

Paradoksi inkluzivnosti: (ne) vidljivost, (ne) posrednost, (ne) normativnost- rad na inkluzivnoj intermedijalnoj predstavi "Druga koža, treće žene"

Sibila, Iva Nerina

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:251:567378>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU ODSJEK ZA
KAZALIŠNU UMJETNOST

DIPLOMSKI STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI

SMJER: NEVERBALNI TEATAR

IVA NERINA SIBILA

**PARADOKSI INKLUZIVNOSTI:
(NE)VIDLJIVOST, (NE)POSREDNOST,
(NE)NORMATIVNOST -**

**RAD NA INKLUZIVNOJ INTERMEDIJALNOJ
PREDSTAVI**

DRUGA KOŽA, TREĆE ŽENE

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: prof. art. Maja Đurinović

Sumentor: prof. dr. sc. Leo Rafolt

DIPLOMSKI STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI

SMJER: NEVERBALNI TEATAR

IVA NERINA SIBILA

**PARADOKSI INKLUZIVNOSTI:
(NE)VIDLJIVOST, (NE)POSREDNOST,
(NE)NORMATIVNOST -**

**RAD NA INKLUZIVNOJ INTERMEDIJALNOJ
PREDSTAVI**

DRUGA KOŽA, TREĆE ŽENE

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: prof. art. Maja Đurinović

Sumentor: prof. dr. sc. Leo Rafolt

OSIJEK, 2021.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Iva Nerina Sibila potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom "Paradoksi inkluzivnosti: (ne)vidljivost, (ne)posrednost, (ne)normativnost - rad na inkluzivnoj intermedijalnoj predstavi *Druga koža, treće žene*" te mentorstvom prof. art. Maje Đurinović i sumentorstvom prof. dr. sc. Lea Rafolta, rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, 7. 12. 2021.

Potpis

Iva Nerina Sibila

Iva Nerina Sibila

SAŽETAK

Druga koža, treće žene inkluzivna je intermedijalna predstava koje sam su-autorica i jedna od izvođačica. Radi se o predstavi za ženski ansambl, sačinjen od pet izvođačica potpuno različitih korporealiteta, performativnosti, umjetničkih i životnih iskustava. Rezultat je mojeg istraživanja plesne i fizičke izvedbe kao emancipatorske prakse koje me je dovelo do inkluzivnog pristupa s posebnim fokusom na rad s osobama s invaliditetom (OSI) i neuro-različitim osobama. U ovom eseju krećem od britanskog pristupa plesnoj umjetnosti kao široko primjenjivoj edukacijskoj i društveno-osnažujućoj praksi, prateći vlastito formativno iskustvo dodiplomskog školovanja u Engleskoj. Društvena i umjetnička višeslojnost ulaska osoba s invaliditetom na kazališnu scenu zahtjeva razumijevanje povijesti invaliditeta i reprezentacije osoba ne-standardnih psiho-fizičkih mogućnosti u umjetnosti, tako se u središnjem dijelu teksta dotičem te teme. Tek je 20. st., svojim političkim i postmodernim prevratima sagledalo invaliditet kao višeslojnu sociokulturalnu konstrukciju i otvorilo prostor za OSI kao samoodređujuće umjetnike. U plesu se 1980-ih pojavljuje nekoliko projekata poput američke DanceAbility metode i britanske skupine Candoco, koji otvaraju profesionalno polje izvedbe široko diverzificiranim izvođačkim tijelima. Rad na predstavi *Druga koža, treće žene* uključuje razne koreografske i izvođačke metode inkluzije koje razrađujem u drugom dijelu eseja. Svaku izvedbu ove predstave doživljavam kao preuzimanje scenskog prostora iz pozicije ne-normativnog ženskog izvođačkog tijela kao osviještene „drugosti“, a kojom, u suradnji s kolegicama oslovljavam ne samo kazališni kontekst suprotstavljajući se uobičajenim konvencijama, nego i recentni socio-kulturalno-politički trenutak u Hrvatskoj.

KLJUČNE RIJEČI

inkluzivni ples, plesna umjetnost kao edukacija, Labanova analiza pokreta, eksperimentalna fizička izvedba, intermedijalna izvedba, umjetnost zajednice, invaliditet, umjetnost invaliditeta, postmoderni ples, DanceAbility metoda, Candoco, koreografija, feminizam

SUMMARY

Second Skin, Third Ladies is an inclusive, intermedia performance piece of which I am co-author and one of the performers. Its female ensemble consists of five performers of completely different corporealities, performative qualities, artistic and life experiences. It's the result of my research in dance and physical performance as an emancipatory practice, which led me to an inclusive approach with a special focus on work with people with disabilities (PWD) and neurodivergent persons. In this essay I start with the British approach to dance art as a broadly applicable educational and societally-strengthening practice, following my own formative experience of dance education in England. The societal and artistic multiplicity of people with disabilities entering the theatrical stage requires an understanding of the history of disability and representation of persons with non-standard physical and psychological abilities in art, thus I touch upon this topic in the central part of the text. It took the 20th century, with its political and postmodern upheaval, to look at disability as a multifaceted sociocultural construction and open the space for PWD as self-identified artists. In dance, a couple of projects appear in the 1980's, such as the American DanceAbility method and the British dance company Candoco, opening the professional field of performance to widely diversified performing bodies. Different choreographic and performing methods of inclusion were used while working on *Second Skin, Third Ladies*, which I elaborate in the second part of the essay. I perceive each performance of this piece as a co-opt of the stage space, action taken from a position of a non-normative, female, performing body as the enlightened „Other“, with which, in collaboration with colleagues, I address not just the theatrical context, opposing its customary conventions, but also the current social, cultural and political situation in Croatia.

KEYWORDS

inclusive dance, dance art as education, Laban analysis of movement, experimental physical performance, intermedia performance, community art, disability, disability art, postmodern dance, DanceAbility method, Candoco, choreography, feminism

SADRŽAJ

0. UVOD.....	1
0. 1. Protiv ableizma	1
0.2. NSCD – Sjeverna škola suvremenog plesa.....	2
0.3. Ples kao proces, a ne produkt.....	2
0.4. Tematski okvir.....	3
1. INKLUZIVNI PRISTUP PLESU.....	4
1.1. Ples zajednice.....	4
1.2. Ništa se ne podrazumijeva – plesni profesionalci u zajednicama.....	6
2. INVALIDITET U PLESU	7
2.1. Što je invaliditet?	7
2.2. Povijest osoba s invaliditetom (OSI)	10
2.3. Izvedbe invaliditeta	12
2.3.1. <i>Stultifera Navis</i> , borbe slijepih i dvorske lude.....	12
2.3.2. Frikovi i ljudski rariteti.....	13
2.3.3. <i>Zima našeg nezadovoljstva</i> – tijelo kao narativni pogon.....	13
2.4. Umjetnost invaliditeta (<i>disability art</i>) – <i>Ništa o nama bez nas!</i>	14
3. POSTMODERNI PREVRAT U PLESU	15
3.1. Ples u narativu modernizma	15
3.2. Pješačka tijela, improvizacijski događaji.....	16
4. PLES. INKLUZIVNI.....	17
4.1. DanceAbility metoda.....	17
4.2. <i>Can you do...?</i> – Candoco plesna skupina.....	19
5. IZVEDBA I INVALIDITET U HRVATSKOJ	20

6. DRUGA KOŽA, TREĆE ŽENE: OPIS PREDSTAVE I KOREOGRAFSKO-IZVOĐAČKE METODE INKLUZIVNOSTI.....	21
6.1. Intermedija kao heterotopija.....	22
6.2. Iz slike preko teksta u pokret.....	22
6.3. Unisona drugost.....	23
6.4. Leptiri u snijegu.....	24
6.5. Eho u drugoj koži	24
6.6. Vivaldi 1 – Pleši za... (mene)!	24
6.7. <i>Volim miris kave, okus ne!</i>	25
6.8. Mjesečeva rijeka.....	26
6.9. <i><body> <txt></i>	27
6.10. Vivaldi 2 – oplakivanje.....	28
6.11. Hvala na pažnji!.....	29
7. EPILOG (iz najavnog materijala predstave).....	30
8. ZAKLJUČAK.....	30
9. LITERATURA	31

UVOD

Kreiranje i produkcija plesne predstave ili predstave eksperimentalnog fizičkog teatra iz premise inkluzivnosti, a inzistirajući na profesionalizmu na svim razinama, dovodi do turbulencije u samoj srži plesne i izvođačke umjetnosti koja se temelji na virtuoznosti i izvanserijskoj moći tijela. Izvođačica ili autorica koja vidno odstupa od standardne tjelesnosti, već samim izlaskom na scenu prisvaja izvedbu pod vlastitim uvjetima, dovodeći u pitanje konvencije plesno-kazališne izvedbe. Time, lančanom reakcijom, dovodi u pitanje umjetničku edukaciju, raspodjelu moći u javnom prostoru, pokretljivost u društvu u socio-ekonomskom smislu, otvorenost odnosno elitizam suvremenih umjetničkih praksi kao i bazičnu zrelost zajednice spram „drugog“, „drugačijeg“, ne-standardnog, ne-normativnog.

0.1. Protiv ableizma

Ukoliko izmaknemo iz plesne ili fizičke predstave ableistički pristup tijelu, a to je estetizirana super-artikulacija, atletičnost i mladost izvođača, ukoliko na scenu stavimo divergentna tijela koja svoju plesnost i izvedbenost sama određuju, na čemu onda temeljimo vrijednost takvog rada? Što komuniciramo i kome se obraćamo? Nadalje, u kojem se kontekstu takva umjetnost izvodi? Kojim se vokabularom analizira, u kojoj teoriji sidri? I onda, koje su to nove metode plesne edukacije i koreografske strategije potrebne kako bi se postigla umjetnička izvrsnost, a izbjegla zamaka empatije pogleda, društvenog aktivizma ili političke korektnosti? Odnosno, što je sve potrebno da je inkluzivnost i divergentnost plesačkog/izvođačkog ansambla **umjetnička odluka** koja otvara koreografske i izvođačke prostore eksperimenta i imaginacije, a nije samoj sebi svrha, nije dokazivanje i afirmacija sposobnosti osoba s invaliditetom, nije zagovaračko-aktivistička platforma ili prigodni program. Kreiranje, produkcija i izvođenje predstave *Druga koža, treće žene*, koje sam su-autorica i jedna od izvođačica, nastala je upravo na tragu ovih interesnih vektora. Radi se o predstavi za ženski ansambl, sačinjen od pet izvođačica potpuno različitih korporealiteta, performativnosti, umjetničkih i životnih iskustava. Tako je tema ovog eseja rad na toj predstavi, a rezultat je mojeg višegodišnjeg istraživanja plesne i fizičke izvedbe kao emancipatorske (a ne samo estetske ili umjetničke) prakse, koje me je dovelo do inkluzivnog pristupa, s posebnim fokusom na rad s osobama s invaliditetom i neuro-različitim osobama. Edukacijske i strukture metode i pojmove inkluzivnosti i plesa, vežem na britanski sistem kao jedan od najrazvijenijih, a u kome sam se

školovala na dodiplomskoj razini na plesnoj akademiji Northern School of Contemporary Dance – NSCD.

0.2. NSCD – Sjeverna škola suvremenog plesa

Akademija NSCD smještena na rub grada Leedsa u jedan od najnasilnijih i najsiromašnijih kvartova, izvrstan je primjer britanskog pristupa *umjetnosti plesa kao edukaciji (art of dance as education)* prema kojem je *ples obavezni dio školskog kurikuluma kroz tjelesni odgoj, s objašnjenjem kako je jedinstveni predmet koji spaja umjetničku praksu s tjelesnom aktivnosti. Ples pokazuje pozitivnije utjecaje za osjećaj dobrobiti studenata u usporedbi i sa sportom i akademskim aktivnostima*¹. NSCD je pokrenula Nadine Senior (1939 – 1996), učiteljica osnovnoškolskog tjelesnog odgoja sa znanjem i velikom strašću za kreativni ples, koja je svojim izuzetnim edukacijskim pristupom upravo u siromašnim i konfliktnim kvartovima postigla izuzetne uspjehe. Nastavno, u Leedsu je otvorena NSCD kao prva visokoškolska ustanova suvremenog plesa u Engleskoj financirana iz javnog sektora. Toj su školi od samog početka kasnih 1980-ih prirodno gravitirali mladi iz okolnih imigrantskih kvartova prateći rad Nadine Senior, a škola je omogućila financijski dostupno vrhunsko plesno školovanje mladim ljudima koji su svoju društvenu frustraciju kanalizirali u jaku plesnu umjetnost. Nije čudno da je prva crnačka profesionalna britanska skupina, na početku isključivo muška, Phoenix Dance Company, izrasla upravo iz ovog konteksta, a neki od najutjecajnijih plesača inkluzivne plesne skupine Candoco (o kojoj ću kasnije govoriti) također.

