Fenomenološko istraživanje i rad na predstavi Sic tranzit Gloria Mundi

Grgić, Tanja

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:342258

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČLIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U

OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU, ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST, DIPLOMSKI STUDIJ (neverbalni teatar)

TANJA GRGIĆ

FENOMEN UMIRANJA I OŽIVLJAVANJA U IZVEDBI

Fenomenološko istraživanje i rad na predstavi “Sic Transit Gloria Mundi”

DIPLOMSKI RAD

MENTORICA: Red. prof. art. MAJA ĐURINOVIĆ

SUMENTOR: MATIJA FERLIN

Osijek, 2022.

SADRŽAJ

1. UVOD 2
2. TRANSCENDENTALNA FILOZOFIJA I NJEZIN NASTANAK 3
2.1 Edmund Husserl i Edith Stein 5
2.2 Bruno Schulz 6
2.3 Fenomenologija kroz oči filozofa 6
***3.* FENOMENOLOGIJA I *EMBODIMENT* 7**
3.1 Fenomen empatije kao sredstvo performativnosti 8
3.2 Lipps, *embodiment* i empatija 9
3.3 Fenomen empatije pod Edith Stein 10
3.4 Osuvremenjeni Lipps 10
4. FENOMEN PLESNOG MARKIRANJA 11
5. PRAKTIČNA INSPIRACIJA KROZ (VLASTITU) POVIJEST 13
5.1 Poigravanje inspiracijom 13
5.2 Zametak – broj jedan – sonata 13
5.3 Riječi, riječi, riječi 15
5.4 Zametak broj dva 17
6. PRAKTIČNI UMJETNIČKI PROCES 18
6.1 Inicijalno ishodište i transkulturalizam 19
6.2 Performativnost percepcije Leiba 20
6.3 Plesno markiranje kao alatka 21
6.4 Pokret i ples Schulzovih riječi 21
6.5 Koreografska konstrukcija uz pomoć *Republike mašte* 21
6.6 Njujorška scena tridesetih godina 25
6.7 Najteži je kraj 26
7. *FEEDBACK* PUBLIKE 27
8. ZAKLJUČAK 28
9. LITERATURA 29
10. PRILOZI 30

1. UVOD

Sic transit gloria mundi – *i tako prolazi slava ovoga svijeta*

To je rečenica koju bi mi moj otac rekao svaki puta kada bi prolazili pokraj groblja i zatim ju preveo u gore navedenom obliku. Zašto to pišem? Jer, nekako mi najbolje odgovara uz temu kojom sam se željela baviti Ona je egzistencijalna i važna za svaku osobu. Ona je transcendentalna[1]. Ona je još i k tome fenomen[2] gledajući iz perspektive filozofije Edmunda Husserla i njegove transcendentalne fenomenologije. Bezvremenska je. Ona je neizbježna za svakog čovjeka, opjevana, naslikana bezbroj puta, uobličena glinom, kamenom, plastikom i svim mogućim materijalima, komponirana, plesana u svim žanrovima. To je u najužem smislu smrt. I smrt kao takva vezana za prolaznost života, te odnosa među ljudima unutar tog fenomena i unutar same povijesti. Ovdje sam se htjela poigrati s ljudskim završetcima kao takvima. Želim ih vezati za živote pojedinih umjetnika i dobro nam znanih ličnosti. Njihovih sudbina. Dakle, veliki dio istraživanja je bio vezan uz to kako su pojedini umjetnici i filozofi umrli. Osobito oni koji su ubijeni za vrijeme drugog svjetskog rata. Većinom židovski umjetnici, znanstvenici, filozofi. Koja je to glavna nit koja je otkala njihov život? Ili jedna od niti koju ja stavljam pod povećalo da se okoristim njome za svoj rad i istraživanje. Jer ne možemo reći da je ljudski život jednostavan i bilo bi pretenciozno reći da ja mogu vidjeti glavnu nit njihova života. Ja to mogu percipirati na sebi svojstven način, , te prezentirajući je sa svog gledišta mogu i tvrditi da je riječ o fenomenu kakvog ga ja vidim. Ono je obilježilo mnogo mojih izvedbi direktno kao što će to biti ovdje i kao što je to bilo u *Solu u perivoju*. Nekako se uvijek vraćam i želim se vraćati na *shoah*[3]. To je onaj moj stih koji mi je bio zadan, kako kaže Schulz. Budući da je svijet sastavljen od neprestanih rastanaka, barem za mene, od kojih je smrt najmarkantnija, želim tu stvarnost iskomunicirati s publikom preko fenomena empatije. Ne želim doslovno ispričati

[1] transcendentalno (srednjovijekovni lat. transcendentalis), koji prelazi granicu [iskustva], ono što je usmjereno na nešto što je povrh nečega, *Hrvatska Enciklopedija (2021., url)*

[2] fenomen, u filozofiji, ono što se pojavljuje na samome sebi (Heidegger) i što utoliko za svoje pojavljivanje ne potrebuje ništa drugo, dok se pojava pojavljuje na onome što ona sama nije (Husserl), *Hrvatska Enciklopedija (2021., url)*

[3] shoah je hebrejski pojam za holokaust koji opisuje genocid njemačkih nacista za vrijeme drugog svjetskog rata nad Židovima, World Jewish Congress. URL: https://aboutholocaust.org/en/facts/what-is-the-difference-between-holocaust-and-shoah [Pristup: 13.09.2022.]

narativ tragičnih ljudskih sudbina već pokušati više dočarati atmosferu kroz različite podražaje. Sve ovisi koliko će publika biti otvorena na te moje podražaje.

KLJUČNE RIJEČI

egzistencijalno, transcendentalno, fenomenologija, fenomen smrti, prolaznost, Judaizam, empatija

2. TRANSCENDENTALNA FILOZOFIJA I NJEZIN NASTANAK

Filozofski pokret unutar filozofije koji je vezan za transcendentalnost je fenomenologija. Utemeljio ju je Edmund Husserl, iako je ona već bila prisutna kroz povijest u drugim filozofskim disciplinama kao na primjer u ontologiji, logici itd. Fenomenologija se pojavljuje u filozofskoj literaturi već u 18. stoljeću. Edmund Husserl ju razvija u smjeru čiste fenomenologije. Ona se kod Husserla na taj način razvija kao *znanost o fenomenima,* ali ne samo kao znanost o pukim fenomenima, pojavama i prividima, nego o *samim stvarima.* Svijet stvari nam je prema tome dan s obzirom na bit i bitak. Uvriježeno je mišljenje da je fenomenologija vezana samo za senzacije i senzorne podražaje, međutim ona je puno više. Ona istražuje osim bitka prolaznost vremena, odnos prostora i nas samih, percepcije, problem tijela, ekspresije i govora. Zbog toga se s pravom u suvremenoj filozofiji ne govori o fenomenološkoj školi nego o fenomenološkom pokretu koji obuhvaća gotovo sva značajna imena filozofije 20. stoljeća. To su, među ostalima, M. Heidegger[4], E. Stein[5], J. P. Sartre[6], M. Merleau-Ponty[7].

[4] Martin Heidegger, njemački filozof (1889. – 1976.), asistent E. Husserla, snažno utjecao na razvoj suvremene filozofije u Njemačkoj, na mnogobrojne mislioce u svijetu, tako i u Hrvatskoj, *Hrvatska Enciklopedija (2021., url)*

[5] Edith Stein, njemačka filozofkinja i teologinja (1891. – 1942.), iz židovske obitelji, doktorirala 1916. filozofiju kod E. Husserla; bila je potom Husserlova asistentica na sveučilištu u Freiburgu do 1922., kada je prešla na katoličanstvo i postala učiteljica u dominikanskom samostanu u Speyeru; od 1932. predavala je u Institutu za znanstvenu pedagogiju u Münsteru, koji je bila prisiljena napustiti nakon dolaska nacista na vlast 1933., te je 1934. pristupila redu bosonogih karmelićanki u Kölnu; pred nacistima se 1938. sklonila u samostan Echt u Nizozemskoj odakle je 1942. bila deportirana u Auschwitz, gdje je ubijena, *Hrvatska Enciklopedija (2021., url)*

[6] Jean-Paul Sartre, francuski filozof i književnik (1905. - 1980.), svoju ranu filozofsku koncepciju je započeo razvijati pod snažnim utjecajem E. Husserla; jedan od najslavnijih lijevo angažiranih intelektualaca, komunist; 1964. dodijeljena mu je Nobelova nagrada za književnost, ali ju je odbio, *Hrvatska Enciklopedija (2021., url*

[7] Maurice Merleau-Ponty, francuski filozof i fenomenolog (1908. – 1961.), učenik E. Husserla, pod utjecajem geštald-psihologije, te Hegela i Marxa; primjenjivao je originalnu fenomenološku metodu, pokušavao je razriješiti heideggerovsko pitanje o bitku-u-svijetu (*In-der-Welt-sein*), *Hrvatska Enciklopedija (2021., url)*



