Ana mi je dala ruku da bi me zaljuljala, prijao mi je dodir šake. Čudno je bilo dodirnuti nekoga ko stoji na podu. Želeo sam da plešem sa nekim u vazduhu. Želeo sam sa nekim da se grlim, da telima prenosimo jedno drugome emocije, bilo kroz smeh, ćutanje ili plač. Mislim da je postojala velika mogućnost da se zaljubim, bar za vreme samih suspenzija, u osobu koja bi bila naspram mene nadrugim suspenzijama ili koju bih zagrlio i podigao u vazduh.

Obavili su mi konopac oko stopala da bih samog sebe držao i da bih mogao da raširim ruke. Ruke su mi bila u početku retardirane, mozak im nije dao da se pomeraju iz osnovnog zombi stava. Počeo sam ih mrdati, širiti, vrteti zglobove ruku i mrdati prste, mahati njima kroz vazduh i uvijati ih. Osećao sam se kao debela balerina. Kasnije su preuzeli konopac i zaljuljali me jako. Ljuljao sam se, probijajući vazduh, osećajući čistu, nedvosmisleni sreću. Ljuljao sam se smejući se. Ljuljao sam se i ljuljao.

Posle desetak minuta počela su da me bole donja leđa. Spustili su me je i malo sam se razmrdao. Želeo sam ponovo da se podignem. Trebalo mi je manje vremena nego prvog puta. Njihao sam se u žmureo i smejavao se i pričao još oko 10 minuta, zato vreme spustivši se još

jednom. Donja leđa su me bolela jače, počelo je da mi smeta, a nisam želeo da taj osećaj nadjača sve ono što sam osetio dok sam bio suspendovan. Spustio sam se. Nisam mogao da obradim šta mi se dogodilo.

*Seli smo u kuhinju i zapalili cigaretu.
Posle nekog vremena
Ana mi je izvadila metal iz leđa
i nastavili smo da pričamo.
Pričala mi je o nekoj osobi
i šta je ona osećala dok je bila gore.
Osetio sam da mi se oči pune suzama.
Rekao sam joj da mislim da ću zaplakati.
Rekla mi je da ona posle suspenzija uvek plače.
Oči su mi se ponovo napunile suzama.
Nisam zaplakao.
Setio sam se pesme Bukovskog "Bluebird".
I'm hooked.⁴⁷*

*

Razmišljajući ponovno o vlastitom iskustvu suspenzija i čitajući ovaj tekst navru mi suze na oči od sreće. Isprva se uistinu čini da to nije baš 'normalno' i da je previše tabu da bi bilo istinito i ugodno, ali iskustvo toga je teško opisivo. Kao što sam napomenula, svatko ima drugačiju motivaciju i razlog zbog čega se suspendira. Ono što je bio razlog u mom slučaju je bio velik nemir uzrokovan obiteljskom situacijom te krajem svega trebao mi je 'odlazak na put' koji će mi, kako se kaže, dati pljusku kako bih se vratila na put s kojeg sam se u međuvremenu izgubila. Netko će otići na put doslovno, netko će ići planinariti, netko će htjeti sjediti doma u miru sam mjesec dana i sl., a netko će se suspendirati. Budući da sam radeći u Badakuu (iako u trenutku prvih suspenzija više nisam bila zaposlena u studiju) i privatno se družeći s Anom saznala dosta o suspenzijama i o iskustvima i osjećajima, odlučila sam se da to bude moja 'pljuska' koja će me na kratko baciti u zrak i povratiti mi ravnotežu.

⁴⁷ Sve napisane informacije dobivene su osobno verbalnim putem od Ane Laco odnosno tekst 'Nedelja pre ponedjeljka skinut je sa njezine službene Facebook stranice Badaku <https://www.facebook.com/badakupiercing/>