0.3. Ples kao proces, a ne produkt

Britanski model *umjetnost plesa kao edukacija* spaja pristup profesionalnoj plesnoj edukaciji (kojoj je cilj školovati profesionalne plesačice i plesače) i plesu kao kreativnoj edukaciji razvijenoj iz ideja koje je Rudolf Laban (1879 – 1958) inaugurirao u englesku plesnu zajednicu još 1940-ih. Laban je bio ključna figura njemačkog ekspresivnog plesa, vizionar i analitičar pokreta, inovator plesa, teoretičar, pisac, koreograf, edukator i organizator koji je sumirao kretanja ljudskog tijela u četiri principa: akcija, efort (dinamika), prostor i odnosi, iz čega se razvila danas svjetski poznata metoda *Labanova analiza pokreta (Laban Movement Analysis)*. Emigriravši iz nacističke Njemačke 1938., nastavlja raditi u Engleskoj, gdje njegov sistem

¹ https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Dance_Education_Governors_Trustees_0.pdf

nalazi plodno tlo za razvoj u brojnim smjerovima, umjetničkoj, edukacijskog, teorijskoj, terapijskoj. U srži njegovog pristupa edukaciji u plesu kreativno je istraživanje principa kretanja, a ne savladavanje zadanih plesnih figura i koraka, odnosno *proces plesanja i njegov afektivni/iskustveni doprinos cjelokupnom razvoju sudionika kao bića koje se kreće i osjeća*². Tijekom 1970-ih ovaj se pristup u Engleskoj spaja s profesionalnim pristupom plesnoj edukaciji, koji je orijentiran na produkt, na savladavanje plesne tehnike i znanje o plesu kao kazališnoj umjetnosti. Tako se razvija *model srednjeg puta (midway model)*, koji je i danas na snazi. NSCD u kome je ova ideja dovedena do akademske razine (danas se NSCD rangira kao jedna od 6 najizvrsnijih plesnih obrazovnih institucija u svijetu) i nastavnička praksa koju sam slušala od same Nadine (jasno se sjećam njezinih LMA dijagrama i duhovite upute *First make them move, then – talk!*), identitetski su formirali moj pristup plesu, a ostali koncepti o kojima ću govoriti, također su informirani britanskim sustavom koji je spoj Labanovih inovacija i britanskog pristupa pedagogiji i edukaciji. Iako je Hrvatskoj Labanovo nasljeđe kontinuitetom Škole Ane Maletić itekako prisutno, a i iako u Hrvatskoj postoje generacije izuzetnih plesnih pedagoginja, ulazak kreativnog plesa u školski kurikulum, unatoč dugotrajnim naporima struke, nikada se nije dogodio.

0.4. Tematski okvir

Nakon ovog školovanja, moje profesionalno djelovanje vezano je za nezavisnu scenu u Hrvatskoj, kao izvođačice i autorice u polju suvremenog plesa, fizičkog, *site-specific* kazališta i intermedijalne izvedbe. Kako bih objasnila načine na koji sam pristupala radu i izvođenju predstave *Druga koža, treće žene*, ukratko ću se osvrnuti na pojmove *inkluzivni ples, ples zajednice*, osnovnu terminologiju i povijest invaliditeta kao religijskog, medicinskog i društvenog problema te koje su najbitnije organizacije i umjetnički projekti koji su svojim inovacijama i djelovanjem razvile i institucionalizirale ovaj pristup. Drugi dio ovog rada je analiza procesa rada na predstavi. Ples i eksperimentalna fizička izvedba kao emancipatorska, feministička, inkluzivna prakse življenim se scenskim utopijama upisuju u kolektivno tijelo i memoriju uključenih, kako onih na sceni, tako i publike. Time oblikuju nova značenja, suportivne odnose i žive, fluidne identitete koji se polako, kapilarno šire u društveni okoliš.

² Jacqueline M. Smith -Autard, *The Art of Dance in Education*, A & C Black, London 2002. str. 5.

1. INKLUZIVNI PRISTUP PLESU

Inkluzivni ples termin je koji označava pristup plesu koji je otvoren za sve koji žele kontinuirano i kvalitetno iskustvo plesa. Radi se pristupu plesnoj edukaciji i produkciji plesnih sadržaja u kojoj se ples promišlja kroz prizmu dostupnosti, kao aktivnost koja je inherentna živom ljudskom tijelu, neovisno o fizičkoj spremi, zdravlju, dobi, pokretljivosti, psiho-fizičkom invaliditetu, edukaciji ili socijalnom kontekstu, rodu, seksualnosti, religijskom opredjeljenju. Plesu se tako pristupa svodeći ga na najtemeljniju značajku životnosti, tvrdnjom *Tko diše, može i plesati!*, s ciljem da se pozitivno iskustvo plesa omogući što široj populaciji. Inkluzivni pristup plesu i eksperimentalnoj fizičkoj izvedbi može biti agens za meku društvenu promjenu otvaranjem prostora ne-standardnim i društveno marginaliziranim skupinama zajedničkom izvedbom u javnom prostoru. Radionice inkluzivnog plesa nisu nužno orijentirane za razvoj profesionalaca, ali su važan, možda i jedini put za osobe ne-standardnih psiho-fizičko-socijalnih mogućnosti da uđu u plesnu i izvedbenu profesiju, koja im je inače nedostupna.

1.1. Ples zajednice

Inkluzivni ples, na svojoj je radioničarskoj, temeljnoj razini izašao iz sustava koji se u već spomenutom britanskom plesno-edukacijskom sustavu naziva *ples zajednice (community dance)*, a dio je šireg sustava umjetnosti zajednica (*community art*). Od uobičajene amaterske ili rekreativne ponude razlikuje se po tome što se programi održavaju specifično unutar određenih zajednica, s ciljem njihovog osnaživanja i razvoja. Pod pojmom **zajednice**, bitno je napomenuti, u sociološkom smislu podrazumijeva se grupa ljudi koja živi u istom mjestu ili ima određene zajedničke karakteristike. *Ljudi stvaraju i održavaju zajednice kako bi ostvarili svoje temeljne potrebe. Članovi jedne zajednice imaju osjećaj povjerenja, pripadnosti, sigurnosti i skrbi jedni za druge. Imaju osjećaj da pojedinačno i zajednički mogu, kao dio zajednice, utjecati na svoj okoliš i jedni na druge. Taj dragocjeni osjećaj zajednice dolazi iz dijeljenog iskustva i iz osjećaja – ne nužno stvarnog iskustva – dijeljenje povijesti. Kao posljedica, ljudi znaju tko je, a tko nije dio njihove zajednice.*³

U tom smislu *ples zajednice* je onaj koji okuplja grupu ljudi kako bi zajedničkim iskustvom plesa razvili ili ojačali osjećaj identiteta ili pripadnosti lokalnoj ili kulturalnoj skupini radeći s

³ https://ssir.org/articles/entry/what_is_community_anyway#

plesnim profesionalcem koji ili koja je educiran i posvećen tome da podrži svakog pojedinca u vlastitom izrazu sebe i svojih ideja i iskustava. U ovakvim radionicama važan je užitak kretanja, druženja, pozitivno provedenog vremena i izvođenja koji omogućuje vlastitu ekspresiju. Važan je osjećaj uspjeha i postignuća u savladavanju i napredovanju određenih tjelesnih vještina, ali istovremeno u dubljem uključivanju i povezivanju s grupom, što ples kao fizička, taktilna i neverbalna aktivnost otvara. Ples zajednice tako promovira samopouzdanje i bolje povezivanje između pojedinca i „drugih“.⁴

Stoga ovaj sustav dovodi ples ili fizičko kazalište u društveno osjetljive ili marginalizirane zajednice, uvijek iz pozicije jačanja identiteta i samosvijesti (pojedinca, a time i grupe), odnosno dubokog poštovanja i razumijevanja povijesnih i recentnih trauma te grupe ljudi. Stoga se radionice „plesa zajednice“ mogu događati u raznim prostorima, uglavnom izvan uobičajenih plesnih centara ili kazališta, izvan umjetničkog konteksta koji je često povezan s privilegiranim skupinama društva. Osim osoba s raznim vrstama invaliditeta, najčešće se radi o zajednicama osoba starije dobi, mladih s raznim psiho-socijalnim teškoćama ili sve češće imigrantskim i migrantskim skupinama.

Ove radionice mogu izrasti u kreiranje predstava koje imaju izravan tematski fokus na problematiku određene zajednice tako postaju, neovisno o profesionalnoj ili amaterskoj razini, važna društveno-osviještena izvedba s jakim porukom. Mogu biti kanalom za daljnji napredak zainteresiranih pojedinca prema profesionalnoj edukaciji, što je također izuzetno važan segment ovog rada, kako je pristup profesionalnom umjetničkom obrazovanju uglavnom vrlo selektivan..

Izuzetno je važno da se radi o profesionalno vođenoj situaciji koja nije terapijska nego edukacijsko-umjetnička, a koja je na razini organizacije i vođenja postavljena s točnim premisama: a to je da svi ljudi imaju pravo na kreativne i ekspresivne živote kroz medij plesa i izvedbe; da svatko ima sposobnost plesanja, izražavanja plesom i stvaranja značenja plesom i fizičkim izričajem; da sudjelovanjem u plesu, svaki pojedinac može kreativno i snažno utjecati da zajednica postane siguran i podržavajući okoliš; **da svatko ima pravo djelovati kroz principe umjetnosti, s umjetničkim pitanjima, perspektivama, intuicijom, osjećajima i odgovorima, na taj način razumijevati svijet i stvarati nova značenja.**

⁴ <https://www.communitydance.org.uk/DB/resources-3/what-is-community-dance>

1.2. Ništa se ne podrazumijeva – plesni profesionalci u zajednicama

Širenje plesa i eksperimentalne fizičke izvedbe prema raznim zajednicama koje po svom generacijskom, identitetskom, interesnom, socio-ekonomskom, fizičkom ili lokacijskom statusu nisu uobičajena populacija za ove aktivnosti, znači i razvoj tih umjetničko-edukativnih formi, obzirom da moraju odgovoriti potrebama „suvremenosti“ određene skupine, koja uglavnom nije ista „suvremenost“ koju živi plesačica ili glumica educirana na nekoj umjetničkoj akademiji. Pripadnici marginaliziranih ili ranjivih zajednica, koji se nađu na izvedbenoj radionici prvi puta, ponekad mogu reagirati defenzivno na nove prijedloge kreativnog izričaja, štiteći svoje identitetske markere. Tako se plesni ili kazališni profesionalac koji je educiran u suvremenom pristupu izvedbi, a koju primjerice prati jednako inovativni, često eksperimentalan pristup glazbi može susresti s emocionalno vrlo snažnom, čak isključivom vezanosti nekog polaznika na određeni tip glazbe, a proces otvaranja prema drugačijem ritmu, melosu ili funkciji glazbe može biti dugotrajan čak i konfliktan proces. Osobe koje dolaze iz raznih zajednica koje dijele određenu traumu, koje su disprivilegirane poput osoba s invaliditetom ili su poput tinejđerske populacije u ofenzivnoj borbi za uspostavljanje svog identiteta, često će biti sumnjičave prema novoj situaciji koja je izvan njihovog sustava vrijednosti. Pojam plesa, u smislu: što je ples?, koja mu je funkcija u društvu?, kako se tijelo organizira i izlaže?, kako se povezuje s glazbom? ne podrazumijeva se. Primjerice, kod starijih osoba „pravi“ ples je neka vrsta društvenog plesa ili folklor, kod mladih urbani ples povezan s hip-hop ili danas tik-tok pop, društvenomrežnom, *hashtag* kulturom, kod plesača suvremenog plesa danas se uglavnom podrazumijeva kretanje oblikovano *release* tehnikom, u baletu ples je balet, a u široj populaciji (u Hrvatskoj) *pravi* je ples uglavnom inačica parovnog društvenog plesa s većom ili manjom dozom folklor (ples na svadbama). Uvođenje neke druge vrste odnosa spram kretanja, izlaženje ili eksperimentiranje s plesom, tjelesnim izričajem i glazbom izvan narativa svoje zajednice koji pružaju identitetsku zaštitu, zahtjeva oprezan i promišljen edukativni pristup i metodologiju. Zahtjeva poznavanje i poštovanje zajednice u koju se dolazi, afirmaciju povijesnih arhetipa i simboličnih mjesta te zajednice, te suvremenim pristupom kao improvizacijskoj odnosno poosobnjenoj aktivnosti, otvaranje novih perspektiva.