Prilog 1 - Flyer predstave „Sic transit gloria mundi“

2.1 Edmund Husserl i Edith Stein

Ovdje mi je važna još jedna Husserlova referenca iz transcendentalne fenomenologije. Njegov koncept *die Lebenswelt* („Svijet života“) mi je bio zanimljiv za ovaj rad, osobito u smislu rada njegove učenice dr. Edith Stein. Takav osobiti pogled na svijet svakog pojedinca je dr. Edith Stein nazvala *Weltanschaung*. Ona mi je posebno zanimljiva jer je zajedno sa svojom sestrom Rosom ubijena u Auschwitzu u plinskoj komori. _ Prema tome mi ostaje samo ova krajnja neizbježna činjenica. A to je smrt. Njihova smrt. Kakvom je ja vidim iz svoga *Weltanschaunga*. Želim na smrt u ovom radu gledati kao na nešto transcendentno i prema tome želim stvaranje pojedinih umjetnika i filozofa (o kojima ću kasnije podrobnije nešto reći), sagledati kao njihovo unutrašnje stvaranje. Prema toj premisi sam svoj rad na pozornici prikazala kao moje unutrašnje stvaranje, ispoljenu želju povezivanja s publikom u njihovoj najdubljoj nutrini, preko pojma empatije uzetog iz filozofije fenomenologije. Kasnije ću opisati zašto i kako je to bilo moguće napraviti. Ovaj rad je ujedno bio i eksperiment koji je unutar sebe nosio rizik s pitanjem: je li to uopće moguće? Možda je to također preuzetno od mene, ali referirajući se na pojam *daß Lebenswelt* Edmunda Husserla rekla bih kako uz pomoć tog pojma „može uspjeti izgradnja jednog univerzalnog znanja od svijeta, koje može biti moguće samo kao transcendentno fenomenološki idealizam.“ (Husserl, 1970:19)

Već ta sama njegova izjava u sebi nosi rizik, pa ću se zbog toga kasnije referirati na njegovu učenicu dr. Edith Stein koja detaljno govori o problemu fenomena empatije, a to je baš ono što je potrebno da bi se takav transcendentalno fenomenološki idealizam izgradio, jer *svijet života* po Husserlu pragmatički obuhvaća svijet u kojem živimo s njegovim svakodnevnim odnosima koje lako možemo previdjeti. Dakle, govoreći o smrti ovdje govorim o odnosima u ljudima i među ljudima, nastojeći se povezati s publikom preko fenomena empatije. Isto tako me zanimaju neizrecive teme i ovo je svakako jedna od njih. Htjela sam vidjeti na koji način bih mogla prikazati tu neizrecivost prolaznosti i smrti i tog nadrealnog osjećaja kojeg su iskusili ljudi koji su bili blizu smrti ili kojima je netko blizak umro. Interesantan mi je taj fenomen da nešto najstvarnije kao što je smrt veže za sebe tako nadrealne osjećaje u onome tko se s njome susreće u smislu da ta osoba ne može vjerovati da se to upravo događa. Je li to pitanje odvojenosti od realnosti te konkretne osobe koja to proživljava? Rekla bih da svakako je, ako se ona nikada ni jednom mišlju nije pozabavila sa svojom najsuštinskijom realnošću. Ali u to ne želim za sad ulaziti tako duboko. Samo me zanima napetost između smrti i prolaznosti (tako neizrecive teme) i banalnosti koja živi u čovjeku jer misli da on neće nikad umrijeti ili ako ne to, onda misli da se to nekom drugom dešava, ali njemu neće. Željela bih svakako to prvo

prikazati u atmosferi na pozornici, a potom i kroz neke druge detalje vezane uz pokret, glazbu i platno.

2.2 Bruno Schulz

Ovo istraživanje, eksperiment i rad je započeo preko knjiga Brune Schulza[81] *Dućani cimetne boje* i *Republika mašte.* Tekstovi su prekrasni, te su vrlo podobni za ovu moju fenomenološku razradu. Schulzovo gledište pojedinih fenomena koje on opisuje u svojim knjigama bliski su i svojstveni mojoj psiho-fizičkoj individui. Psihički u smislu oštrine mojih osjetila, vanjske percepcije, energiji koja postaje prisutna u opisu ponašanja pojedinih likova, te u tenziji ili mlitavosti volje koja je opisana u nekim njegovim pripovijetkama. Sve su to fenomenološki termini koje ću kasnije bolje objasniti. Fizički pak, u ležernosti te promjenjivosti određenih fenomena koji su opisani u njegovim tekstovima. To sve izlazi iz mojih impresija nakon što sam otkrila i pročitala njegove tekstove, a budući da proizlazi iz mojih impresija kao takvo odmah ulazi u kategorizaciju duše o kojoj isto tako piše Stein i time spada u jednu od osnovnih teza problema empatije kao fenomena. Fokusirala sam se uvelike na njegove tekstove iz knjige *Republika mašte*. Ona je podijeljena u nekoliko dijelova. Jedan dio je sastavljen od pripovijedaka koje ću koristiti za kreiranje koreografije, direkcija i razina u prostoru na pozornici, te kvalitetu pokreta. Pokušat ću pretočiti njegove opise i usporedbe u konkretne pokrete. Drugi dio knjige su njegove kritike, treći dio knjige su pisma.

2.3 Fenomenologija kroz oči filozofa

Sada bih objasnila fenomenologiju kao granu filozofije koju je započeo prof. Husserl, te je bila utvrđena kroz povijest preko drugih filozofa i skolara. Tekstove koje sam izučavala pripadaju Edmund Husserlu, Edith Stein, Maurice Merlau-Pontyju, te još pojedinim plesnim teoretičarima koje ću citirati i spominjati kasnije u tekstu. Ponty (2005:vii) po meni ima najjednostavniju definiciju fenomenologije: „Fenomenologija je studija o suštini, to je

[8] Bruno Schulz, poljski književnik (1892. – 1942.), potječe iz židovske obitelji u kojoj se naraštajima govorilo poljski, studirao je arhitekturu u Lavovu, a slikarstvo u Beču, radio je kao gimanzijski nastavnik crtanja u rodnom gradu, a tijekom sovjetske okupacije kao knjigovođa; s početkom nacističke okupacije u ljeto 1941. bio je zatvorenik Drohobičkoga geta; ustrijeljen na ulici na dan likvidacije geta, *Hrvatska Enciklopedija (2021., url)*

transcendentalna filozofija, sav njezin napor je koncentriran prema ponovnom postizanju direktnog i primitivnog kontakta sa svijetom."

Meni se ipak više sviđa riječ koju Edith Stein koristi umjesto Pontyjevog primitivnog, a to je praiskonski. Predivna je također i Husserlova definicija, a mislim da ju moram navesti, jer je on ipak začetnik fenomenologije. Husserl (1970:19) tvrdi da je fenomenologija dijalog ili beskrajna meditacija, u toliko koliko ostaje vjerna svojoj intenciji, nikad ne znajući kamo ide. Schulz (2015:151) govori isto u Republici mašte: „Uostalom umjetnost tu tajnu ne rješava do kraja. Ona ostaje neriješena."

Ova zadnja rečenica savršeno opisuje i ovo moje istraživanje za koje ni ja ne znam kamo točno ide. U tom smislu imam hrabrosti izjaviti da sam na dobrom tragu i da ovaj svoj rad svečano stavljam u okvir fenomenologije kao takve.

3. FENOMENOLOGIJA I *EMBODIMENT*

Možda je najvažnija teza sveukupne fenomenologije i mene, kao prvenstveno plesne umjetnice, otjelovljenje ili *embodiment,* na njemačkom *Verkörperung* ili po Edith Stein -*Leib*. On je postao vrlo popularan izraz među suvremenim plesnim teoretičarima, somatskim praktičarima i neuroznanstvenicima, te je po meni najjasnija defininicija dana sa strane Legranda, Grünbauma i Kruegera (2009:279) koji prema tome tvrde: „Mentalna aktivnost suštinski ovisi ne samo mozgu, nego i također o tijelu." *Conditio sine qua non* tj. uvjet bez kojeg se ne može. Edith Stein uvodi ovaj termin *Leib,* a mogli bi ga prevesti i „živuće tijelo." Ona za taj pojam kaže: moje živuće tijelo (tj. *Leib*) pripada meni, stoji neizbježno i u punom otjelovljenju. Dalje u tekstu ću više koristiti pojam *Leib*. Edith Stein razrađuje to u svom radu, te ukazuje na to kako je nemoguće riješiti se vlastitoga tijela i da naše tijelo prema tome indicira partikularnu datost, te da ta sveza ne može biti uzdrmana. To je meni na suštinskoj razini važno jer koristim svoje vlastito tijelo kao instrument, te je baš ovaj rad zamišljen u najvećem razmjeru kao solo rad. Da ne bi bilo zabune ovdje ne govorim o tijelu koje ima samo iskustvo pokreta. To bi onda značilo da se ovdje radi o tijelu čije se okruženje kaleidoskopski mijenja. Ovdje želim govoriti o iskustvu kretanja u cjelovitom tijelu koje je apercepcija našeg vlastitog pokreta bazirana na mnogostrukim senzacijama.