Iako se bojim igala nisam se bojala istih već samo nepoznatoga. Samo pirsanje (moja prva pozicija je bila Suicide što znači da sam tada imala dvije kuke probode kroz leđa) je bilo iznenađujuće jednostavno za moju percepciju, ali to je vjerojatno bilo zbog silnog adrenalina. Sam osjećaj metala u tijelu, kuki koje su visile s mojih leđa, je bio nevjerojatan. Nevjerojatan spoj ljudskog tijela i metala. Osjećala sam se kao The Borg u Star Treku. Mogu reći da sam barem trunku razumjela one performere koji u svoje tijelo ugrađuju razne materijale ili produžetke kako bi postigli drugačiji osjećaj odnosno percepciju svoga tijela i jastva. Sam pogled na leđa mamio mi je osmijeh na usta. U tom stanju uzbuđenosti i mira zajedno napravili smo pauzu koja je predstavljala moju spoznaju kako sam okružena ljudima koji su tu zbog mene i kojima je to sve 'normalno'. Apsolutni osjećaj mira i povjerenja. Sve se to odvijalo kod Ane doma.

Sljedeći korak je bilo kačenje kuka u mojem tijelu na konstrukciju koja bila postavljena u dnevnom boravku. Anine ruke i njezin mir je bilo ono u što sam stavila cijelu svoju vjeru u povjerenje u tom trenutku.

'I have learned about friendship, willpower, patience, courage and respect.'⁴⁸

U cijelom procesu potreban je čovjek (Edi u mom slučaju) koji pridržava konop na kojem suspendirani visi. On također podigne suspendiranog u zrak, ali kao i u Predragovoj priči osjećaj sigurnosti i kontrole je morao biti u mojim rukama te sam tako ja preuzela konop i sama se krenula dizati. Ne mogu opisati osjeća koji prolazi kroz tijelo i glavu prije nego što uspiješ odvojiti stopala od poda. Dva puta mi je došla mučnina i morala sam stati i sjesti, ali treći put mog pokušaja dizanja same sebe u zrak bio je uspješan. Predajući konop Ediju i pružajući svoje ruke Ani osjetila sam veliku ljubav prema ljudima i nesebičnosti. Svi su bili tamo izričito zbog mene i zbog mog privatnog trenutka. Suspenzije su, kako redovito kaže Ana, sebičan trenutak, trenutak za sebe. Moj izbor pjesama za taj trenutak su bili Mumford and sons. Uvijek izaberem one pjesme koje su taj trenutak mog života i koje me ispunjuju te tako također uvijek imam kraj sebe prijateljicu ili prijatelje za koje trenutno imam osjećaj da bi trebali biti sa mnom.

'This is still one of my main motivations to suspend; the feeling of being with people who share my purpose, and understand what I'm experiencing, really makes me feel that I am

⁴⁸ Fjell, Håvve; Wing of desire. Learning to fly; PS Media – 2012.; str. 8.

amongst tribesmen. At the moment of fear and pain before suspending, I can feel my everyday-mask fall, and my true self is exposed. With the support of the people around me, I feel strong and capable. When it's harder than expected, I get a reminder of being humble.

Suspension makes me feel real.⁴⁹

Na suspenzijama koje sam drugi put izvodila također kod nje doma bili su prisutni njeni prijatelji koje sam zamolila tijekom podizanja u zrak da napuste prostoriju (ostali su samo Ana, Edi i moja prijateljica) jer taj trenutak predstavlja toliku privatnost da imam osjećaj da je lakše skinuti se gol nego taj proces podizanja. Emocije koje se javljaju u tom trenutku nije moguće sakriti i redovito ne želiš da baš svi vide tvoju nutrinu.

'And I dont want the world to see me
'cos I dont think that they'd understand'⁵⁰

Sve što slijedi iza toga je sloboda. Svaki put je sve slobodniji i slobodniji. Osmijeh nisam skidala s ustiju koliko sam bila uzbuđena životom i svom ljubavi koja je bujala u meni. Neopisiv osjećaj topline i sreće.

6.5. Zrcalni neuroni u ekstremnim performansima.

Svi primjeri performansa, od onih najjednostavnijih do onih najekstremnijih, mogu se popratiti teorijom zrcalnih neurona. Gledajući performans čiju priču znamo unaprijed i možda znamo kako će se performer osjećati možemo suosjećati s likom nebrojeno puta jer smo s tom emocijom duboko povezani. S druge strane, gledajući ekstremne primjere performansa, kao što su u ovom slučaju performansi Marine Abramović (govoreći o onim ekstremnima) ili suspenzije, od gledatelja se očekuje da bude šokiran viđenim, ali u istome trenutku da proživi što performer osjeća u trenutku. Dolazeći kao gledatelj pred performeru bitno je doći bez

⁴⁹ Fjell, Håvve; Wing of desire. Learning to fly; PS Media – 2012.; str. 9.