Iz iskustva znam koliko je vezanost na određeni način plesa i određenu glazbu emocionalno i identitetski snažno mjesto, što poništava ideju da su ples i glazba univerzalni jezici. Svaka zajednica, veća ili manja, konzervativna ili progresivna, privilegirana ili ugrožena, svoj identitet, svoju dijeljenu povijest, svoja simbolična ili mitska mjesta čuvat će i potvrđivati u

svojoj glazbi i svojem kinezisu, svojem jeziku tjelesne, vizualne i melodijsko-ritmične izvedbe. U nekim su zajednicama ti izrazi progresivni, a u nekima funkcioniraju kao čuvari tradicionalnih odnosa. Ono što je zajedničko, transkulturalno i transgeneracijski je da ljudi vole – plesati, ljudi vole – pjevati. I to je ujedinjujući faktor. Kroz programe *plesa zajednice* otvaraju se mogućnosti pojedincima za povezivanje s vlastitom tjelesnošću, ekspresijom pa i intimom metodama sofisticiranih suvremenih improvizacijskih, somatskih, imaginacijskih i performativnih vježbi i situacija, u kome se traži autentičnost i daje vrijednost svakom pojedincu ili pojedinki, što je osobama koje nisu imale doticaja s načinom na koji umjetnici djeluju, misle, intuiraju, eksperimentiraju, često eksplozivno i duboko transformirajuće iskustvo, koje može dovesti do izuzetno snažnih umjetničkih ostvarenja. Upravo iz razloga što je sudar iskustava ogroman i što se umjetničke metodologije upogonjuju u neočekivanim smjerovima. Rad u raznim zajednicama otvara tako nova područja djelovanja plesnim i kazališnim profesionalcima, i zahtjeva neprekidno preispitivanje vlastitih premisa i vrijednosti, suočavanje s vlastitim elitizmom, kao i nedostatnošću vokabulara, razumijevanja, strpljenja, širine.

2. INVALIDITET U PLESU

Pod imenom inkluzivni ples najčešće se ipak podrazumijeva plesni stil koji je otvoren za, prilagođen, odnosno osmišljen kako bi bio dostupan i adekvatan osobama s različitim vrstama invaliditeta. Osim razvoja britanskog modela *plesa zajednice*, kao radionica i projekata koje su ciljane za određenu zatvorenu grupu s fizičkim ili intelektualnim invaliditetom, ili djecom s teškoćom u razvoju, još su dvije komponente koje su presudne za razvoj ovog plesnog i izvedbenog stila do (ne)stabilne pozicije u profesionalnom polju. Jedna je jačanje pokreta za prava osoba s invaliditetom, a druga postmodernistički prevrat u plesu.

2.1. Što je invaliditet?

Prema Konvenciji o pravima osoba s invaliditetom koju su Ujedinjeni narodi donijeli 2007. godine: *osobe s invaliditetom su one koji imaju dugotrajna tjelesna, mentalna, intelektualna ili osjetilna oštećenja, koja u međudjelovanju s različitim preprekama mogu sprečavati njihovo puno i učinkovito sudjelovanje u društvu na ravnopravnoj osnovi s drugima.*⁵ Prema

⁵ https://www.soih.hr/pdf/soih_editions/kun_o_pravima_osi.pdf

Konvenciji dakle, invaliditet nije samo oštećenje koje osoba ima, nego je rezultat interakcije oštećenja i okoline. Drugim riječima, društvo je to koje svojom neprilagođenošću stvara invaliditet, ali ga isto tako kroz tehničke prilagodbe prostora, osiguranjem pomagala i drugih oblika podrške može ukloniti. Konvencija navodi da se osobama s invaliditetom smatraju i osobe s intelektualnim oštećenjima i osobe s mentalnim ili psiho-socijalnim oštećenjem, što do tada nije bilo tako.

Danas još uvijek prepoznajemo dva modela pristupu invaliditetu: socijalni i medicinski. Socijalni model smatra da se „razumnom“ prilagodbom okoline i pružanjem podrške neovisnom životu invaliditet svede na najmanju mjeru. Time bi osoba s određenim oštećenjem zadržala svoje ljudsko dostojanstvo, mogućnost neovisnog života i uključenost u društvo. Taj model pretpostavlja razne aktivne metode inkluzije osobe s invaliditetom u zajednicu, a ističe da problemi ne proizlaze iz različitosti pojedine osobe, već ograničenja koja nameće društvo. U praksi to znači da osoba koja se kreće pomoću invalidskih kolica postaje OSI tek kada naiđe na prepreku. Medicinski model invaliditeta koji datira još iz 19. st. osobu s određenim oštećenjem gleda kao pacijenta kojeg je potrebno medicinski zbrinuti, a kad se medicinskom rehabilitacijom postigne određeni stupanj osobu se dalje zbrinjava pasiviziranjem kroz naknade i institucionalizaciju. Osoba s invaliditetom se potiče da se prilagodi normativnom ponašanju koliko može.⁶ Socijalni model tako postoji kao antidot medicinskom, koji OSI pripisuje ulogu otpadnika koji mora biti popravljen, kako bi mogao participirati u normativnim vrijednostima društva.

Prema mrežnoj stranici Human Rights Watch⁷ trenutačno više od jedne milijarde ljudi na svijetu ili 15% populacije živi s invaliditetom. Ovisno o zrelosti i demokratičnosti društva, suočeni su s manjim ili težim barijerama pri ostvarivanju svojih prava i dostojanstvenog života. To uključuje diskriminaciju u pristupu edukaciji, zapošljavanju, samostalnom stanovanju i mobilnosti. U mnogim dijelovima svijeta i dalje im je uskraćeno pravo glasanja, pravo da donose odluke o vlastitom životu, uključujući reproduktivna prava. Osobe s fizičkim, senzoričkim, intelektualnim i mentalnim invaliditetom često su suočene s raznim vrstama nasilja i poniženja, no i dalje ostaju nevidljive u svojim širim zajednicama, a institucije koje bi trebale ne čine dovoljno da spriječe ili sankcioniraju nasilje i diskriminaciju.

⁶ <https://posi.hr/pojmovnik/>

⁷ <https://www.hrw.org/topic/disability-rights>

Iako se prve organizacije koje su oslovljavale specifične probleme osoba s invaliditetom pojavljuju tijekom 1800-ih, tek je 20. st. donijelo stvarne pomake. Aktivna i vidljiva borba za prava osoba s invaliditetom korelira s pokretom za ljudska prava u SAD-u u 1960-im, kada se zagovarači prava raznih manjinskih grupa ujedinjuju kako bi tražili jednaki pristup javnim dobrima i jednake mogućnosti, suprotstavljajući se negativnim stavovima i stereotipima zahtijevajući institucionalne i zakonske promjene. Tako je 1973. donesen u SAD-u prvi akt koji je regulirao jednaki pristup za osobe s invaliditetom uklanjanjem barijera na razini arhitekture, zapošljavanja i transporta, čime je prvi puta uvedena zabrana diskriminacije na temelju invaliditeta.⁸ Nakon toga se oformljavaju razne organizacije širom SAD-a, Evrope i globalno te se pomalo mijenjaju uvjeti, da bi tek 2007. godine bila donesena već spomenuta Konvencija koju je potpisala 81 zemlja članica, uključujući i Hrvatsku. Ova Konvencija jest prekretnica koja transnacionalno utvrđuje *da se prava ljudi s invaliditetom moraju priznati i poštovati na jednakoj osnovi kao i prava drugih ljudi* te pruža analizu mjera potrebnih za prevladavanje diskriminacije, siromaštva, nasilja, zanemarivanja, izolacije i uskraćivanja samostalnosti i ljudskog dostojanstva. Također pruža i mehanizme kojima se za provedbu tih mjera države mogu pozvati na odgovornost.

U kojoj se mjeri zahtjevi Konvencije sprovode, drugo je pitanje. U Hrvatskoj, vidljivo samo iz arhitektonske pristupačnosti javnih ustanova, zasigurno ne, jer je danas tek jedna trećina svih javnih ustanova u Hrvatskoj potpuno prilagođena, jedna trećina djelomično prilagođena, a jedna trećina javnih ustanova i dalje **potpuno neprilagođena** kretanju osoba s invaliditetom. Poražavajući je primjer da je hrvatska vlada tek 2010. prihvatila plan deinstitucionalizacije za više od 9000 osoba s intelektualnim ili mentalnim invaliditetom koji su živjeli u institucijama (psihijatrijskim ustanovama ili domovima za starije i nemoćne). Akcija je pokrenuta nakon međunarodnog pritiska koji je pratio izvještaj *Jednom kad uđeš, nećeš nikada izaći* (*Once You Enter, You Never Leave*) HWR-a u kojoj je eksplicitno navedeno *Ne djelujući, hrvatska vlada ne samo da je kriva za praznu retoriku, nego je suprotno međunarodnim dogovorima – onim obvezujućim kao i onim ne obvezujućim- na koje je pristala i koje se očekuje da će poštivati.*⁹ U posljednjih 10-ak godina (koliko sam uključena u ovu temu) u Hrvatskoj su zaista vidljivi neki pomaci u smislu prava OSI, tako je unutar naše male plesne zajednice dvoje plesača

⁸ <https://www.insightintodiversity.com/the-rehabilitation-act-of-1973-45-years-of-activism-and-progress/>

⁹ U originalu: *By not taking action, the Croatian government is not only guilty of empty rhetoric, but of also contravening international agreements—both binding and non-binding—to which it has committed and which it should be expected to honor.*

ostvarilo pravo na samostalni stambeni prostor gore navedenim Planom deinstitucionalizacije (doduše 10 godina nakon donošenja i upitne kvalitete).

No svi ovi koraci uglavnom su daleko su od stvarnog akcijskog plana koji bi u srži transformirao društvo i iz raslojenog i fobičnog, u inkluzivno i dostojanstveno za sve stanovnike. Onemogućen pristup kvalitetnom plesnom i izvođačkom obrazovanju, a posljedično profesionalnom umjetničkom djelovanju, tako je tek jedna od brojnih diskriminatornih gesti hrvatskog sistema. U našem praktičnom radu kao inkluzivnog plesnog kolektiva, razina diskriminacije se itekako osjeća u neprekidnoj borbi naših plesača i plesačica kojima je potrebna asistencija u kretanju za adekvatan prijevoz, u nedostatku osobnih asistenata, u nerazumijevanju okoline, u nedostatku informacija, u problemima oko stanovanja, pristupa edukaciji, pristupa rehabilitaciji i medicinskoj skrbi, financiranju svakodnevnog života, a sve to multiplicirano pandemijskim okolnostima.

2.2. Povijest osoba s invaliditetom (OSI)

Kroz povijest zapadnog svijeta možemo pratiti oprečni, gotovo paradoksalni odnos spram invaliditeta. S jedne strane, razna urođena oštećenja ili bolesti smatrana su božjom kaznom i grijehom, a s druge, svetošću i posebnim darom. U antičkoj se Grčkoj smatralo kako su muškarci najrazvijenija bića, žene deformirani muškarci, te je otac obitelji imao pravo u prvih deset dana odlučiti da li će dijete biti dovoljno snažno da preživi. S druge strane, OSI su bile uključene u svakodnevni život, tako u povijesnim izvorima postaje dokazi da je postojala skrb zajednice. Iz antičkog svijeta najzanimljiviji primjer je bog Hefest, božanski kovač, koji je prikazivan kako šepa i hoda sa štapom, dakle koji je osoba s invaliditetom no unatoč tome figura je božanskog statusa, koji je oženio boginju – ljepote.