3.1 Fenomen empatije kao sredstvo performativnosti

Budući da sama profesija plesača prirodno iziskuje izvedbu, prostor za izvedbu, najčešće kazalište – neizbježna je publika, ne samo neizbježna, nego i neophodna za gore navedenu izjavu. Osobito zato što je predviđen rad, u najvećem dijelu solo rad. Zbog toga me zanima prijenos, onoga što želim reći: prijenos na publiku. Pojavljuje se pitanje, kako se to najbolje može učiniti? Kako se ja kao umjetnica mogu povezati s onima koji gledaju moj rad? Kako publika može sudjelovati u mojoj izvedbi? Je li moguće izazvati, kod publike, aktivno sudjelovanje, mada oni samo sjede i gledaju? Postoji li povezanost na nekoj višoj, odnosno transcendentalnoj razini? Kada sam istraživala fenomenologiju, naišla sam na fenomen empatije o kojem govori doktorski rad Edith Stein. Da bih taj fenomen objasnila krenut ću od pojma Ja. To znači da je to vlastito ja i ni jedno drugo.

Ta vlastitost je iskustveno doživljena i ona je bazično od svega što je moje. S druge strane je datost drugačija nego Ja zato što mi je dana na drugačiji način nego Ja. Stoga je Ti, zato što iskustveno doživljava sebe kao što ja iskustveno doživljavam sebe. Ti je prema tome drugi Ja. Ti je strani subjekt. Gledajući drugi smisao, Ja je prema Stein jedinstvo toka svijesti. Tok svijesti je termin o kojem je govorio William James u njegovom radu *Principi psihologije* (1890). On kaže da su to misli i svjesne reakcije osobe percipirane kao kontinuirani tok. Taj tok je po Stein karakteriziran kao vlastitost svoga ja i ni jednog drugog.

Stein uvodi još jedan važan pojam, a to je duša kao supstancijalno jedinstvo. Duša prema Stein formira paralelu sa sekvencama iskustvenih kategorija. Iskustvene kategorije duše su psihičke i fizičke. To supstancijalno jedinstvo je moja vlastita duša kada su iskustva u kojima je ona vidljiva, moja iskustva ili akcije u kojima moj suštinski ja živi. Sadržaj ovog toka ovisi o strukturi duše, njenim fizičkim i psihičkim impresijama. Najbolje bih to možda mogla opisati preko onoga što Schulz kaže u jednom svojem pismu: „Čvor u kojem duša ostaje sapeta nije lažni čvor koji se razmrsuje povlačenjem njegova kraja. Sasvim suprotno, sve se snažnije zamrsuje. Manipuliramo njime, slijedimo tijek niti, tražimo kraj i iz tih manipulacija nastaje umjetnost.“ (2015:180)

Duša zajedno s *Leibom* tvori psiho-fizičku individuu. Kako slijedi, empatija je datost stranih subjekata odnosno Ti i njihovih iskustvenih doživljaja. Iskustveni subjekt koji živi u iskustvu. Empatija nije percepcija, iako je ona važna za *Leib,* nije ni reprezentacija niti neutralna pozicija, nego je *Sui generis*, tj. svoje vrste. Zbog toga je fenomen. Postoji dvostruka konstitucija za *Leib*. Prva je osjetilno živuće tijelo koje tjelesno percipira (*Leibwahrnehmend*) i izvanjski

percipirano fizičko tijelo koje je u izvanjskom svijetu. Ta dvostrukost je iskustveno doživljavano kao jednakost. Ima lokaciju u vanjskom prostoru i ispunjava dio tog prostora. Senzacije su u *Leibu* fenomenalno stanje stvari, ta je konekcija između percepcije i senzacija iznimno intimna. Čak što više senzacije u *Leibu* su *Leib* dan kao osjetilo. Već su dana dva objašnjenja za Ja, ali u kontekstu *Leiba* i senzacija, može se reći da je Ja u tom smislu- moj *Leib* odnosno moje živuće tijelo koje ćuti osjete i ono je potpuno. Na taj način je Ja fenomen. Postoji još jedna sposobnost ovog Ja, a to je pustiti ovo Ja koje je suštinsko, iz tijela u fantaziju (izmicati se iz vlastite kože). Dakle, osoba kao psihofizička individua posjeduje osjećajne senzacije. One proizlaze iz moga Ja. I ovdje se pojavljuje fenomen ekspresije (osjećaja). Osjećaji su u svojoj suštini ispunjeni energijom i ta energija treba biti otpuštena. Ona može biti otpuštena preko tjelesnih ekspresija ili preko kreacije novog svijeta u kojem možemo činiti što god želimo, u fantaziji odnosno mašti. U empatiji je potreban, osim mojeg Ja, i onaj Ti o kojem smo prije govorili. Sada ćemo ovaj Ja koji ima sposobnost izaći u fantaziju nazvati *Cogito*. To vrijedi i za Ti koji nam je potreban u ovom fenomenu. Dakle, *Cogito* ima sposobnost tranzicije u drugi cogito. Postoje mnogobrojne takve tranzicije. *Cogito* može primjerice živjeti na takav način da ima potpuno spontani tok u drugi *cogito*. Dalje, ako živim u jednom *cogitu* drugi se *cogito* može pojaviti i uvući me u svoj *cogito* bez konflikta. Dakako, može se dogoditi i konflikt. Sve je to moguće i u percepciji, memoriji, u teoretskoj kontemplaciji, itd. kao i u empatiji.

3.2 Lipps, *embodiment* i empatija

Ovdje bih još navela Theodora Lippsa koji je također istraživao *embodiment* i empatiju, jer se na njegovo istraživanje referiraju neki od današnjih znanstvenika. Međutim, nakon istraživanja njegovih radova i radova Edith Stein te raspravljanja sa svojim roditeljima koji su također filozofi, došli smo do zaključka da je Edith Stein ona koja je prva koristila pojam *embodiment*. Drugim riječima, ona ga je nazvala Leib kao što sam već ranije navela. Možda se ta nepravda dogodila zato što je Edith Stein bila žena, a u 20-im godina prošlog stoljeća je bilo vrlo neuobičajeno da žena bude profesorica na sveučilištu i da istražuje filozofske fenomene. Prema tome, željela bih kroz ovaj rad barem malo ispraviti tu nepravdu. Edith Stein se nije u potpunosti slagala s Lippsovim idejama, a i ja bih se složila s njom, jer je njegovo objašnjenje po mom mišljenju plošno i pojednostavljeno. Ljudsko biće je kompleksnije od onoga kako on prikazuje, te svojom idejom ukida na neki način empatiju kao fenomen. Pojasnit ću iz primjera koji je dala Stein. Lipps (1989.:11) kaže da, dok god je empatija potpuna točno ono što više ne prepoznajemo kao empatiju, nema razlike između našeg vlastitog i stranog 'Ja', tj. oni su jedno.

Na primjer, ja sam jedno s akrobatom i prolazim kroz njegove kretnje na unutarnji način. Razlika se jedino pojavljuje ako odstupim od potpune empatije i napravim refleksiju prema svojem pravom 'Ja.' Onda se iskustva koja ne dolaze od mene čine da pripadaju onom drugom i da leže u njegovim pokretima. Kad bi ovaj opis bio točan, razlika između stranog i našeg vlastitog iskustva, kao i između stranog i našeg 'Ja' bio bi ustvari suspendirana. Što moje tijelo radi mojem tijelu i što strano tijelo radi stranom tijelu, ostalo bi tada potpuno nejasno, budući da ja živim 'u' jednom jednakim načinom kao i u drugome tijelu. Ja nisam jedno s akrobatom, nego sam 'kraj' njega. Ja ne prolazim stvarno kroz njegove kretnje, nego samo „kao."

3.3 Fenomen empatije pod Edith Stein

Evo riječi Edith Stein (1989.:16) o empatiji iz njenog doktorskog rada:

"U empatiji se susrećemo sa akcijom koja je praiskonska u sadašnjem proživljenom iskustvu, a ipak nije praiskonska u svom sadržaju. Pak to proživljeno iskustvo može bivati na različite načine, kao u memoriji, očekivanju ili fantaziji. Kada se podigne ispred mene, sučeljavam se s njom kao sa objektom (npr. s tugom koju mogu iščitati sa lica druge osobe), ali kada istražujem tendencije koje se podrazumijevaju (tj. pokušam prikazati sebi raspoloženje drugog kao suštinsku datost), dajem se povući u taj sadržaj, onda stvarno nije više objekt. Nisam više okrenuta prema sadržaju, nego prema objektu sadržaja, okrenuta prema subjektu sadržaja i nalazim se na originalnom mjestu subjekta. I tek nakon uspješno izvedene klarifikacije, sadržaj se sučeljava sa mnom ponovno kao objekt. Empatiju koju smo istraživali i tražili da opišemo je iskustvo strane svijesti u općenitom smislu, bez obzira na vrstu iskustva subjekta ili subjekta čija svijest je iskustveno proživljena."