⁵⁰ Stih iz pjesme 'Iris' Goo Goo Dollsa iz 1998. sa albuma Dizzy up the girl

očekivanja. Ako očekujemo da će performer nešto boljeti automatski se javlja negodovanje i odbijanje prema istome jer nam je usađeno da na primjer probijanje kože boli.

Kod takvih je performansa bitno odbaciti sve predrasude. U primjerima osobnih suspenzija, gledaoci su bili ljudi koji nisu bili spremni gledati cijeli proces, a najmanje napraviti isto, ali vidjevši emocije suspendiranog i maknuvši se od osobnog osjećaja boli za sebe i drugoga, isti su dobili sasvim drugi dojam. Sam dojam je promijenio njihovo mišljenje, ali samo posredstvom proživljenih emocija suspendiranog koji nije negirao bol, ali su emocije prevladale sva fizička negodovanja.

Na taj način, zrcalni neuroni su uspjeli dokazati prisutnost da prisustvo boli nije primarno pa čak ni bitno. Da to nije fetišizam ili mazohizam već da je to iskustvo koje vodi suspendiranoga u drugu dimenziju. Zrcalni su neuroni približili gledaoca ka nečemu što do sada nije razumio te je na taj način on sam unaprijedio svoje shvaćanje okoline i emocija koje drugi prenose.

"Of course, depending on one's exposure to extreme activities, a first view of suspensio could be positive or negative. One thing we can all agree upon is that hanging from hooks evokes an emotional response.

'The eyes may be the window to the soul,
but it's the face that reveals our emotions.'

For those who look deeper, it's a person's emotional experience that brings observers to the next level of comprehension. Although the skin stretched by metal hooks may draw the public's attention, it is the facial expression of those hanging that helps to create an understanding of what is actually happening. As you look through these photos, it should become clear that the people are experiencing a wide range of emotion. Because suspension affects everyone so differently, answering the question of 'why' is not something that can be easily put into words. If each person had the same experience, it might be simple to explain – but the truth is that each suspension is unique. Some appear to be having an intensely emotional and cathartic experience, where others seem calm and blissful. Those hanging may

laugh. They might cry. Their expression may be stoic or filled with determination, but one thing is for certain: they are alive, focused, and living in that moment.

When the body leaves the ground, nothing else matters.

Facing one's own fears is a difficult task indeed, but to hang from the flesh a person must relinquish control. This decision alone is an act of extraordinary confidence, complete trust, and pure courage. Suspension is, without doubt, life changing – humbling for some, empowering for others. It may give strength or a much needed release. Each experience can be quite different, but for those involved in body suspension there is one simple fact that remains the same. Once a person has taken hooks they will never look at life, or the world around them, the same way again.⁵¹

⁵¹ Fjell, Håvve; Wing of desire. Learning to fly; PS Media – 2012.; str. 7.

7. Zaključak.

Zaključak stoji da bez odnosa performer/plesač – publika, cijeli proces performansa od stvaranja do izvedbe nije potpun. Ono što je najbitnije u procesu stvaranja i izvedbe je da koreograf odnosno performer cijelo vrijeme radi na svojem pokretu kao izvedbi svoje nutrine tj. da ne bude umjetan u svom prijenosu emocija bila koreografija zadana ili izvedena u trenutku kao improvizacija. Tako performer transformira sebe, ali i publiku koja stupa pred performans odnosno 'u' njega. Na taj način se ostvaruje uzajamna interakcija.

Vidjevši kroz teoriju zrcalnih neurona Marca Iacobonija možemo zaključiti da se istinski prenešena emocija prepoznaje najbolje. U većini slučajeva i sami se možemo poistovjetiti s viđenom te na taj način možemo i razumjeti zadanu scenu performansa, ali i svakodnevnu situaciju u kojoj se nalazimo, kao što je gledanje filmova, serija, a najviše svakodnevna interakcija s ljudima. Sam proces stvaranja koreografije, prijenos koreografije performerima, improvizacija ili zadana koreografija, gledanje performansa ili predstave i sl., procesi su u kojima zrcalni neuroni imaju veliku ulogu.