U kršćanskom svjetonazoru invaliditet je grijeh, prokletstvo, božja kazna osobe ili čak cijele obitelji, a istovremeno i svetost; pakao i pročišćenje. U srednjevjekovnoj Evropi briga i skrb odvija se u obiteljskim zajednicama, a važnu ulogu ima crkveni sustav koji, prateći uputu milosrđa kao vlastitog duhovnog napretka redovnica i redovnika preuzima skrb o OSI, bolesnima i siromašnima. Kršćanstvo tako istovremeno podržava empatiju, podršku i humani tretman osoba s invaliditetom, kao vjerovanje da je oštećenje otjelovljenje grijeha. U srednjevjekovnom poimanju svijeta, duh i tijelo su nerazrješivo povezani, tako se smatralo da različiti grijesi imaju fizičke posljedice na tijelo. Za seksualni grijeh primjerice smatralo se da uzrokuje lepru, a grijeh škrtosti preuranjeno starenje. S druge strane, invaliditet, štećenje, ili

druge tjelesne transgresije, nisu uvijek imali konotaciju grijeha ili zla. Ti problemi su u crkvenoj kulturi smatrani i znakom milosti, a ne kazne, tako je poznato da su neki redovnici molitvom prizivali fizičku ili mentalnu poteškoću kako bi postigli stanje pročišćenja. Kako je Isus figura koja se prikazuje kao „duhovni iscjelitelj“ onaj koji čudima svoje produhovljenosti i svojim milosrđem lijeći i iscjeljuje te time svjedoči Boga, i dan danas se u religijskim kontekstima poput hodočašća zaziva čak i evidentira božanska intervencija kako bi došlo do iscjeljenja pojedine osobe. S obzirom na brutalnost srednjovjekovnog života, česte ratove, gladi i bolesti, osobe s raznim vrstima oštećenja poput *leproznih, slijepih, gluhih, budalastih, sakatih ili ludih* bile su vidljivi na svakom koraku, i često su protjerivane i izopćivane. Za vrijeme protestantske reformacije u 16. st., osobe s razvojnim invaliditetom smatrani su neljudskim organizmima, djelom Sotone i nemaju dušu, crkva je preporučivala da se takva djeca utope jer ionako nisu predodređena za spasenje. Kako je autoritet crkve u 16. st. padao, tako su mnoge karitativne usluge prestale postojati. Siromašni i nesretni, bez pribježišta u crkvi, postali su beskućnici što je bilo vidljivo u sve većem broju prosjaka po velikim gradovima, što je i danas slučaj u raznim dijelovima svijeta u kojima ne postoji razvijeni sustav socijalne zaštite. Tako su u SAD-u u 18. st. uvedeni Zakoni ružnih (*Ugly laws*) koji su zabranjivali osobama s vidljivim invaliditetom i prosjacima javno pokazivanje, a neki od tih zakona su ukinuti tek 1970-ih! Zatvaranje, progon i deportiranje bilo je legalno. Čikaški pravilnik iz 1881. godine kaže: *Svaka osoba koje je oboljela, osakaćena, mutilirana ili na ikoji način deformirana, tako da je ne gledljiv ili odvratan objekt, ili je neprikladna osoba da joj bude dozvoljeno biti na ulici, prometnicama, ili drugim javnim prostorima u gradu, neće se tamo i tako izložiti javnom pogledu, ili će biti kažnjeni kaznom od 1 dolara za svaki prekršaj.*¹⁰

Kasnije se, razvojem građanskog društva ponovno grade skloništa i druge institucije, a skrb postaje građanska dužnost. Nastavljajući se na religijski model u kome je potrebno duhovno iscjeljenje i božje čudo kako bi osoba uskrsnula i „progledala“ iz svog invalidnog stanja, razvija se medicinski model invaliditeta, koji je i danas djelomično aktualan. Invaliditet je klasificiran kao nedostatak, kao poremećaj, kao bolest koju treba izliječiti. Prateći razvoj moderne profesionalne medicine, liječnici 19. st. razvili su koncepte „bolesti“ i „ozljede“ kojima imenuju odmak od normalnog tjelesnog funkcioniranja. Invaliditet postaje medicinski, a ne više astrološki, religijski ili društveni problem. Definirajući OSI po njihovom invaliditetu, a ne kao potpuna, samoodređujuća ljudska bića, medicinski model uvodi klasifikaciju OSI ovisno o dijagnozi, prinudu profesionalne skrbi, a često bolne i nehumane tretmane. Kombinacija

¹⁰https://en.wikipedia.org/wiki/Ugly_law. Prijevod I.N.S.

duboko ukorijenjenog religijskog modela, zajedno s medicinskim, dovodi do vrlo uspješnog sindroma „internalizirane discipline“. Riječima Michela Foucaulta: „*Politička anatomija*“, koja je također „*mehanika moći*“, je rođena; definirala je kako jedni mogu imati vlast nad tijelima drugih, ne samo kako bi s njima mogli raditi što žele, nego kako bi mogli djelovati tehnikama, brzinom i djelotvornošću koje sami određuju. Tako disciplina proizvodi podložna i uvježbana tijela, „docilna“ tijela. Disciplina pojačava silu tijela (u smislu ekonomske koristi) i umanjuje te ista sile (u političkom smislu poslušnosti). Ukratko, odvaja moć od tijela.¹¹

Medicinski model invaliditeta dovodi do razvoja eugenike i socijalnog darvinizma, teorija koje promoviraju preživljavanje najsposobnijih. Ta uvjerenja dovela su do prisilnih sterilizacija, restrikcija braka, institucionalizacija. Eugeničke teorije imale su izravan utjecaj na stavove nacističke Njemačke, tako je tijekom holokausta ubijeno 200.000 ljudi s invaliditetom.

2.3. Izvedbe invaliditeta

Pogledamo li u povijest izvedbenih umjetnosti, kazališta i plesa, OSI se kao izvođači koji posjeduju svoju izvedbu, koji komuniciraju vlastito iskustvo invaliditeta, pojavljuju tek u drugoj polovici 20. stoljeća. Do tada su situacije u kojima su osobe s invaliditetom izvođači uglavnom ponižavajuće, groteskne ili cirkuske.

2.3.1. *Stultifera Navis*, borbe slijepih i dvorske lude

Tijekom 15. stoljeća u Evropi se primjerice bilježe pojave tzv. *brodova luda* u kojima su osobe s fizičkim i mentalnim invaliditetom izlagane za novac stanovnicima grada, prije nego su odvođeni i ostavljani u nekim udaljenijim lukama, kako bi se gradovi očistili od ludih i deformiranih. Michel Foucault započinje *Ludilo i civilizaciju* ovom metaforom, objašnjavajući kako je upravo ona obilježila likovnu umjetnost i književnost 15. i 16. stoljeća. Ova pojava nosi u sebi ritualni i liminalni karakter, kako *luđaci* napuštanjem pročišćavaju grad od zla, a istovremeno i oni, kao otpadnici od društva kreću na put u neku novu zemlju. Brod je tako liminalni prostor koji postoji u potpunoj slobodi otvorenog mora, a istovremeno je zatvor samo po sebi.

¹¹https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf, str 149. Prijevod I.N.S.

U istom stoljeću u Francuskoj pojavljuju se, iz današnje perspektive, jednako šokantni zapisi o borbama slijepih u kojima se četiri slijepca međusobno bore tko će prvi ubiti svinju, nanoseći međusobno teške ozljede. Ta se „igra“ izvodila kao zabava, u javnom prostoru, praćena bubnjevima i najavama.¹² Kao izvođači osobe s invaliditetom su funkcionirale kao dvorske lude pod patronatom plemstva i bilo im je dopušteno kritizirati hijerarhične strukture društva, govoriti istinu i vulgarnosti, ali bez stvarne posljedice.

2.3.2. Frikovi i ljudski rariteti

Slijedeća točka u povijesti u kojoj se osobe s invaliditetom pojavljuju u javnom prostoru kao izvođači su *Freak Shows* koji su zabilježeni već od 18. st., kao izložbe „ljudskih rariteta“, bilo na dvorovima ili u raznim tavernama i gostionicama. Najpoznatiji takav spektakl bio je Barnumov američki muzej (*Barnum American Museum*) iz 1841. godine, koji uz razne druge cirkuske i zabavne senzacije širom Amerike prikazuje *frikove*, razne *monstruozne*, *abnormalno razvijene pojedince bilo koje vrste; žive kuriozitet* koje se izlažu u predstavi¹³. U dvadesetom stoljeću, razvojem medicine i razumijevanja raznih vrsta invaliditeta, svijest prema frikovima i ljudskim čudima se počela mijenjati. Do tada izlagani kao zabava za srednju klasu, kao profit vlasnicima cirkusa i zabavnih spektakala, ovi izvođači prestaju imati status skandaloznog eksponata i postaju ljudi s teškoćama i oštećenjima. Uvode se zakoni koji zabranjuju izlaganje ljudi, osim u znanstvene svrhe. Također, pojava filma i kasnije televizije koja srednjoj klasi donosi dovoljno zabave i egzotike u dnevne sobe te pojava pokreta za prava osoba s invaliditetom, privode kraju ovu vrstu predstava. Iako se nesumnjivo radi o eksploatacijskoj i ponižavajućoj situaciji u kojoj su izvođači često bili izrabljivani i maltretirani za profit, mnogima je ovakav život bio jedini izvor prihoda. Štoviše, oni sretniji postajali su zvijezde i zarađivali više od akrobata, glumaca i ostalih zabavljača. Tako je biti *freak* izvođač, na vrhuncu ere ovih spektakala bila unosna, čak prestižna profesija.

2.3.3. Zima našeg nezadovoljstva – tijelo kao narativni pogon

¹² Više u Edward Wheatly, *Crippling the Middle Ages, Medievalizing Disability Theory*, The University of Michigan Press, 2010., <https://www.press.umich.edu/pdf/9780472117208-ch1.pdf>

¹³ <https://arthistoryteachingresources.org/lessons/disability-in-art-history/>

U povijesti vizualne, književne, glazbene ili izvedbene umjetnosti zapadnog svijeta, osobe s invaliditetom su uglavnom tretirani kao vizualni ili kulturalni objekti, kao teme i inspiracije, a gotovo nikad kao aktivni participanti, kreatori kulture i umjetnosti, koji svojim izričajem komuniciraju vlastito iskustvo invaliditeta. Umjetnici bez invaliditeta koristili su različite vrste otklona od standarda kako bi prenijeli ideje o zlu, patnji, milosti, ljudskoj prirodi, podržavajući stereotipe religijske, astrološke i društvene prirode. Kao najpoznatiji primjer možemo uzeti Shakespeareovog Richarda III koji je oličenje moralnog zla, a svoj tjelesnu specifičnost izravno povezuje sa svojim zločinačkim djelovanjem. Time je izuzetno važan primjer predmodernog konstruiranja invaliditeta. U dramskom smislu njegova tjelesna specifičnost odnosno invaliditet koju na samom početku drame opisuje kao *ja, koji sam grubo iskovan ... lišen tih lijepih razmjera, kojega je prijetvorna narav prevarila za izgled, izobličen, nedovršen i poslan prije roka ... jedva napola zdjelan, i to takva obogaljena i neprilična oblika da na me laju psi kad kraj njih prohramljem... I zato, ... odlučio sam se pokazati kao bezdušnik*¹⁴ postaje narativni pogon. Richard kreće djelovati *izvodeći deformitivet*.

2.4. Disability arts – NIŠTA O NAMA BEZ NAS!

Tek je sredina 20-og stoljeća donijela mogućnost sagledavanja invaliditeta kao višeslojne sociokulturalne, korporealne i subjektivne konstrukcije, tako otvorila prostor da OSI same kreiraju umjetničke sadržaje. Umjetnosti invaliditeta (*Disability arts*) pravac je u umjetničkoj produkciji izrastao iz borbe OSI za jednakopravnu participiraju u svim aspektima društva. Potaknuti radikalnim političkim aktivizmima 1960-ih, motivirani vlastitim umjetničkim ambicijama kao i povijesnom frustracijom vlastite isključenosti iz umjetničke proizvodnje, umjetnici s invaliditetom počeli su oformljavati vlastite strukture koje im omogućuju realizaciju svojih umjetničkih i estetskih aspiracija, stvaranje, dijeljenje i kontekstualizaciju umjetničkih sadržaja koji reflektiraju autentično življeno iskustvo invaliditeta. Značenje termina *umjetnosti invaliditeta* varira od konteksta do konteksta no najjednostavnije je reći kako pojam označava umjetnost koju kreiraju umjetnici s invaliditetom za OSI, ali i za ne-OSI publiku. Umjetnost invaliditeta iskazuje se u raznim medijima, često s jasnim političkim nabojem. Umjetnost invaliditeta može biti na amaterskom nivou, ili visoko profesionalna. Diskusija koja se često vodi je da li korištenje ovog pojma daljnje getoizira OSI umjetnike ili

¹⁴ William Shakespeare, *Rikard III, Sabrana djela Williama Shakepearea, Knjiga prva, Historije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2006., str. 1033 – 34.

jača njihovu vidljivost? Stoga postoji tendencija da uspješni umjetnici migriraju kroz kategorije i ovisno o kontekstu i vlastitoj poziciji, imenuju svoj rad na ovaj način, ili ne.