3.4 Osuvremenjeni Lipps

Kasnije su se suvremeni plesni teoretičari referirali na Lippsa i njegovu *Einfühlung* teoriju, jer ju je prvi postavio ili bolje rečeno počeo postavljati. Tekstovi Theodora Lippsa su im bili važan historijski izvor. Ponajviše su ga citirali somatski praktičari i neuroznanstvenici, tvrdeći da kada se promatra tijelo u pokretu promatrači iskušavaju 'unutarnju mimikriju.' U SAD-u je pak Lippsova teorija razvijena sa strane plesnog kritičara Johna Martina koji se referira na Lippsa (1989:18) i govori o kinestetičkoj simpatiji (simpatija nije isti fenomen kao empatija, a ona nastaje kao efekt empatije) ili 'metakinezi' koja ostavlja tragove povezane sa osjećajima u

neuromuskularnom sistemu. S njime bih se složila, jer refleksivna simpatija o kojoj Lipps govori odnosi se na empatijske atribute, a jedan od njih je ponavljanje: refleksija na refleksiju; sjećanje na sjećanje. Mogućnosti su ovdje *ad infinitum*.

Sličnu stvar govori i Bruno Schulz (2015.:148) u svojoj *Republici mašte*: "Umjetnicima te rane slike zacrtavaju granice njihova stvaralaštva. Njihovo je stvaralaštvo dedukcija iz gotovih pretpostavki. Nakon toga ne otkrivaju ništa novo, uče samo kako da bolje razumiju tajnu koja im je povjerena na početku i njihovo je stvaralaštvo neprestana egzegeza, komentar jednom jedinom stihu koji im je bio zadan."

4. FENOMEN PLESNOG MARKIRANJA

Vrlo važna stvar koja će biti vezana za koreografiju je jedan fenomen kojeg su pomalo počeli istraživati plesni teoretičari i somatičari, a to je plesno markiranje (*the phenomenon of Dance Marking)*. To bi najjednostavnije moglo biti objašnjeno kao redukcija pokreta. Koja je svrha takve redukcije pokreta i kako pokret može biti promijenjen, a smatran još uvijek jednakim pokretom? Wilson (2001.:75) je to usporedio sa znakovnim jezikom. Primjerice, kada se znakovni jezik reducira na šapat, znakovi, koji se pokazuju, se premještaju na drugu lokaciju, puno niže nego kada se govori punim glasom. Druge osobe koje se koriste znakovnim jezikom znat će, zbog dislociranja ruku da se radi o šapatu. Plesno pak markiranje ne služi u tom smislu u korist komunikacije i nije ni u jednom formalnom edukacijskom sustavu zastupljeno. Čak svaki plesač može imati razvijen svoj vokabular u kontekstu plesnog markiranja. Plesač na taj način reducira svoje pokrete i ne izvodi potpuno formirane pokrete tj. ne izvodi ih do kraja. Dakle, koja je onda originalna svrha plesnog markiranja? Svrha je konzervacija ili očuvanje energije u plesača. Međutim profesionalni ples nije samo fizički već i kognitivno zahtjevan. Učenje i uvježbavanje plesnog komada zahtjeva koncentraciju u mnogim aspektima izvedbe. Počevši od najosnovnijih elemenata vezanih za egzaktno pozicioniranje tijela, te pravodobnog tajminga, kroz koreografsko fraziranje, te do suptilnijih karakteristika izvedbe koji su vezani za ekspresiju, kvalitetu pokreta, *flow*- koji trebaju biti preneseni, na točno određeni način u točno određenim točkama u koreografiji. Plesač koji uvježbava koreografiju mora se koncentrirati ne samo na ove, sve, gore navedene pojedinosti, nego i na fizičke zahtjeve koje pokreti iziskuju, kao primjerice održavanje balansa, koje stvara dodatno kognitivno opterećenje. Mnogi plesači su razvili svoje sisteme plesnog markiranja, ne kao minijaturizirane izvedbe, već kao visoko reprezentativne tehnike. To govorim iz vlastitog iskustva. Sukladno tome jedan od plesnih

teoretičara, Cowen (2000.:75) kaže: „Markiranje može služiti ne samo za očuvanje fizičke energije, nego također za otpuštanje kognitivnog opterećenja."

Provedeno je i nedavno istraživanje – jedinstveno u tom području – gdje je David Kirsch, (2010.:2868-2869) zajedno s kolegama iz *Random Dancea* u Velikoj Britaniji, istraživao markiranje kao tehniku, korištenu kod plesača i koreografa, za razmišljanje o plesnim frazama. Identificirali su različite forme markiranja i podijelili ih u 3 funkcije: markiranje za sebe, markiranje za druge i zajedničko markiranje.

Kirsch (2010.:75) tvrdi: markiranje kao parcijalna verzija fraze pokreta je oblik „fizičkog razmišljanja" koje dopušta plesaču da razumije nešto dublje strukturu fraze nego različito od onog kako ju razumije kroz imaginaciju ili kroz same mentalne slike. Uistinu je moguće da potreba za razumijevanjem nečeg dubljeg vezanog za frazu izvire iz empatijskog imperativa u plesu. Mislim da je odlična usporedba plesanja u potpunosti plesne fraze kao da je plesač *on-line,* dok je za vrijeme plesnog markiranja *off-line*. Primjerice, ako imate profesionalne plesače koji upravo rade na novom komadu s koreografom oni koji se kreću u stvarnom vremenu možebitno markiraju aspekte sekvence samo da se prisjete nekih motoričkih ciljeva i to u *off-line* modu. To rade samo da zapamte gdje što ide u koreografiji, ali u konačnici je njihov glavni cilj da otjelove što brže moguće i što jasnije ekspresivnu intenciju koreografa. Bez obzira na sve, bili plesači svjesni toga ili ne, oni moraju ući u empatiju s drugim plesačima, koreografom i plesnim vokabularom (u korištenju vremena, energije i prostora). Bolje bi bilo reći da se kada su sve ove navedene pojedinosti prisutne, pojavljuje fenomen empatije. Cilj također nije da se plesač isključi iz svega da bi zapamtio sekvencu, nego da dopusti da svi signali, sve moguće senzorne replike uđu u njega, da bi mogao osjećati, predvidjeti, čak i proizvesti ekspresivne pokrete koji na neki način korespondiraju s vizijom koreografa. Kad mu koreograf kaže da stane i gleda, na neki način mora i dalje osjećati da sudjeluje u pokretima koje promatra. Dakle, plesno markiranje ne podrazumijeva samo alatku za očuvanje energije ili formu fizičkog razmišljanja, već projicira detaljnu strukturu arhitekture i poetike plesa. Ima jedan predivan odlomak iz Schulzovog (2015.:155) pisma Eggi van Hardt koji opisuje što mislim. "Što znači čovjek, ta beskrajno prostrana forma u koju se sve može ugurati? To znači da se moguće ostvarilo, na tren prihvatilo granicu, pristalo na konvenciju. No u okviru tih granica ima dovoljno mjesta za sva neba, za sva pakla. Nisu li antički ljudi bili mudriji kada nisu naglašavali formu nego sadržaj?"

5. PRAKTIČNA INSPIRACIJA KROZ (VLASTITU) POVIJEST

Pri radu na predstavi najviše sam se koristila doktorskim radom Edith Stein koji nosi naslov u originalu - *Zum Problem der Einfühlung.* Zašto? Jer osim prije navedene teorijske inspiracije, praktični poticaj su bili umjetnici koji su umrli nasilnom smrću, u holokaustu. Edith Stein je odvedena u Auschwitz i tamo ubijena u plinskoj komori, a Bruno Schulz je upucan u leđa od strane jednog nacista. Edith Stein je tada imala 51 godinu, a Bruno Schulz 50 godina. Umrli su iste: 1942. Njihove osobnosti i sudbine usporedila sam s umjetnicima i znanstvenicima koji su preživjeli holokaust te ostvarili svoje karijere ponajviše u SAD-u. Na taj način željela sam prikazati prolaznost života. Kako brzo nestaje, ali iako nestaje u sebi ima sakriveno blago onoga što su oni bili dok su bili na zemlji. Kako su Bruno Schulz kao slikar i pisac, te Edith Stein kao vrsna filozofkinja pomalo zaboravljeni sa strane ostatka umjetničke i filozofske zajednice, no njihova razmišljanja i ekspresije postali su podloga za moj izvedbeni rad.

5.1 Poigravanje inspiracijom

Također sam se poigrala s pitanjem - što je najvažnije jednom plesaču za uspješnu izvedbu, koja je to tema ili kakva koreografija koju bi plesač ili koreograf, izvedbeni umjetnik trebao izvesti da zadovolji kriterije neke stalne publike? Koji su problemi plesača i izvođača dok stvara? Mora li umjetnik uvijek imati izvanredne umjetničke radove? Barem jedan rad. Što to u stvari znači? Ako gledamo na egzistencijalne probleme života, smrti i prolaznosti, onda se ovi problemi umjetnika čine trivijalnim. Ako se pitamo o tim egzistencijalnim problemima nameće nam se pitanje zašto smo uopće ovdje? Baveći se svojim stvarima ljudi ne shvaćaju koliko su one trivijalne. Misle da su mudri, no u biti nisu.