Kroz teoriju zrcalnih neurona također možemo lakše shvatiti i ekstremnije primjere performansa kao što su performansi Marine Abramović odnosno suspendiranja. Takvi performansi shvatljivi su kroz emocije koje ti performer šalju te nam se na taj način sva bol koju mislimo da proživljava performer čini manje bitnom od onoga što on stvarno osjeća.

Kao performer, ali i gledatelj važno je propitivanje samoga sebe kao i propitivanje okoline. Na taj način bolje ćemo spoznati sebe, a uslijedit će i bolje razumijevanje onoga čime se bavimo, onoga što gledamo i onoga s kime komuniciramo na najjednostavnijoj razini. Jer i izmišljena priča koreografa izašla je iz njegove mašte. Iz njegove dubine koju nam je svima cilj istražiti.

8. Bibliografija.

- Cohen, Selma Jeanne; Ples kao kazališna umjetnost; Cekade, Zagreb, 1992.
- Louppe, Laurence; Poetika suvremenog plesa; Hrvatski centar ITI; Zagreb, 2009.
- Iacoboni, Marco; Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe; Algoritam; Zagreb 2012.
- Kretanja 9/10, časopis za plesnu umjetnost; Launay, Isabelle; Ples između geste i pokreta; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2008.;
- Kretanja 11, časopis za plesnu umjetnost; Zuppa, Vjeran; Ludio Doctus, o Milku Šparembleku nešto sasvim izvanstrukovno; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009
- Kretanja 12, časopis za plesnu umjetnost; Valéry, Paul; Filozofija plesa; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009
- Jovičević, A., Vujanović, A.; Uvod u studije performansa (pdf izdanje); Fabrika knjiga, Beograd, 2007.
- Fjell, Håvve; Wing of desire. Learning to fly; PS Media – 2012.
- Koprek, Ivan; Bol – izazov i poticaj, filozofsko – teologijski esej o boli; Obnovljeni život: Journal of Philosophy and Religious Sciences, Vol.69.No.1., March 2014.
- H.Turner, Jonathan, E. Stets, Jan; Sociologija emocija; Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo; Zagreb, 2011.
- Maletić, Ana; Pokret i ples, Teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta; Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske; Zagreb, 1983.
- Maletić, Ana; Knjiga o plesu, Povijest plesa, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske; Zagreb, 1986.
- Arnheim, Rudolf; Novi eseji o psihologiji umjetnosti; Matica Hrvatska; Zagreb, 2008.
- Zagorc, Meta, Petrović, Sergej, Miladinova, Ana; Razvoj gibalnih sposobnosti športnih plesalcev; Plesna zveza Slovenije; Ljubljana 2005.
- Zagorc, Meta, Jarc – Šifrar, Tina; Modl športnikove priprave v plesu; Fakulteta za šport, Inštitut za šport; Ljubljana, 2003.
- Davies, David; Philosophy of performing arts; John Wiley & Sons; 2011.
- Lehman, Hans – Thies; Postdramatsko kazalište; Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti; Zagreb – Beograd, 2004.;
- Fluminensia, god. 18 (2006) br.1

- Obradović, Nenad; Destrukcija i ljepota tijela; Pešćanik, 2013.;
<http://pescanik.net/destrukcija-i-ljepota-tijela/>
- Žic, Igor; Hrvatska knjiga mrtvih, priručnik za reinkarnaciju u 25 priča; 1. priča: Skulptor; Rival – Biblioteka Val; Rijeka 2002.
- Still.moving, Contact Shoptalk; Why Standing?; uredila Karen Nelson; Oregon, 2014;
<http://www.contactquarterly.com/cq/article-gallery/view/CQ-40-1-Paxtoncompressed.pdf>
- Stark Smith, Nancy; One history of contact improvisation, a talk given by Nancy Stark Smith at the International Contact Festival Freiburg, Germany, 2005.; tekst se nalazi u Contact Quarterly, The Place Issue, Vol. 32 No.2, Summer/Fall 2006.;
[http://www.contactquarterly.com/cq/unbound/view/harvest-a-history-of-ci#\\$](http://www.contactquarterly.com/cq/unbound/view/harvest-a-history-of-ci#$)