3. POSTMODERNI PREVRAT U PLESU

Uz britanski model, koji je apsorbirao Labanove inovacije, slijedeća komponenta koja je dovela razvoja inkluzivnog plesa kao segmenta profesionalne konceptualizacije i produkcije u polju suvremenog plesa je postmodernistički prevrat u plesu, koji se smješta također u razdoblje 1960 - 70-ih u SAD. Najznačajnije promjene u plesnoj paradigmi su uvođenje i razvoj improvizacijskih tehnika kao izvođačko-autorske metode koja je demokratska i u kojoj je svaki plesač autor (posjednik) svoje vlastite izvedbe koja se razvija iz njegovog / njezinog tijela u trenutku izvedbe, solo ili u odnosu na druge plesačice i plesače. Time je različitost tijela plesača i autentičnost izričaja svakog pojedinca stavljena kao najviša vrijednost pa se do kraja 1980-ih kapilarno širi prema OSI zajednici, koja polako nalazi mjesto unutar profesije.

3.1. Ples u narativu modernizma

Improvizacijski i demokratski pristup plesu suprotstavlja se narativu modernizma, u kojem introspekcija pa onda individualna otjelovljena ekspresija proživljenog dovodi do figure jakog autora ili u plesu češće autorice. Pionirka modernog plesa je Amerikanka Isadora Duncan (1878 -1927), koja je realizaciju svoje umjetnosti i impresivnu karijeru doživjela je uglavnom u Europi. Ona je sinonimom slobodnog, spontanog pokreta i plesa u kome se kroz tijelo pojavljuje, gotovo ikonostatski, unutarnji bitak. Nakon nje dolaze autorice koje su sistematizirale ekspresivnost u prenosive koreo-plesačke tehnologije poput Mary Wigman (1886 – 1973) koja je jedna od najistaknutijih predstavnica njemačkog ekspresionističkog plesa *Ausdruckstanz* i Martha Graham (1894 – 1991) amblematska figura američkog plesnog modernizma. Njezin osobni plesачki stil temeljen na snažnoj kontrakciji trbušnih mišića i rotacijama pelvisnog *poda*, razvijen u rigoroznu plesnu tehniku svojom preciznošću i definiranošću ne zaostaje mnogo za disciplinom klasičnog baleta. Poznata je njezina izreka kako je *potrebno 10 godina da se izgradi plesač. Tijelo mora biti kaljeno snažnom, definitivnom tehnikom.*¹⁵

¹⁵ Martha Graham, cit. u Jacqueline M. Smith -Autard, *The Art of Dance in Education*, A & C Black, London 2002. str. 15. Prijevod I.N.S.

Zbog 2. svjetskog rata evropska plesna sceni se gasi i seli u SAD te se kao historijski kraj modernizma imenuje rad Mercea Cunninghama (1919 – 1990) tijekom 1950-60ih. On se, nakon plesanja u skupni Marthe Graham hvata u koštac s paradigmom plesa kao preskribiranog stila koji je nastao iz osobne ekspresije majstora – majstorice i razvija apstraktnu metodu kojom spaja pokrete kao objekte u koreografski slijed. U odnosu prema izgledu plesačkih tijela, u autoritetu vlastite figure, u formalizmu i tradicionalno muško – ženskim ulogama u partneringu ostaje u modernističkoj estetici no u suradnji sa skladateljem Johnom Cageom (1912 -1992) otvara vrata postmodernizmu.

3.2. Pješačka tijela, improvizacijski događaji

Postmodernizam spaja žanr performansa, *body arta* i konceptualne likovne umjetnosti s plesom, stavljajući tijelo, ono življeno, privatno, ogoljeno u središte pažnje, pod motom *Privatno je političko*. Tako postmodernizam uvodi političku dimenziju i otvara vrata svim vrstama demokratizacije plesne umjetnosti svakodnevnim i *ready made* kretnjama, ulazi u ne-kazališne javne i privatne prostore te poziva amatere, neformalno educirane plesače ili naturščike u participativne plesne strukture. Najpoznatiji umjetnici ovog prevrata su pionirka Ana Halprin (1920 – 2021) koja je tijekom svoje duge karijere unijela nebrojene postmodernističke inovacije, a kasnijim se radom približila *new-ageu* i iscjeliteljskim potencijalima plesa. Drugo žarište američkog postmodernizma njujorska je skupina umjetnika okupljenih u Judson Church kolektiv koji je djelovao od 1962 do 1962. Najutjecajniji umjetnici ovog kruga bili su Yvonne Rainer, Steve Paxton, David Gordon, Deborah Hay, Trisha Brown, Lucinda Childs, Carolee Schneemann, na samom kraju i Meredith Monk.

Sally Banes, najznačajnija teoretičarka ovog kruga objašnjava: *Plesovi ranih post-modernih koreografa nisu bile hladne analize formi, nego urgentna promišljanja medija. Priroda, povijest, uloga plesa, kao i njegove strukture bile su temom post-modernog propitivanja. Prevladavao je duh permisivnosti i zaigrane pobune, najavljujući političke i kulturalne preokrete kasnih 1960-ih. Mlađa generacije koreografa pokazala je u njihovim plesovima da su se odmakli ne samo od klasičnog modernog plesa sa svojim mitovima, herojima i psihološkim metaforama ... nekoliko glavnih tema post-modrenog plesa je postavljeno: reference na povijest; nove uporabe vremena, prostora i tijela; problem definiranja plesa.*¹⁶

¹⁶ Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, 1987., uvod, str. Xvii. Prijevod I.N.S.

4. PLES. INKLUZIVNI.

Spajanjem pokreta za prava OSI u zapadnoj Evropi i SAD-u, a potom i ubrzanog razvoja suvremenog plesa u 1980-ih u Evropi pojačanim financiranjem plesnih skupina, otvaranjem plesnih centara i škola, interesom teorije za tijelo, pojavom žanra plesnog filma i videa koji postaje presudan medij za popularizaciju i širenje suvremenog plesa i fizičkog kazališta u pop-kulturu, otvara se put da osobe ne-standardnog tijela mogu participirati u plesnoj profesiji mimo *disability* ili *community* sustava. Odnosno da se *mainstream* polje plesa i fizičkog kazališta proširi i prihvati diverzifikaciju plesačkog tijela kao normu pa onda postavi novu terminologiju virtuoznosti i vrijednosti. Od brojnih sustava i organizacija koje podržavaju ovaj pristup, u mom iskustvu najvažnije su američka DanceAbility metoda, i rad britanske Candoco plesne skupine.

4.1. DanceAbility – DA

DanceAbility metoda nastala je krajem 1980-ih u SAD-u spojem postmodernističkih improvizacijskih metoda i jačanjem OSI zajednice. Pokretači su Karen Nelson i Alito Alessi koji i danas vodi ovu međunarodnu organizaciju čije aktivnosti uključuje brojne radionice, predstave, festivale, kao i seminare u kojima osobe sa i bez invaliditeta mogu postati certificirani praktičari i edukatori.¹⁷

Temeljna ideja metode razvijati je i promovirati umjetnički plesni izričaji koji nastaje u **zajedništvu** osoba sa i bez invaliditeta. Po tome je jedinstvena i razlikuje se od umjetnosti invaliditeta ili plesa zajednice. Metoda se sastoji od niza improvizacijskih plesnih zadataka, situacija ili vježbi koje su pročišćene, pojednostavljene i strukturirane na način stvaranja zajedničke platforme za kreativni izričaj svih prisutnih. Građa se razvija iz grupe koja je trenutno prisutna, unutar koje nitko nije izoliran, tako da se osnažuje i podupire najširi spektar tjelesnih izraza na način da apsolutno svaki pojedinci pa i oni s najtežim oštećenjima sudjeluju punim potencijalom, unutar vlastitih granica. Jedna od najpoticajnijih smjernica DA je: *Važno je ono što se dešava, a ne ono što se ne dešava!*

DA je uspješna i učinkovita, međunarodno priznata metoda koje je prosijala i standardizirala improvizacijske metode, i učinila ih dostupnima i jasnima – svima. Zasigurno je najdemokratičnija metoda podučavanja plesa i pokreta pa je približila ples velikom broju ljudi

¹⁷ <https://www.danceability.com>

ne-standardnih mogućnosti širom svijeta. Velika vrijednost ovakve široke inkluzivnosti je da se svaki participant, onaj bez, ali i onaj s invaliditetom suočava s vlastitim internaliziranim predrasudama, ignorancijom i ograničenjima prema osobama koje su različite. Ples, pokret i izvedba ovdje zaista premošćuju nepremostivo.

Steve Paxton, već spomenut kao jedan od najutjecajnijih umjetnika postmodernističkog američkog kruga, začetnik je kontaktne improvizacije, stila parovnog improviziranog plesa u kome se inicijativa za kretanje dijeli među plesačima za razliku od uobičajenih protokola u kojima jedan plesač vodi dok drugi prati (primjerice tango). Paxton je jedan od vizionara koji su prvi počeli eksperimentirati s osobama s invaliditetom u plesu, tako se DanceAbility uveliko razvija iz principa kontakt-improvizacije. Opisujući jednu DA izvedbu imenuje neke od najvažnijih paradoksa koje ples i invaliditet svojim savezom sklapaju: *Ono što rade je izvanserijski. Vidjeli smo likovne radove kojih su autori umjetnici s invaliditetom; vrhunsku glazbu koju su skladali glazbenici s invaliditetom. Ipak, ples koristi tijelo kao medij. Za razliku od ostalih umjetnosti, kada gledamo ples koji je kreirao netko s invaliditetom, gledamo ples, ali također i invaliditet. To se protivi društvenim protokolima kako se gledaju osobe s invaliditetom. No kazalište postoji djelomično i kako bi se ponudila mogućnost za iskreno vrednovanje ljudi tako izvođačima s invaliditetom vjerojatno odgovara koristiti kazališne konvencije kako bismo se navikli na njihovo stanje. Tada mogu nastaviti stvarati ples, bez da se nužno referiraju na svoje stanje. ... Mogu li ovi plesovi izbjeći zamku ljudskog rariteta, groteske, kvazi-medicinskog izložka? To ovisi o umjetničkom dosegu, naravno, i promašaji ovog novog žanra vjerojatno će biti apsorbirani uljudno, kao što što je slučaj s većinom nezgodnih avantura umjetnika bez invaliditeta¹⁸.*

U Hrvatskoj je trenutno aktivna samo jedna certificirana DanceAbility praktičarka¹⁹. Razvijati ovaj pristup u punini, iako izgleda kao situacija koja će pobuditi entuzijazam i biti privlačna raznim pojedincima i grupama koje imaju potrebu za razvojem društvenih, edukativnih, tjelesnih i umjetničkih praksi koje su kreirane u suprotnosti s ableističkim i elitističkim vektorima, u hrvatskom kontekstu je začuđujuće teško. Naime, razne zajednice se vrlo teško miješaju što je posljedica hiper-politiziranog kolektivnog mentaliteta, a koncept sigurnog dijeljenog prostora ne postoji kao opće mjesto na koje bi se ovakvi iskoraci mogli osloniti.

¹⁸ Steve Paxton, u Contact Quarterly, zima 1992., str. 13-19.

Dostupno na: https://14f6e067-a649-4f0c-a30f-ecc6ad8f96e5.filesusr.com/ugd/82a13d_33ecccb86e8c4c8c90ae9d011baffac3.pdf. Prijevod I.N.S.

¹⁹ Helvecia Sekulić

4.2. *Can you do...? – Candoco plesna skupina*

Candoco je tjelesno inkluzivna profesionalna skupina suvremenog plesa bazirana u Londonu. Osnovani su je 1991. Celeste Dandeker i Adam Benjamin. Skupina se razvila iz integrirane plesne radionice u londonskom centru za ozljede kralješnice i ubrzo izrasla u prvu profesionalnu skupinu koja je fokusirana na integraciju plesača sa i bez invaliditeta. Stalni umjetnički razvoj, izuzetni edukacijski utjecaj i svjetske turneje tijekom 30 godina rada, rezultat su već spomenutog britanskog modela pozicioniranja plesa kao bitne aktivnosti unutar društvenog života.