5.2 Zametak – broj jedan – sonata

Prva praktična inspiracija bila je naizgled sitnica, to je bio zametak broj jedan, a to je lišće koje pada s drveća i mijenja boju iz sata u sat dok se svakodnevno vozim s autom po krivudavoj cesti istarske šume. Nakon tjedan dana vožnje istom cestom, bila sam sigurna da to ima veliku reprezentativnost da izrazi svoj svijet i prema tome i ja svoj koji je u meni. Iz ovog zametka je nastala ideja o prolaznosti i na kraju i sam naslov rada.

Glazba je također bila prisutna u jednom od dijelova solo izvedbe. To je klasična sonata za solo čelo op. 8 Zoltana Kodalya[9]. Sastoji se od tri dijela, kao i moja izvedba.

Kao što sam već govorila o tome kako me zanima s jedne strane neizrecivost određenog fenomena (od kojeg za ovaj rad najvažnija smrt), a s druge strane banalnost, onda te dvije suprotnosti automatski izazivaju određenu napetost. Otkrila sam preko Neve Begović, čelistice s kojom usko surađujem na svojim projektima, tako i na ovom, jednu zanimljivost Kodalyjevog komponiranja. Kodaly je tražio da instrumenti na početku izvedbe budu „preštimani". To govorim konkretno za ovu sonatu i violončelo. To je zanimljivost koja me je navela da eksperimentiram na taj način i sa samim pokretima u koreografiji. Ne zanima me čak ni sama forma pokreta, nego senzacija koju takav „preštimani" pokret stvara u tijelu. To bi možda bilo slično kupanju u moru po zimi što sam i iskusila sad kad sam se preselila blizu mora. Osjećaj je nadrealan. Mislim da, kad bih tu senzaciju mogla zadržati u tijelu, da bi se ona i odrazila na publiku, te bi to pomagalo stvaranju atmosfere.

[9] Zoltán Kodály, mađarski skladatelj, etnomuzikolog, dirigent i glazbeni pedagog (1882. – 1967.), glazbu je studirao u Budimpešti i Parizu. Ta odabrana sonata je inače *The sonata* koju kada violončelist zna savršeno izvesti i svirati - tada je on i pravi violončelist i glazbenik. Jedna od najboljih dosadašnjih izvedbi te sonate je bila sa strane Janosa Starkera koji ju je svirao samom Kodalyu kada je imao samo petnaest godina. Kodaly je bio oduševljen njegovom izvedbom, pogotovo što je on tada bio tako mlade dobi. Janos Starker je također bio judaističkog podrijetla, ali za razliku od Brune Schulza i Edith Stein nije bio ubijen, nego je uspio razviti svoju karijeru u Americi. Bio je nekoliko mjeseci u koncentracionom logoru.



Prilog 2 - Detalj predstave / autor fotografije Vladimir Butković

5.3 Riječi, riječi, riječi

Dugo sam promišljala hoću li koristiti i riječi Brune Schulza, i kako ću ih koristiti? Hoću li ih ja izgovarati u izvedbi ili ću surađivati s nekim od prijatelja umjetnika, te koristiti snimku njihova glasa. Još uvijek nisam u potpunosti sigurna. Kada sam čitala *Fenomenologija percepcije* Pontya, naišla sam na vrlo zanimljive teze vezane za riječ i govor. On tvrdi da u jeziku postoje verbalne slike ili ostatci tragova riječi koje smo čuli ili govorili. Prema tome moguće je nadodati još jednu senzaciju, verbalne slike u izvedbi i pokušati preko nje ostaviti tragove u publici. Po Pontyju imenovati neku stvar znači otrgnuti se od sebe, od svoje individue i od svojih jedinstvenih karakteristika te ju vidjeti kao predstavnike same suštine ili bolje rečeno, esencije. Ime imenovane stvari je suština te stvari. Ponty (2005:206) kaže: „Bog kreira stvari imenujući ih“. Riječ također ima određenu lingvističku lokaciju. To je nova perspektiva za mene i jako mi je zanimljiva, gledajući iz kuta kako Ponty (2005:210) sagledava riječ i kaže: „Posežem unatrag za riječju kao što posežem unatrag za dijelom svoga tijela koje želim koristiti“.

Istraživala sam također i filozofiju Martina Bubera[10] čije misli su duboko hasidske[11], on govori o riječi na sličan način. Govori o primjeru Adama u Rajskom vrtu i navodi razlog njegovog pada. Kaže da se to dogodilo zato što Adam nije vidio da čini dobro, iako ga je prirodno činio. U trenutku kad je htio vidjeti da čini dobro dogodio se pad. To govorim zato što je shvaćanje riječi kod istočnjaka drugačiji nego u zapadnjačkoj kulturi. Zapadnjačka kultura shvaća riječ kao ideju, dok istočnjačka kultura razumije da riječ ima moć u smislu zvuka koji izlazi iz usta, odnosno tijela.

Prema tome je konceptualno značenje riječi i egzistencijalno značenje riječi nerazdvojivo. Tako slijedi proces same ekspresije. Edith Stein isto tako govori o fenomenu tjelesne ekspresije i tvrdi da su to osjećaji koji u svojoj suštini nisu sami po sebi potpuni, nego moraju biti otpušteni, jer su nabiti energijom (sličnu tvrdnju iznosi i Warburton u svom tekstu, primjerice: jecaj zbog boli, rumenilo zbog srama, likujući zbog radosti). Stein (1979:51) govori: „Ne samo da osjećam kako je osjećaj uliven u ekspresiju i otpušten u nju, nego u isto vrijeme imam ovu ekspresiju danu u tjelesnoj percepciji“. Dakle, shodno tome, proces ekspresije kada je uspješan (ovdje se referiram na riječ i govor) oživljuje tekst u jednom organizmu koji je sastavljen od riječi, uspostavljajući u piscu ili čitatelju novu dimenziju u našem iskustvu. To je snaga ekspresije. Prema tome, ona ima osobitu snagu u umjetničkim praksama. Prema Pontyju estetska ekspresija dodjeljuje svojstvo koje izražava samo postojanje te ekspresije u samoj sebi. Ono što je počelo mijenjati moje mišljenje o upotrebi riječi u mojem radu, riječi koje ja sama izgovaram, je sljedeća Pontyjeva (2005:214) izjava: „Naš pogled na čovjeka će ostati površan dok god se ne uspijemo vratiti tom postanku, dokle god ne nađemo ispod brbljanja riječi praiskonsku tišinu, i dokle god ne opišemo akciju koja krši tišinu.“ Govorena riječ je gesta, a njeno značenje je jedan

[10] Martin Buber, njemački židovski filozof (1878. – 1965.), odrastao je u Lavovu, ostavljen očevim imućnim i religioznim roditeljima, filozofiju i povijest umjetnosti studirao je u Beču, Berlinu, Leipzigu i Zürichu gdje je doktorirao 1904. godine; bio je prvi predsjednik Izraelske akademije prirodnih i humanističkih znanosti, prevodio je Stari zavjet i bio značajan mislilac hasidizma, *Hrvatska Enciklopedija (2021., url)*

[11] Religijsko socijalni židovski pokret sa snažnim pijetističkim i mističkim korjenima, raširen u 18. st. u Poljskoj i središnjoj Europi, značajke su mu molitvena pobožnost, proučavanje Biblije i Talmuda, utemeljitelj je Jisrael ben Eliezer; u 19. st. pokret se s emigrantima djelomično seli u SAD; u istočnoj Europi nestaje za vrijeme Drugog svjetskog rata; u Izraelu i SAD-u ima vrlo razvijene zajednice, *Hrvatska Enciklopedija (2021., url)*

cijeli svijet. Iz ovoga tako slijedi napetost između tišine i govorene riječi, kao što sam bila govorila za neizrecivost i banalnost, kao što se ta ista tvrdnja može nadovezati na smrt i život.

5.4 Zametak broj dva

U zametku broj dva vidim sebe na pozornici u polumraku. Stojim na malom kvadratnom podestu. Glava mi je malo pognuta u stranu. Imam raskošnu tkaninu oko struka koja je pričvršćena za taj podest. Taj podest u sebi ima folklorno značenje koje je sa mnom povezano zbog mog iskustva koje sam proživjela u Kini upoznajući se sa kineskim folklornim plesovima. Time se referiram na meni najljepši kineski ples, ples tanjura. Međutim mijenjam formu samog tanjura u kvadrat i na taj način se referiram na *Stolperstein* (Kamen spoticanja), umjetničku instalaciju njemačkog umjetnika Guntera Demniga.

To su memorijali žrtava holokausta, a postavljani su ispred kuća onih koji su odvedeni u koncentracione logore. Postavljani su i u Zagrebu. Ima ih sveukupno oko 32000 svuda po Europi. Presvučeni su mesingom, obično piše ime osobe, njen datum rođenja i smrti, te lokacija gdje je osoba deportirana[12].