Jedinstvena vizija i prioritet, i razlika od američkog DanceAbility programa je u tom da se skupina od samog početka profilirala, programirala i vrednovala kao profesionalna suvremeno-plesna skupina. Ubrzo nakon pokretanja Candoco je okupio izuzetni plesачki ansambl koji je uključivao i samu Dandeker, koja je kao mlada profesionalna plesачica i članica prestižne London Contemporary Dance Company doživjela nezgodu na sceni i cjeloživotno oštećenje kralješnice. Tako se Candoco oformio iz pozicije plesnog profesionalizma, izazivajući ableizam, ali ne spuštajući niti umjetničku niti produkcijsku razinu. Strukturno, skupina funkcionira kao bilo koja druga repertoarna skupina unutar kulturne politike UK, s ansamblom od cca 8 plesачa od kojih je nekoliko s invaliditetom. Repertoar se gradi suradnjama s vrhunskim međunarodnim plesnim umjetnicima, a već je 1993. uspostavljena kao jedan od vodećih britanskih plesnih „izvoznih“ produkata, i prepoznata od svih kulturnopolitičkih i financijskih struktura kao projekt od presudne važnosti. Danas, kao svoju umjetnički *credo* naglašavaju kako *premošćuju mainstream i eksperimentalno, a svojim hrabrim pristupom i moćnim suradnja kao i utjecajnim iskustvom podučavanja, predvodnici su u konverzaciji koja okružuje ples i invaliditet.*²⁰

Osim uzbudljivim repertoarom i stalnim međunarodnim turnejama, Candoco je razvio izuzetno utjecajan edukacijski sustav, kao zasebnu strukturu usporednu s repertoarnim ansamblom, a koja je povezana s nacionalnim edukacijskim sustavom na neformalnoj, ali i akademskoj razini. Danas se u britanskom plesnom obrazovnom sustavu, informiranom principima „jednakih mogućnosti“ u prestižne plesne akademije u redovne programe primaju studenti s određenim vrstama invaliditeta, što znači da postoje strukture koje djecu i mlade s oštećenjima u kretanju,

²⁰ <https://candoco.co.uk/who-we-are/>

koji pokazuju interes i istrajnost u plesu, mogu pripremiti za praćenje plesaćkog studijskog kurikuluma.

5. IZVEDBA I INVALIDITET U HRVATSKOJ

Očekivano, a sukladno s nemarom hrvatskog sistema prema OSI zajednici, ulazak izvođača ne-normativnih psiho-fizičkih mogućnosti na scenu izuzetno je rijedak. Pionir ovog polja je Kazalište slijepih i slabovidnih Novi život koje je jedna od najstarijih takvih organizacija u svijetu, osnovana 1948. godine! Novi život desetljećima kontinuirano radi, a tek posljednjih 15-ak godina dobiva i zasluženu reakciju, u smislu profesionalne kritike, pozive na gostovanja i strukovne nagrade. Ovo kazalište funkcionira kao stabilna skupina slijepih i slabovidnih glumaca koji pozivaju videće redatelje, dramaturge, glumce, plesače i koreografe na suradnju. Voditelj ovog ansambla je Vojin Perić, a javnosti najpoznatije glumačko ime je Dajana Biondić koja povremeno nastupa i u profesionalnim kazalištima videćih, u javnosti uvijek imenovana kao - slijepa glumica. Mario Kovač, Zoran Mužić, Ivan Plazibat, Nina Kleflin, Ana Prolić, Ksenija Zec i Saša Božić redateljska su imena koja su u novije vrijeme obilježila rad tog ansambla, a koje unatoč kvaliteti i tradiciji, još uvijek nema status profesionalnog kazališta.

Udruga Kazalište, audiovizualne umjetnosti i kulture Gluhih – DLAN djeluje od 2001, a razvija umjetnički izričaj i kulturu gluhih, uključujući fizičko kazalište. Jedan od najistaknutijih članova ove organizacije je Angel Naumovski koji djeluje i kao glazbenik, izvođač, pokretač brojnih aktivnosti. Utjecajna suradnja je s plesnom umjetnicom Sandrom Banić Naumovski.

Jedno od najznačajnijih događanja ove tematike u lokalnom kontekstu bila su Ekstravagantna tijela u organizaciji Kontejnera – biroa za suvremene umjetničke prakse, 2007. godine. Ovaj projekt festivalskog tipa doveo je pred zagrebačku publiku neke od najznačajnijih umjetnika s invaliditetom poput američkih umjetnika Lise Buffano i Billa Shanona. Festival je pratio bogat diskurzivni program koji je vodio filozof i izvedbeni umjetnik Tomislav Medak.

Plesna grupa Magija djeluje unutar Udruge osoba s cerebralnom i dječjom paralizom u Rijeci već 15 godina pod vodstvom plesne umjetnice i edukatorice Gordane Svetopetrić principom redovnih edukativnih radionica, suradnje s profesionalnim umjetnicama, a izuzetno važno i riječkom školom suvremenog plesa Vežica. Osim vlastite plesne produkcije, Magija je nositelj festivala Inkluzivne scene, koji na izuzetno visokom umjetničkom nivou prezentira međunarodne projekte inkluzivnog plesnog i izvedbenog sadržaja.

Postoje brojni projekti, naročito nakon ulaska Evropskog socijalnog fonda u hrvatske protokole koji realiziraju edukacijske i kulturne projekte za ciljane skupine. Jedan od najznačajnijih je Peti ansambl, projekt Grada Rijeke u suradnji s HNK Ivana pl. Zajca i Centra za odgoj i obrazovanje Rijeka, koji je na sceni okupio 30ak mladih izvođačica i izvođača ne-standardnih intelektualnih mogućnosti i 2019. godine kreirao sjajnu predstavu *Potomci, divovi, bogovi!*

Iste godine pojavljuje se u Zagrebu UPSET ART festival umjetnosti i inkluzije osoba s invaliditetom sa širokim poljem diskusija i pristupa kreativnom izričaju.

Svakako treba istaknuti da su festivali Tjedan suvremenog plesa, Eurokaz i kasnije Queer Zagreb odigrali značajnu, čak prijelomnu ulogu u predstavljanju izvedbenih ne-standardnih i ne-normativnih praksi hrvatskoj javnosti no bez odjeka na institucionalnoj razini.

Moje djelovanje ishodišno je vezano za Tjedan suvremenog plesa, organizaciju koja je prije 10ak godina počela organizirati inkluzivne plesne radionice u Zagrebačkom plesnom centru. Nadovezujući se na njih, nastavila sam razvijati projekt koji se danas naziva Divert inkluzivni plesni kolektiv, a koji u svojem kurikulumu bilježi osam cjelovečernjih predstava, međunarodni i lokalni itinerer gostovanja, široko edukacijsko polje te nekoliko nagrada.

6. DRUGA KOŽA, TREĆE ŽENE – OPIS PREDSTAVE I KOREOGRAFSKO-IZVOĐAČKE METODE INKLUZIVNOSTI

Pripremni rad na ovoj predstavi započeo je u ožujku 2019. kada smo kolegica Gordana Svetopetrić i ja odlučile spojiti inkluzivne plesne projekte koje sustavno razvijamo već godinama, ona u Rijeci, ja u Zagrebu, i zajednički kreirati predstavu. Radi se o koprodukciji Divert inkluzivnog plesnog kolektiva u kojeg vodim, Plesnoj grupi Magija, treći koproducent je Kolaborativno izvedbena platforma iz Splita koju vodi Mia Kevo. Namjera i želja nam je bila gurnuti i rastvoriti ideju inkluzije korak dalje od naših ustaljenih praksi, obuhvatiti šire polje, odnosno usmjeriti zajednički rad na dublju destabilizaciju postojeće perspektive kako na ples tako na inkluziju. Izvođački ansambl predstave *Druga koža, treće žene* čine pet izvođačica: Tamara Bračun plesačica koja se kreće pomoću invalidskih kolica, Tara Ivanišević izvođačica i novomedijaska umjetnica, Mia Kevo plesačica neformalnog obrazovanja, Karla Lazović plesačica lakšeg intelektualnog ograničenja i ja.

6.1. Intermedija kao heterotopija

Predstava započinje 10 minutnim video radom koji je konceptualizirala i montirala Tara, a koji se projicira na velikom platnu na dnu scene. Nastao je montažom snimki višetjednih proba koje smo održavale preko konferencijske platforme google-meet. Naime, kako je rad na ovoj predstavi trajao tijekom prvog i drugog vala pandemije COVID-19, taj je kontekst značajno oblikovao rad i finalnu estetiku i građu predstave. Onemogućeno kretanje iz grada u grad (probe su se održavale na relaciji Rijeka – Split – Zagreb), bolovanja i izolacije članica ekipe, brojna odgađanja proba zbog zabrana javnih okupljanja, psihičko opterećenje vezano za COVID – 19 atmosferu sačinjavalo je kontekst u kome smo radile. Zajednička autorska odluka bila je da gradimo predstavu iz osviještenosti i osjetljivosti na su-vremenost i sve paradokse trenutka. Tako taj video gledateljima otvara naše sobe i kuhinje koje su zamijenile dvorane za probe, razgovore koji su između privatne i izvedbene komunikacije, igru s filterima i aplikacijama kojom smo istraživale izvedbenost ove platforme. Snimljena građa montirana je koreografskom logikom intuitivnog praćenja ritma i asocijativne gustoće improviziranih situacija, a afirmira estetiku „loše“ kvalitete slike, specifične za konferencijske *live* platforme.

6.2. Iz slike preko teksta u pokret

Druga je scena zapravo prvi ulazak izvođačica na scenu. Prostorna formacija koju zauzimamo, preslika je rasporeda ekrana na kojima se pojavljujemo u zadnjem kadru videa. Scena se razvija kratkim statičnim verbalnim iskazima kojima svaka izvođačica prepričava svakodnevnu priču obraćajući se publici. Mia tako priča kako se često navečer brine da li je zaključala vrata ili ugasila peglu, Karla o svojoj pripremi za probu, Tamara o detaljima doručka, a ja o potrazi za ključevima u torbi. Tekst je nastao iz naših svakodnevnih razgovora, na probama uživo i online, dokumentaristički. Dramaturški, namjera je prijelaz iz naše višestruko medijalizirane pojavnosti ostvarene u filmu u izvedbu kao živ susret. Govor, kao i u cijeloj predstavi, nije klasično glumački, ali nije niti privatan. Radi se o načinu izgovaranja teksta koji uvijek dolazi iz tijela, iz pokreta, kao ekstenzija fizičke akcije. Kretanje gradiramo laganim promjenama u prostoru prema plesnoj situaciji. Taj segment je koreografski određen jednostavnim zadacima koji uključuju kretanje iz vlastite tjelesne logike svake pojedine izvođačice, a istovremeno pažljivog praćenja što ostale rade i preuzimanje njihovih motiva pokreta. Drugi plesачki zadatak je neprestano mijenjanje prostora na sceni ispunjavanjem praznina. Tako slika polako poprima ujednačenost plesnog vokabulara, ali prostorne živosti

koje se rastvara živom interakcijom. Različite brzine kretanja svake od nas, uvelike određuju dinamiku cijele slike.

6.3. Unisona drugost

Treća scena duet je Karle i mene. Karla je mlada plesačica Plesne grupe Magija, nestandardnih intelektualnih mogućnosti i velike emocionalne osjetljivosti. Duet izvodimo na snimljeni šum gradskog prometa i zvuk tipkanja kompjuterske tipkovnice koji Tara izvodi uživo, opisujući u stvarnom vremenu što vidi na sceni (mada publika to nikada ne sazna, samo čuje zvuk). Scenu igramo po principu simultanih, gotovo unisonih akcija, jedna pokraj druge ili jedna nasuprot druge kao u ogledalu, a počinje trenutkom mira, sužavanja svjetla samo na nas dvije. Obje spontano usmjeravamo pažnju na zajedničko disanje, a onda se ja usmjeravam na njezine minijaturne pokrete, neke gotovo nesvjesne koje pokušavam prevoditi u vlastiti pokret u trenutku njihova nastajanja. Scena se ubrzo razvija u bogate ondulacije rukama fluidne kvalitete i fizički vrlo aktivne izmjene mjesta, pretrčavanja i izbjegavanja sudara poput inverzije igre lovice. Pristupajući Karli kao neurorazličitoj osobi čije je iskustvo pokreta, kreacije, vremena i odlučivanja potpuno različito od mojeg, osnovno pitanje mi je bilo kako razumjeti kako se ples događa u njezinom tijelu, kojom se kinestetičkom logikom razvija pokret, što se u njoj događa kada pleše? Na mehaničkoj razini, kako bih ušla u ravnopravnu scensku akciju s njom morala sam naučiti što za Karlu znači ravnoteža, može li se vrtjeti, što za nju znači brzo, a što sporo. Tako sam na prvoj probi pozvala Karlu da odabere glazbu koja joj je naročito bliska, koja je „njezina“. Kako je ples za nju intimna i emocionalno intenzivna situacija, ubrzo mi je postalo jasno da moram plesati s njom, a ne promatrati ju, kako se ne bi dogodila neravnoteža, ili internalizirani trenutak prosuđivanja ili objektivizacije. Po principu da je važno vidjeti *ono što se dešava* i što pojedinac sam rastvara kao svoj ples, odlučila sam pratiti što je moguće detaljnije njezine kretnje, pokušavajući iskusiti i povezati se s njezinim osjećajem plesa, a istovremeno joj davati povratnu informaciju i poticati je da hrabrije razvije svoju izvedbenu građu. Svoju vlastitu izvedbu u ovoj sceni, ograničavam i discipliniram kako bih proizvela što veći sinkronicitet s Karlom čija izvedba uvijek sadržava dozu nepredvidivosti. Napetost scene proizlazi iz velikog koncentracijskog i perceptivnog intenziteta između nas, kako bismo bile što unisonije i stvorile gustu dupliciranu sliku s varijacijama.

6.4. Leptiri u snijegu

Slijedi Karlina solo scena, u kojoj ona, praćena francuskim šlagerom *Tombe la neige*, pleše svoj ples duboko utonuta u sebe, muzikalno i meko, vijugavim i senzualnim pokretima. Vidljiv je njezin fizički i mentalni ulog, predanost da izdrži scenu do kraja. Kako bi bilo sigurno da se Karlin solo ples *dogodi* u svojoj punini i ona sama dođe do bitnih koreografskih momenata (silazak na pod, kotrljanje na sceni, širenje ruku kao da radi leptire na snijegu), potrebno je usporiti predstavu i otvoriti Karli dovoljno vremena i prostora. Ovaj potez je upravo suprotan od uobičajenih koreografskih, u kojima se plesače uvježbava u reproduciranje materijala i ubrzava u reakcijama. Uz pomoć glazbenog okidača omogućujemo Karli da se *zapleše*, a bez da ju se disciplinira. Koreografske upute tek su tri i potpuno jednostavne – da koristi što više prostora, da ne prestane plesati do kraja glazbe i da u jednom trenutku koristi pod. Ostalo je Karlina autentična, unikatna, zaplesana sloboda. Neurorazličitost izvođača daje priliku da ne samo promijenimo gledanje na to kakvi pokreti i kakva tijela mogu tvoriti plesnu i tjelesnu izvedbu, nego kakvo nepredvidivo bogatstvo izvedbenosti ne-normativni umovi mogu donijeti na scenu.

6.5. Eho u drugoj koži

Karla ostavlja scenu, a na njezino mjesto, istim polaganim kotrljanjem, ulazi Mia. Ona je izvođačica eksplozivne tjelesnosti, snage i pokretljivosti. Njezina izravna i fokusirana prezentnost i vođena, samoreflektirana tjelesnost, uvodi novu dimenziju u materijalnost predstave. Ova solo scena je kraća, odvija se u tišini i na podu, kako bi produljila i umnogostručila poput tjelesnog eha, Karlina „leptire u snijegu“.

6.6. Vivaldi 1 – Pleši za... (mene)!

Slijedeći niz scena razvijen je oko metode koju smo nazvale *Pleši za...* Radi se o strukturiranoj improvizaciji u kojoj spajamo tjelesnu i tekstualnu imaginaciju s ciljem podizanja zahtjevnosti improvizacijske izvedbe, na način da jedna drugoj dajemo instrukcije ili upute *za koga* ili *što plesati*: *Pleši za more, pleši za vlak koji prolazi, pleši za sutra, pleši za publiku, pleši za kišu...* Svaka uputa može se doživjeti potpuno slobodno, ali čim se pojavi u prostoru, način se kretanja modificira intuitivno, u potrazi za odgovorom na simboličku uputu. Uputa *Pleši za publiku* dovela nas je do trio scene u kojoj Mia, Tamara i ja okrećemo fokus na

publiku i plešemo za pogled *izvana*. Uvodimo dekorativne geste, a koreografija je fiksirana i frazirana na stavak allegro *Delirio fantastico* iz Vivaldijevog Komornog koncerta u D molu koji svojim furioznim ritmom i melodijom upravo goni na ples i koji publici daje jasnu referencu na razigranost plesa.

Velika video projekcija sobnog lustera kojeg čisti muška ruka (snimka Tarinog stana u Edinburghu) vraća nas na početak, na referencu privatnog prostora, a istovremeno se na ironijski način pretapa s baroknom ornamentalnošću koju glazba evocira. I ovdje završava prvi „stavak“ ili prvi dio predstave *Druga koža, treće žene*.

6.7. Volim miris kave, okus ne!

Drugi dio započinje Tamarinom solo scenom koja je nastala dekonstrukcijom prirodnog tijeka pokreta i teksta unutar njezine improvizacije. Tamara je plesačica s 15-godišnjim iskustvom u Plesnoj grupi Magija, kreće se pomoću invalidskih kolica nevelikom brzinom i ima ograničen opseg pokreta. Usto, izvođačica je izuzetne motivacije, upečatljive scenske prisutnosti, preciznosti i intelektualne jasnoće. Trenutačno je jedna od rijetkih plesnih umjetnica s invaliditetom koja kreće u autorske iskorake. Kako je Tamarin opseg kretanja ograničen, a mišićni tonus snažan i grčevit, dojam je da se kreće s naporom, tako se svaki njezin pokret upisuje u prostor s velikim značajem, čak dozom dramatike. Istovremeno, Tamara je vrlo duhovita i samoironična, naročito u verbalnim improvizacijama pa je njezina solo scena oblikovana potpuno drugačijom metodologijom od Karline ili Mijine kako bi do punine izašao njezin kapacitet. Ishodište scene je u jednoj od prvih solo improvizacija tijekom proba, kojima je svrha bila međusobno se upoznati, uspostaviti vlastitu pojavu i *ulaz* u ovu predstavu. Kako bismo razvile građu i dobile veću kompleksnost, slijedeći korak procesa bilo je prebaciti plesni materijal u tekstualnu izvedbu, načinom da izvođačica *izvodi* svoju dogovorenu koreografiju verbalno, poigravajući se sa zamjenicama „Ona“ ili „Ja“, primjerice: *ona je digla svoju lijevu ruku, a potom desnu... radim krugove po sceni... ona ulazi u dijagonale*. S vremenom Tamara je sve detaljnije i bogatije *izvodila* koreografiju tekstem, puštajući da se tekst usložnjava svojom logikom, ubacujući duhovite intimne replike poput *Volim miris kave, i svoju Opatiju*. Paralelno, mi ostale plesačice, izvodile smo vlastite solo improvizacije. Na taj smo način dobile preklapanje i razdvajanje pokreta i teksta, gustu inter-tekstualnost tijela-teksta i igru transpozicije „ona“ i „ja“. Ponekad bi se tekst koji je Tamara govorila preklopio i „podvukao“ pod ono što je plesačica plesala, gotovo poput deskripcije, a potom bi se te dvije linije

razdvojile, stvarajući dva paralelna vrtloga somato-kinesisa, oba vrlo jakog emotivnog naboja. Finalni oblik ove scene koji je ušao u predstavu izvodi samo Tamara, spajajući verbalnu izvedbu i nataloženo iskustvo plesa koji se događa u odnosu na taj tekst. Njezin intenzivan, izravan, odlučan način komunikacije s publikom velike preciznosti u prostoru i dinamici, odvažnost u načinu korištenja tijela koji je na granici riskantnog (samostalno izlaženje iz kolica na pod, oslanjanje na noge), proizvodi gotovo užarenu prisutnost, zaustavlja vrijeme i emanira zadivljujuću samosvijest.

6.8. Mjesečeva rijeka

Iz Tamarinog intenziteta koji završava njezinim polaganim kotrljanjem po podu, puzanjem i sjedanjem na proscenij nogu opušteno visećih sa scene prema gledalištu, otvara se nova zona predstave, zona višestrukih prostora i paralelne medijalnosti. Ova zona u kojoj se spaja ples, pjevanje, tekst, video i online+live izvedba, nastala je kao odgovor na prinudne distance i izolacije tijekom pandemije, odgovor da umjesto obustave proba takvu realnost preokrenemo u daljnji intermedijalni eksperiment. Tako je izgrađena scena u kojoj Mia pleše vrtložni, cirkularni ples, inicirajući pokret iz glave, koji se spiralno prenosi kralješnicom i izbacuje tijelo iz balansa snažnim zamahom. Tijelo se samo organizira u izlascima iz vrtnje, hvatajući ravnotežu i uzemljujući se dubokim iskoracima. Ovaj ples nije detaljno fiksiran, kako bi se u srazu fizički zahtjevnog zadatka i ležernosti gotovo skicoznosti koreografije (Mia povremeno pretrči scenu da bi uzela novi zamah, ponekad vidno traži ravnotežu ili ostaje u suspenziji, ponekad nekoliko puta uzima zamah kako bi pokrenula vrtlog), rastvorio prostor za njezinu živu prisutnost i neposrednost. Odnosno, Mijin odnos prema tome što radi bitniji je nego kako izgleda to što radi.

Istovremeno Tara, koja je do tada prisutna u predstavi preko video snimke ili kao operatorica projekcija, ulazi na scenu kao izvođačica. Prateći se na malom ukuleleu pjevuši poznati *evergreen Moon River*. Njezina je pjevačka izvedba također je nedovršena, otvorena grešci, intimna. U prvoj verziji predstave, s obzirom na epidemiološku striktnost, Tara nije mogla prisustvovati uživo, tako je njezino prisustvo bilo online, preko konferencijske platforme i projekcijom uživo na površinu preokrenutog stola koju smo Karla i ja pomicale, mijenjajući prostorne odnose. Tehnički, to je značilo prilično zahtjevan multimedijalan sustav, s nekoliko kompjutera i web kamera te pažljivo poslagivanje zvučnih izlaza i monitora, kako bio ona preko svog sustava pratila striming predstave u svojoj sobi, a istovremeno smo mi na sceni

projicirali uživo njezine akcije i zvuk. Ta scena – Mia koja u svjetlucavoj haljinici pleše na polumračnoj sceni, dok na maloj projekciji loše slike vidimo Taru kako sjedi na krevetu i pjevuši s ukuleleom u rukama, izuzetno je dojmljiva. Interakcija među njima bila je jaka iako ne očigledna. Publiku smo namjerno ostavile u nedoumici, a onda u nevjerici oko pitanja da li je Tarina izvedbe zaista uživo.

Online uključivanje u izvedbu prilično je riskantna situacija, a dovodi neku drugu dimenziju „životnosti“ ili kontingencije s obzirom na nestabilnosti internetskog signala, zamrzavanje slike i gličeva kod striminga. U performativnom smislu ovime nam se otvorio potpuno novi prostor umnoženih istovremenih prostora, prisutnosti, temporalnosti. Tako su se okviri i prostori u ovoj predstavi, intermedijskim postupcima, rastvorili u višestrukost pojavnosti, u multiplikaciju naših tijela (snimljenih, montiranih, modificiranih aplikacijama i filterima, uvježbanih scenskih materijala i improviziranih materijala, projiciranih i VJ-iranih, koji postaju dio scenske izvedbe.

Ovaj kovitlac raznih prisutnosti, potenciran još jednom velikom projekcijom u dnu scene, prelazi u polagano dijagonalno kretanje svih izvođačica, tako se Tamara polako kotrlja na podu, prateći njezin tempo guram prevrnuti stol pa projekcija koja je bilo fiksirana na taj okvir ostaje *visjeti* u prostoru. Mija također usporava svoje vrtloženje, a Karla polako vozi Tamarina kolica prema dogovorenoj točki. Moj je vlastiti izvođački zadatak usporiti kretanje i tretirati vlastito tijelo kao objekt kako bih povezala izvedbu tjelesnosti i objekata koji klize scenom. Drugi zadatak koji organizira moju izvedbu je držati prostor aktivnim u prijelaznoj razini, onoj između poda i vertikale. Prostor se briše i prazni ovom ceremonijalnom povorkom ljudi, objekata i slika, a projekcije ostaju na istom mjestu prelazeći preko naših tijela i na kraju gase.