Moje stajanje na tom kvadratu bi isprva trebalo biti slika nadgrobnog spomenika. Skupljala sam zbirku fotografija meni najljepših nadgrobnih spomenika, te sam iskoristila njihove poze za jednu plesnu sekvencu. Koristila sam se također s elementima koje sam naučila na kolegiju vizualnog kazališta. Prvo najednostavniju: projekciju na platno. Htjela sam, ali nisam, projicirati godine rođenja i smrti pojedinih umjetnika, filozofa, znanstvenika. Naišla sam u svom istraživanju na još jednu zanimljivost, a to je oblik natpisa na ulazu u Auschwitz gdje piše: „Arbeit macht frei“. Isti oblik imaju natpisi na nekim grobljima gdje piše: „Sic transit gloria mundi“. Tu paralelu sam isto htjela projicirati na platno, te neke Schulzove rečenice. To na kraju nisam napravila. Za ispit iz kolegija vizualni teatar sam koristila platno iza kojeg su osobe utiskivale svoja tijela te ispupčili platno prema publici u određenom ritmu, po određenoj koreografiji. Koristila su se posebno postavljena svijetla ispred platna da bi se naglasile konture dijelova tijela i lica. Nešto slično sam koristila u ovom radu, te sam se igrala sa svijetlom i tamom koje izazivaju određenu napetost. Sve je to doprinijelo atmosferi koju sam željela dobiti na sceni i u publici. Neva Begović je svirala prva dva stavka Kodalyjeve sonate. Plan je u

[12] Gunter Demnig je počeo s ovim projektom 1992. U Zagrebu je postavljen prvi kamen spoticanja tek 1. listopada 2020. za Leu Deutsch ispred njene kuće u Gundulićevoj 29., a umrla je na putu za Auschwitz.

početku umjetničkog procesa bio da dok ona svira drugi stavak, koji ima nekoliko bržih dijelova, slike koje sam navela bi se brže projicirale na platnu, odnosne njihove izmjene bi bile brže. Zvuk violončela je samo po sebi moćno, ali mislim da sam uz sve ove efekte htjela u jednom trenu stvoriti veliku, spektakularnu i smislenu napetost kao na nekom punk koncertu. Kroz umjetnički proces sam shvatila da kraj mora biti drugačiji.

6. PRAKTIČNI UMJETNIČKI PROCES

Nakon nekoliko mjeseci prikupljanja materijala vezanih za moju prvotnu ideju prolaznosti i smrti ušla sam u prostor u travnju 2022. Nakon razgovora sa sumentorom došli smo do zaključka da će osnovni koncept predstave biti kolaž. Za vrijeme procesa su se neke stvari mijenjale ovisno o tome kako smo iskorištavali prikupljene materijale. U procesu umjetničkog stvaranja su mi pomogli glumci teatra Inat i moja djeca. Sudjelovali su u probama na kojima sam koristila vježbe Barbare Matijević. Na taj način sam došla do ideja za fizičko ispoljavanje pojedinih riječi unutar glavne koreografske konstrukcije. Sve probe su bile održane u prostorima Dr. Inat teatra i također generalna proba koja je bila otvorena za publiku i premijera. Premijera je bila izvedena 02. 09. 2022.



Prilog 3 - Detalj probe / autor fotografije: privatna arhiva

6.1 Inicijalno ishodište i transkulturalizam

Za inicijalno ishodište koristila sam se statuama sa pariškog i berlinskog groblja te slikama koje nose naziv „Sic Transit Gloria Mundi“. Poslagala sam ih po redu koji mi se činio logičan, te ih utjelovila za scenski prikaz. Nakon što sam zapamtila položaje povezala sam ih u sekvencu

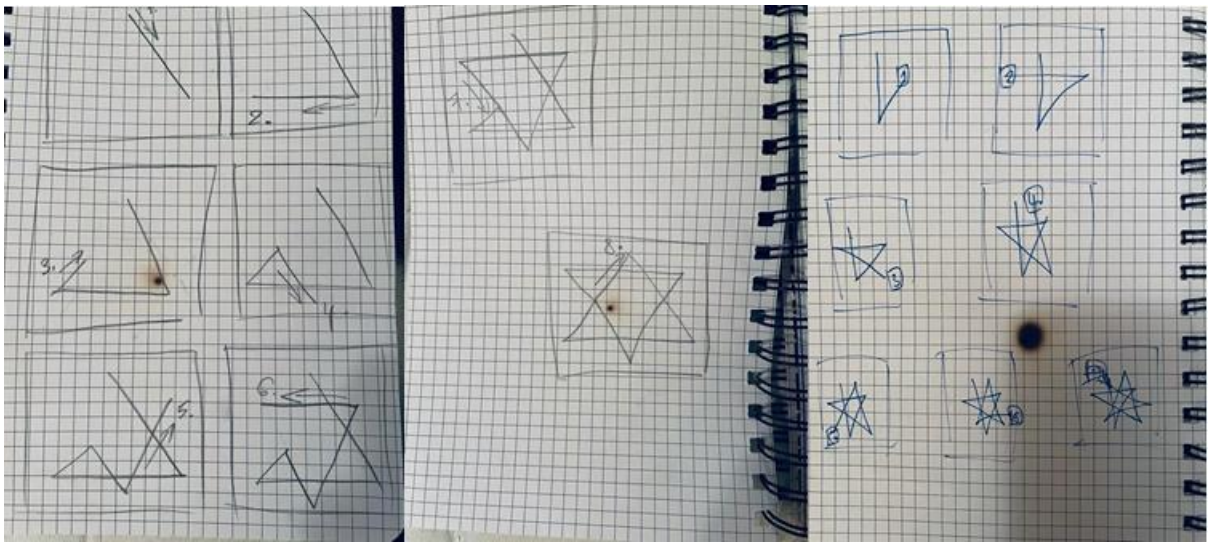
primjenjujući tehniku *Continous Movement* koji sam naučila na kolegiju Koreodrame koju je predavao Matija Ferlin. Bilo je sve zajedno sedamnaest slika. Šesnaest ih je bilo preuzeto s već navedenih umjetničkih djela. Jedna je bila poza iz tradicionalnih kineskih plesova, koja je kasnije postala jedna od osnovnih pozicija u klasičnom kineskom plesu (poput pozicija u klasičnom baletu). Koristila sam ideju koja je nastala iz kineskog folklornog plesa, ples tanjura, tako da smo tanjure pretvorili u kubuse i presvukli ih dugom suknjom. Zanimljiva mi je također i činjenica da je Kodaly skupljao mađarsku folklornu glazbu i njeni elementi su sadržani u gore navedenoj sonati. Ovdje ću zadovoljiti svoju fascinaciju folk plesovima, odnosno kroz to ću pronaći poveznicu da također koristim folk elemente. U knjizi Brune Schulza (2015.) *Republika mašte* ima njegova kritika o Ivi Andriću. Odlična je i baš govori o tome kako iako njegova djela sadrže povijesne teme, on nema nikakvih folklorističkih zanimljivosti i nikakva koketiranja s egzotikom i da je povijest u njegovim pripovijestima prisutna kao u intrakranijalno kemijski sažetoj formi. Htjela sam da na taj način budu prisutni tj. neprisutni folklorni elementi. Za prostorno kretanje sam koristila još jedan tradicionalni element koji potječe iz židovske kulture. To je Davidova zvijezda. Napravila sam Davidovu zvijezdu iz jednog pokreta prvo na papiru te smo ju onda kasnije koristili za prostorno kretanje unutar koreografije. Iz nje je nastala još jedna kompliciranija zvijezda koju smo koristili u iste svrhe.



Prilog 4 – Memorijal holokaustu na Berlinskom groblju / autor fotografije: Albert Knapp - Alamy Stock Photo / URL: https://www.alamy.com/deportation-memorial-old-jewish-cemetery-grosse-hamburger-strasse-berlin-germany-image212928655.html



Prilog 5 - Detalj predstave / autor fotografije: Vladimir Butković



Prilog 6 - Skica Davidove zvijezde i prostornih kretanja / autor fotografije: privatna arhiva

6.2 Performativnost percepcije Leiba

Započela sam vježbati u prostoru sama. Prvo sam stvorila osnovnu frazu te sam iz nje kreirala cjelokupnu koreografiju. U svibnju mi se javio moj kolega Parsifal Plazas i rekao da dolazi u Hrvatsku. Pozvala sam ga da sudjeluje u mojoj diplomskoj predstavi. Stigao je početkom kolovoza, a u međuvremenu sam mu slala materijale, knjige i snimke koreografije kako bi se mogao pripremiti. Kad smo započeli zajedno probe, imali smo iskustvo da plešemo dva sola zajedno. Nismo bili svjesni toga do trenutka kada je moj sumentor prisustvovao jednoj probi. On je to primijetio kao vanjsko oko te smo tek nakon što smo toga postali svjesni počeli plesati u duetu. Bila je također zanimljiva činjenica kada je Neva Begović prvi puta prisustvovala probi. Iskusili smo da je velika razlika kada je instrument prisutan uživo na sceni. Osjetili smo

da se možemo povezati u trio. To je bilo osobito moguće radi vibracija koje su se osjetile preko poda u našim tijelima. Na taj način sam vidjela koliko ja kao osoba i umjetnik ne koristim svoj *Leib* u potpunosti, odnosno ne koristim ga kao jedno sveukupno osjetilo. Tijekom izvedbe premijere osjetili smo na nekoliko trenutaka kada je naš *Leib* bio iskorišten u potpunosti.