6. 9. <body> <txt>

Emocionalnu nabijenost, značenjsku gustoću i energetske investiranost ovoj sceni dodatno donosi Tara koja ju podupire izvedbom vlastitog poetsko-performativnog teksta, u kojem oslovljava razne intimne opažaje sudjelovanja i svjedočenja performativnih situacija i intermedijalnosti. Tekst je pisan i govoren na engleskom, a kako ne postoji u hrvatskoj varijanti, ovaj citat ostavljam početni dio na izvorniku:

In this text there is a mythological creature, because the thought of putting it in gives me pleasure. This mythological creature is not accompanied by any description of appearance,

because I have no need to define that. It has skin that is warm and pleasant – that much I am sure of. Around the mythological creature there are myths, based on real or imagined information about it. For example, that it is hiding something that would earn it its aura of mystery. But I say no. It is not hiding anything. It is simply mysterious.

(Mysterious, mythical, with warm skin... It is truly the whole package.) It is very easy to know everything about it. Hello, I am myself. I stomp around, enjoying every moment. I lift a body part and feel like the whole universe supported me in that decision.)

<body>

Hands on sides. A grip. Changing levels, warmth and scent. Lots of taste and flavour.

<head>

Continuous surprises. Conceptualizing pleasure.

</head>

Fun.²¹

6. 10. Vivaldi 2 – oplakivanje

Finalnu scenu predstave *Druga koža, treće žene* razvijamo iz gornjeg desnog kuta scene i jedina je klasično koreografirana situacija. Rađena je kao praksa preciznosti pokreta, definiranih prostornih putanja i tradicionalnog odnosa s glazbom. Kao predložak, odabrale smo Vivaldijev sakralni motet *Filiae Maeste Jeruzalem*, u izvedbi kontratenora Philippea Jarousskog. Kao i ostali glazbeni odabiri u ovom radu i ovaj je donesen iz osobnog, intimnog interesa. Naime, radi se o, u mom osobnom iskustvu, jednoj od najljepših, najemocionalnijih i najpotresnijih glazbenih komada koje poznajem. Koreografski, ovaj dio razrađen je detaljnim praćenjem glazbenog predloška, frazu po frazu, a u pokretu po principu „jata“, odnosno grupe koja pulsira, rastvara se i ponovno okuplja. Barokna ornamentalnost i liturgijska konotacija daje ovom dijelu emocionalnu pa i katarzičnu notu, a od izvođačica, kako se radi o okvirno 50-oj minuti predstave traži obnovljenu, svježiju koncentraciju i upornost. Jato u koreografskom smislu znači unisonu inkluzivnost, duboki sinhornicitet, u kojemu veći broj pojedinaca čini jedno tijelo. Iako je ova metoda kao koreografska praksa uobičajena i jednostavna, u

²¹ Tekst objavljen u online publikaciji *Čvorište / The HUB*, GMK, 2019.
<http://g-mk.hr/en/all/gmks-publications/the-hub-of-unspoken-facts-glaring-omissions/>

inkluzivnoj situaciji dobiva drugu dimenziju. Naime, pitanje je kako dobiti čvrstu opnu zajedništva u kojoj svaka od nas četiri doseže svoj plesački maksimum, a i dalje ostajemo čvrsto povezane.

Za razliku od prijašnje scene, dijagonalnog putovanja „s otporom“, koje je usporeno i zgusnuto, ovdje je koreografska odluka da se scena ubrza, na način da se Tamaru koja pleše u invalidskim kolicima gurne u prostor ili povlači. Jedna od premisa inkluzivnog plesa je da se bilo koje pomagalo u kretanju, mehanička ili električna kolica, štaka, hodalice ili štap tretira kao i tijelo: ukoliko ulazim u kontakt s plesačicom koje pleše u kolicima, njezina ću kolica tretirati u dodirnosti, u obliku, o kompoziciji, jednakom pažnjom kao i tijelo. Način na koji koreografiramo interakciju s Tamarom preko njezinih kolica, kako bi se dobila brzina, a i njoj oslobodile ruke dok se kreće po prostoru (da ne mora sama pokretati kotače), dolazi iz našeg pokreta, iz oblika ili zamaha, iz plesa. Ubrzati kretanje plesačice u kolicima na sceni bilo guranjem ili povlačenjem zahtjeva vještinu, kako bi se izbjegle nezgode poput izbacivanja iz ravnoteže i vrtoglavice, a u našoj praksi svaki plesač, sa i bez invaliditeta u radionicama mora proći kroz edukaciju kako raditi s pomagalima.²²

Ubrzavanjem Tamarinog načina kretanja guranjem i povlačenjem kolica otvorile smo drugačiju dinamiku i promijenile odnose, tako da je ona postala najbrža i najeksplozivnije otvarala prostor. Jedna od sigurno najmarkantnijih slika ove scene, a i predstave trenutak je kada zajednički izgradimo Tamarin uspravni ples, na način da ju Mia i ja kontrabalansom podržavamo kako bi mogla ustati i nekoliko trenutaka plesati uspravno. Ovu smo figuru postavile vrlo blizu publike, na samoj rampi scene, prateći dinamički vrhunac i emocionalnost glazbe. Scena završava tako da se zajednički spuštamo na pod, kotrljamo u različitim smjerovima, dižući se i povlači jedna drugu za nogu ili ruku kako bi se prostor dodatno dinamizirano.

6. 11. Hvala na pažnji!

Nakon ovog dramatičnog i fizički zahtjevnog kraja koreografije, kao epilog spušta se projekciono platno i prikazuje još jedan kratki Tarin video, ovaj puta to je snimka prometne

²² Problem s kojim se susrećemo u hrvatskom sustavu je da plesači koji se kreću pomoću invalidskih kolica, ne mogu dobiti dodatna koja bi im služila za vježbe, probe i scenu. Tako naši plesači koriste svoja vlastita, često jedina, koja su im nužna za svakodnevno funkcioniranje, izlažući se opasnosti da se kolica oštete. Kod kolega na međunarodnoj sceni, normalno je da plesači imaju nekoliko kolica koja mijenjaju ovisno o predstavi ili koreografskoj zahtjevnosti.

gužve: kamera putuje po izlozima, automobilima i prometnim znakovima, zaustavljajući se na natpisu na jednom izlogu *Thank you for your patience!* Ova odluka, da završimo nevezanim, duhovitim, svakodnevnim sadržajem, donesena je kako bi se prostor ponovno promijenio i kako sakralno – liturgijski – pasionski patos ne bi dobio nepotrebnu težinu, ne bi postao ključem kojim se retrogradno sklapa doživljaj ove predstave.

7. EPILOG (iz najavnog materijala predstave)

Počele smo raditi, okupile ekipu, osigurale financije. I onda se počelo događati... sve. Čak i prije pandemije. Nepostojanje adekvatnih prostora za probe dostupnih invalidskim kolicima u Rijeci premrežilo se s problemima oko naših slobodnih termina. Izranjaju profesionalne i osobne nepremostive situacije. Tako je Hela morala odustati, onda Sanji obolijeva otac pa brat, Antonija čeka bebu, Tara odlazi u Edinburgh na neodređeno... a onda se sve zatvorilo. Dok smo tijekom proljeća 2020. čekale što će se dogoditi, predstava se sama počela mijenjati. Krenula je prizivati novu ekipu, novu metodologiju, novi sadržaj. Nestabilnost svakodnevice i nepredvidljivost ma i najbliže budućnosti, radikalizirala je važnost da predstavu dovršimo, da ju nađemo, otjelovimo.

Niz problema se nastavlja: zaraza; riječka bura; zatvaranje prostora za probe; potres, jedan pa drugi; zatvaranje županija, propusnice; problemi smještaja... Svaka proba, svaki susret u kojem se okupljamo, postaje dragocjen. Odluka da se u ovim potpuno nemogućim uvjetima i dalje, unatoč svemu nalazimo na koje god načine možemo i tražimo izvedbu ovog naslova, postala je neupitna. Riječima Petre Kuppers: Ovdje, izvedba je označitelj postojanja u nestalnosti svijeta.

8. ZAKLJUČAK

U radu s plesačicama i plesačima, izvođačicama i izvođačima, autoricama i autorima distinktivnih tijela i ekstravagantnih umova, primjećujem stalni proces uspostavljanja i rasipanja koreografskog, edukacijskog, izvođačkog i produkcijskog okvira. Teme oko fizičke dostupnosti prostora za rad i izvedbe, financijska pitanja (tko plaća osobne asistente i prijevoz), organizacija kolektivnog tijela na sceni (gdje su pozicionirani izvođači u kolicima ili na štakama u odnosu na grupu – u centru, s vanjske strane, u „neprimjetnoj“ asimetriji?), nerazrješiva užarena diskusija oko terminologije i trajna nelagoda oko pozicioniranja u javnosti

i u medijima s obzirom na senzacionalistički i populistički ton, samo su neke od stalno prisutnih nestabilnosti ovog polja.

Druga koža, treće žene gotovo taksativno izlaže sve ove deterritorijalizacije, u pokušaju re-teritorializacije autonomije izvedbe, tijela, pogleda kao širokog, stalno pokretnog polja. Izvođenje ove predstave gesta je kojom se afirmira potencijal različitosti, zauzimanja scenskog prostora iz pozicije osviještene „drugosti“ ženskog ne-normativnog izvođačkog tijela, kojom ne oslovljavam samo kazališni kontekst suprotstavljajući se uobičajenim konvencijama, nego i recentni socio-kulturalno-politički trenutak u Hrvatskoj. Zajedništvo kao autorice i izvođačice pronalazimo u predanosti plesu kao akciji (ženske) samosvijesti, komunikacije, užitka, kao i brige, podrške, empatije, potom i izazova (osobnog i međusobnog), a naposljetku dijeljenog emocionalnog, gotovo katarzičnog iskustva.

Zajedno s Gordanom, Tarom, Tamarom, Karlom i Mijom na sceni, svaki je pokret stvaran, svaka situacija nepredvidiva, svaka greška nova mogućnost, svaka nova izvedba teško ostvariva i – dragocjena.

9. LITERATURA

Christy Adair, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, Macmillan, London, 1994.

Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, 1987.

Ann Cooper Albright, *Choreographing Difference*, Wesleyan University Press, 1997.

Maja Đurinović, *Razvoj suvremenog plesa: Ana Maletić, životopis*, HIPPI, Zagreb, 2008.

Michel Foucault, *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*, Informator, Zagreb, 1994.

Michel Foucault, *Madness and Civilisation*, Vintage Books Edition, November 1988.
https://monoskop.org/images/1/14/Foucault_Michel_Madness_and_Civilization_A_History_of_Insanity_in_the_Age_of_Reason.pdf

Mark Franko, *Dancing Modernizam / Performing Politics*, Indiana University Press, 1995.

Rosemarie Garland Thomson, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, 1996.

Petra Kupperts, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. NY and London: Routledge, 2003.

Petra Koppers, *Theatre and Disability*, Palgrave, London, 2017.

Kretanja, časopis za plesnu umjetnost, *Inkluzivne plesne prakse*, br. 22. HC ITI, Zagreb, 2014.

Darko Lukić, *Uvod u primijenjeno kazalište: Čije je kazalište?*, Leykam International, Zagreb 2016

Janice Ross, *Anna Halprin*, University of California press, 2007.

Jacqueline M. Smith -Autard, *The Art of Dance in Education*, A & C Black, London 2002.

Karen A. Studd, *Everybody is a Body*, Dog Ear Publishing, Indianapolis, 2019.

Extravagantna tijela, katalog festivala, Kontejner – biro suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007.

Susan M. Schweik, *The Ugly Laws: Disability in Public* (The History of Disability, 3) Paperback, New York University Press, 2009.

Katherine Schaap Williams, *Enabling Richard: The Rhetoric of Disability in Richard III*, Disability Studies Quarterly, <https://dsq-sds.org/article/view/997/11811>

Zita Turi, "Border Liners". *The Ship of Fools Tradition in Sixteenth-Century England*, <https://journals.openedition.org/trans/421>

Edward Wheatly, *Crippling the Middle Ages, Medievalizing Disability Theory*, The University of Michigan Press, 2010.