6.3 Plesno markiranje kao alatka

Već sam spomenula da sam prije dvije godine počela eksperimentirati sa fenomenom plesnog markiranja koristeći ga u svojoj solo izvedbi *Solo u perivoju*. Budući da mi se jako svidjela ta ideja odlučila sam produbiti svoje istraživanje te mi je to bila osnovna tehnika za kreiranje koreografije u ovoj predstavi. Pošto je predstava podijeljena u tri dijela, poput klasične sonate, tako je i koreografija koreografirana u tri sekvence koje sadrže isti materijal koji je gradiran i posjeduje blago različite kvalitete pokreta.

6.4 Pokret i ples Schulzovih riječi

Pri stvaranju sekvencu za prvi stavak sonate koristila sam asocijacije iz Schulzovih riječi. Pronašla sam riječi, sintagme i rečenice u njegovoj knjizi *Republika mašte* koje sadrže pokret u sebi te sam ih posložila određenim sistemom u već kreiranu koreografiju osnovne sekvence. Uvrstila sam one riječi koje su mi posebno rezonirale s obzirom na temu i glazbu. Tako sam osnovnu sekvencu nadopunila tim pokretima pazeći na ritam glazbe.

6.5 Koreografska konstrukcija uz pomoć *Republike mašte*[13]

Niže je prepisana koreografska konstrukcija da bi čitatelju bilo jasnije kako sam ju koristila. Namjerno sam ju prepisala onako kako smo ju koristili u umjetničkom procesu, jer nam je i pomagao njen vizual za memoriranje pojedinih pokreta. Redne brojeve sam koristila samo za poredak pokreta. Ono što je napisano velikim štampanim slovima je“ boja“ kvalitete pokreta. Kvaliteta pokreta se nalazi u grupi rečenica koje su napisane prije riječi ili sintagme pisane velikim štampanim slovima, a određenih rednim brojevima. „Boja“ se odnosi na unutarnji stav izvođača kako bi bila od pomoći pri samoj izvedbi. Posljednja rečenica napisana velikim štampanim slovima opisuje paradoks, jer ustvari govori o sudbini svakog čovjeka gdje Schulz

[13] Bruno Schulz (2015:27-65).

govori da ne koristi puno detalja, a zapravo su sve njegove priče prepune detalja. Kroz tu umjetničku figuru nalazim i paradoks smrti odnosno ono što sam već govorila o neizrecivosti i banalnosti. To je bila rečenica na koju bi se stalno vraćali za vrijeme proba, stvarajući na taj način bolji unutarnji osjećaj tog paradoksa. Posljednja skupina određena rednim brojevima, a pisana velikim štampanim slovima su asocijacije koje sam koristila dodatno za neke od skupina. To će biti bolje vidljivo u dosjeu. Parsifal se služio engleskom verzijom.

1. obuhvaća/obavijen golemim prostranstvom

2. jedva vidljiva pjega/u boku preostajale šarene pjege/zrno istine/boreći se za tisuću sitnica našeg života

SILOVIT I BOGAT

3. gospodska i klasična gesta/klanjali damama

4. neobično umorni i mlitavi/vukle bi se

STIDIMO

5. uzajamno izbjegavamo naše poglede/skretale pogled, uz osmijeh odgovarale naklonom

ZAKUCATI NA ZID

6. lagana ustreptalost/prhtile na sve strane//treperili bi zvončići

7. pogledom i raskriljenim rukama ocrtavam široki luk/krila…širom bi se otvarala

EKSPLOZIVNA SNAGA

8. uzdizanje na valovima/dugim valovitim jezikom/valoviti krajolik

9. uspinjem se po dvjema stubama spomenika/naporom uspinjali

PIJETETA

10. zatvorili su se u samodostatni mikrokozmos/naša je metafizička glad ograničena

PRITIŠĆU NA TRBUH

11. tonu/na dnu/topile se u dnu oka/bez otpora se predajem gravitaciji događaja/sada silaziš među sjene

12. radišno vrtjeli/okrećući se poput vrtuljka/metež vrtnja i letova

ODBACILI MASKE

13. zaustavljali zamišljeno/postajalo bi nepomično/promatrajući večernju daljinu/želio sam još samo mir

14. i puno poleta/cvjetale na rubovima jutara

IZ SVAKOGA OD NJIH IŠULJAVA SE

15. brčići spiralno zavrnuti/podvrnuti brčići

PAKIRAMO KOFERE

16. prelistavali u prazno/povlačeći naslinjenim prstom od zvijezde do zvijezde/crtalo se na istrganim listovima bilježnice

17. metež vrtnja i letova/zaustavio je let/nepokretni let/letjela unazad poput ukošena zemljina pojasa

JOŠ JEDNOM ISTRČAVAM DA POZDRAVIM

18. snijeg se zgrčio/zvjezdane maglice zgušnjavale su se

19. prebacujući se sa strehe na strehu/od ponora do ponora/glava na glavi/glavu gurnuli unutar peći/od bisera kalemljenih na biserima/mjesečarski trans od dogadjaja do dogadjaja

PRENOSIM U MISLIMA

20. izvijala/iznad izvrnuta zenita/parabolični vršak-neprestance usmjeren/probili dno

TAMO LEŽI ONA/PROZOR U VJEČNOST

21. srca za trenutak tukla življe/pulsirala od eksplozija dalekih sunaca

22. nekakva važnost i srčanost ušla u naše pokrete/raširili naše grudi kozmičkim uzdahom/nisam kročio kao pobjednik već kao životni brodolomac

EFEMORNI FANTOMI NA POVRŠINI

23. sanjali bi da im vjetar na trenutak otvara/gonjen sad tu sad tamo

24. nadnosim se pogledom/u njihovim bih očima opazio nehotičan bljesak

UPADAJU DO PAZUHA

25. ugurao sam crtež/urasta u nebo/prodiru/ušao sam u najbolje društvo

JOŠ JEDNOM OTVORILO NEBO

26. njihovo korijenje u dubini stvari doseže bit/duboki naglasak/u napola podzemnom svijetu deklasiranih egzistencija

27. na sebi nosile pečat/drži ga na sebi/pečat uzurpacije i uzaludnih pretenzija sišao je s moga čela

PROŠARANU ŽILAMA

28. nagnuta nad tom/kada će se lišeni pamćenja ukočiti, kataleptično nagnuti nad stolom

U LUKU ISTEZALI

29. oslonjeni na balustrade trijema/glavom oslonjenom na prozorsko staklo-stojim tako dulje vrijeme i razmišljam

KOŠČATE VREĆE PUNE KOSTIJU-UDARCIMA BIČEVA

30. dugonoge komarce koji bi kuckali/dviju ukošenih padina/pod vršcima

STAJAO PO STRANI-PROTJECALO PREKO NJEGOVOG PROFILA

1. SLALI BI LETEĆE POLJUPCE

2. VISOKI KRUTI OVRATNICI

3. USRED APLAUZA SVIH NAPREDNIH DUHOVA

4. TIHE RIJEČI KOJE BI IZGOVARALE POLUGLASNO

5. KOSA SE JEŽILA

6. PROSIPALE SE NA TRGOVE

7. EKSKLUZIVNI KRUGOVI

8. PRILJUBITI SE

‘SVE TO PREPRIČAVAM VRLO SKRAĆENO, NEKAKO U ASPEKTU GENERALNE LINIJE MOJE SUDBINE, BEZ UPUŠTANJA U DETALJE.’ Bruno Schulz (2015:27-65).

6.6 Njujorška scena tridesetih godina

Ulazna scena predstave bila je inspirirana židovskim filmskim umjetnikom Woody Allenom koji u svojim naslovnim *špicama* koristi pretežito jazz glazbu. Budući da me on kao umjetnik inspirirao za prvu scenu u predstavi, išla sam istraživati glazbu jazz umjetnika koju on koristi u svojim filmovima. Došla sam do saznanja da su to većinom židovski jazz glazbenici čiji roditelji su emigrirali u SAD. Obožavateljica sam jazz glazbe i mislim da ona sadrži u sebi sve moguće osjećaje i usudila bih se reći da je vrlo slična psalmima Starog zavjeta koji unutar samih sebe sadrže radost, agoniju, tugu, ekstazu, *skršene kosti*, itd. Izabrala sam glazbu troje umjetnika koji pripadaju njujorškoj jazz sceni tridesetih godina prošlog stoljeća.

Za prvu scenu koristila sam glazbu Teddy Charlesa[141]. On je umjetnik koji koristi bubnjeve, vibrafon i klavir. Bubnjevi su me podsjetili na trenutak najave smaknuća. Vibrafon pak ima vrlo prozračan zvuk, pomalo začudan, pa asocira na transcendentalnost. Klavir je s druge strane jedan općepoznat instrument koji povezujem sa činjenicom da je smrt prirodna stvar.

Druga skladba koju sam koristila je bila od Bennyja Goodmana[15] koja sadrži ženski vokal. Ta skladba mi je bila potrebna da prikažem kako život prolazi u jednom stavu u kojem se ne razmišlja o smrti ili gdje ljudi kažu „ajmo raditi što god hoćemo jer tako i tako ćemo umrijeti“.

Lee Konitz[16] je saksofonist. Njegova skladba mi je pomogla da u trećem djelu predstave

dočaram težinu smrti i uznemirenost kada se ljudi susretnu s njome. Naime, u toj sceni koristila sam platno u kojoj su bila utiskivana tijela mladih umjetnika Hele i Rafaela Grgića. Taj reljef je također stvarao sjene. Bio je također podijeljen u tri plesne sekvence i tri dijela sonate. Uz glazbu bio je snimljen tekst Brune Schulza i Edith Stein u engleskom prijevodu. Tekst Edith Stein je sam po sebi vrlo težak i u dva trenutka dolazi do kolizije saksofona i riječi. Time sam htjela postići tu tešku i uznemirujuću atmosferu koju ljudi osjećaju u doticaju s patnjom i smrću. Ona u sebi sadrži kognitivnu prisilu.

[14] Teddy Charles, američki jazz glazbenik i kompozitor (1928. – 2012.), Teddy Charles Biography by Scott Yanow. URL: https://www.allmusic.com/artist/teddy-charles-mn0000747202/biography [Pristup: 09.09.2022.]

[15] Benny Goodman, američki glazbenik nadimka “the King of Swing” (1909. – 1986.), About Benny Goodman. URL: https://bennygoodman.com/ [Pristup: 09.09.2022.]

[16] Lee Konitz, američki glazbenik i saksofonist, rođak Charlie Parkera (1927. – 2020.), Lee Konitz - Biography. URL: https://www.bluenote.com/artist/lee-konitz/ [Pristup: 09.09.2022.]



Prilog 7 - Detalj probe / autor fotografije: privatna arhiva

6.7 Najteži je kraj

Najviše problema je zadavao završetak predstave. Originalno sam htjela napraviti kraj koji je kaotičan, međutim na probi na kojoj je bila prisutna Neva i Parsifal odlučili smo se za jednaku prezentnost glazbe, tj. Nevine izvedbe, igranja s platnom i plesa. Tako je publika mogla pratiti sve u isto vrijeme. Reducirali smo pokret i izveli ga u srednjoj i niskoj prostornoj razini. Time smo dobili vrlo delikatan kraj koji je prikazivao umiranje.



Prilog 8 - Detalj predstave / autor fotografije: privatna arhiva

7. *FEEDBACK* PUBLIKE

Pri kraju predstave posmatrala sam lica i govor tijela publike. Iskazivali su smirenost, zamišljenost, pozornost. Parsifal je inicirao razgovor sa publikom. Pitanja su bila raznolika. Ono što mi je bilo važno je saznanje da je publici kraj oko kojeg sam najviše eksperimentirala bio vrlo lijep.

Jedna osoba je pitala na koji način koreografija bila konstruirana, zatim je komentirala da joj se svidjelo unutar koreografije stalno ponavljanje sekvence koja izaziva susret i odmak plesača te pokreti koji potpuno nestaju i ponovno se pojavljuju.

Druga pak osoba je rekla kako ga je dirnula cijela predstava u smislu da je vidjela kako svoje tijelo treba staviti u određeni položaj da bi mogao kao svećenik doći u doticaj s ljudima. Vidio je paralelu svog života i predstave, način na koji komuniciraju izvođači s publikom. Na taj način komunicira s Bogom i ljudima.

Treća osoba je vidjela kompleksne odnose između muškarca i žene na pozornici te primijetila da je predstava podijeljena na tri dijela jer je predstava uistinu tako koncipirana. Zanimljivo je kako ljudi imaju različite umove i umovi koji su matematički primjećuju sisteme.

Sveukupan dojam publike bio je pozitivan i dao nam je kao izvedbenim umjetnicima impuls da stvaramo dalje.

8. ZAKLJUČAK

Naravno u cijelom ovom radu želim pokazati da postoji nada, postoji život istinski, suštinski. Ova predstava je bilo življenje jednog JA, jednog JA Edith Stein, jednog JA Brune Schulza. Njihove riječi mogu ostaviti trag u našem neuromuskularnom sustavu donoseći ih kroz ples, imitaciju i ekspresiju, te preko fenomena empatije koji je prošao i nedavno istraživanje (Cross 2010.) o *neuronskom sistemu ogledala (Mirror neurons system)*. Tako da postoje i znanstveni dokazi da je to moguće. Koliko god bio dugačak ili kratak njihov život.

Time posredno ukazujem na to kako je lako skliznuti u ponor zločina i moralnog ništavila kako to lijepo kaže Hana Arendt, židovska intelektualna veličina (poput Janosa Starkera emigrirala JE u SAD i preživjela; također je bila učenica prof. Husserla). S jedne strane čini se da je to sve nastalo iz banalnosti, iz činjenice da se zlo relativiziralo, ali rezultat toga je bilo zlo koje je proždiralo i ostavilo neizrecivo bolne tragove za cijelo čovječanstvo. Čak ispada da je nemoguće objasniti zašto se to dogodilo, da to zlo u sebi nosi s jedne strane skandal, a s druge strane otajstvo. Ili kako kaže Arendt da je u tome strava, a istovremeno i banalnost zla. Moglo bi se još o tim izjavama pojedinih filozofa raspravljati. Dodala bih još stihove koje pjevaju Placebo i David Bowie zajedno: „Such imagination seems to help the feeling slide... Tick tock... Tick tock“ jer me to inspiriralo da napišem ovaj kraj. Mi smo ovdje vezani za vrijeme, za prolaznost i dok ovo čitatelj čita i pročita, potrebno mu je 60 minuta. Njegov život je toliko kraći i to je realnost. Vrijeme otkucava. Bliže smo 60 minuta svojoj vlastitoj smrti. Druga stvar je jedna prekrasna rečenica u jednoj židovskoj molitvi koja kaže: čovječje misli su samo njegove (njene), ali ekspresija pripada Bogu.

9. LITERATURA

1. Biller M., “Inside the Head of Bruno Schulz” [e-book], London, Pushkin Press, dostupno preko iTunes Libraryja [Pristup 09.09.2022.]
2. Buber M., “I and Thou” [e-book], Edinburgh, T&T Clark, dostupno preko iTunes Libraryja [Pristup 09.09.2022.]
3. Buber M. (2005.), “Ten Rungs, Collected Hasidic Sayings” [e-book], 4th edn, New York, Routhledge, dostupno Taylor & Francis e-library [Pristup 09.09.2022.]
4. Buber M. (1952.), “On Judaism” [e-book], 2nd edn, New York, Schocken Books, dostupno preko iTunes Libraryja [Pristup 09.09.2022.]
5. Leksikografski zavod Miroslav Krleža (2021.), “Hrvatska enciklopedija” [e-book], Leksikografski zavod Miroslav Krleža, dostupno na www.enciklopedija.hr [Pristup 09.09.2022.]
6. Husserl E., “The Idea of Phenomenology”, Dodrecht / Boston / London, dostupno preko iTunes Libraryja [Pristup 09.09.2022.]
7. Merleau-Ponty M. (2005.), “Phenomenology of Perception” [e-book], 3rd edn, New York, Routhledge, dostupno Taylor & Francis e-library [Pristup 09.09.2022.]
8. Schechner R. (2013.), “Performance Studies, an Introduction”, 3rd edn, New York, Ruthledge
9. Schulz B. (2005.), “Dućani cimetne boje”, Zagreb, Litteris
10. Schulz B. (2015.), “Republika mašte”, Zagreb, Litteris
11. Stein E. (1989.), “On the Problem of Empathy” [e-book], Washington DC, ICS Publications
12. Warburton C. E. (2011.), “Of Meaning and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance, Phenomenology and Cognition, Congress on Research in Dance” [e-book], Cambridge, dostupno na www.cambridge.com [Pristup 09.09.2022.]
13. Placebo, Bowie D. (1998.), “Without You I’m Nothing”, Elevator Lady Ltd, dostupno na Apple Music [Pristup 09.09.2022.]

10. PRILOZI

Popis slika:

Prilog 1 - Flyer predstave „Sic transit gloria mundi“ 4
Prilog 2 - Detalj predstave / autor fotografije Vladimir Butković 15
Prilog 3 - Detalj probe / autor fotografije: privatna arhiva 18
Prilog 4 – Memorijal holokaustu na Berlinskom groblju / autor fotografije: Albert Knapp - Alamy Stock Photo / URL: https://www.alamy.com/deportation-memorial-old-jewish-cemetery-grosse-hamburger-strasse-berlin-germany-image212928655.html 19
Prilog 5 - Detalj predstave / autor fotografije: Vladimir Butković 20
Prilog 6 - Skica Davidove zvijezde i prostornih kretanja / autor fotografije: privatna arhiva .20
Prilog 7 - Detalj probe / autor fotografije: privatna arhiva 26
Prilog 8 - Detalj predstave / autor fotografije: privatna arhiva 27