

ISSN: 2459-8666

ČITAN  A

ČASOPIS ZA IZVEDBENO-TEORIJSKE RAZGOVORE

1/2017.

TEMA BROJA:

# MEĐUZAVISNOST



Zagreb, ČETVERORUKA



ČITANINA A

ČASOPIS ZA IZVEDBENO-TEORIJSKE RAZGOVORE

1/2017.

TEMA BROJA:

# MEĐUZAVISNOST

Zagreb

ČETVERORUKA

**ČITANKA - Časopis za izvedbeno teorijske razgovore**

Naslov broja: Međuzavisnost

Broj 1 2017.

Godina izlaženja I

**Uredništvo**

Marina Petković Liker

Sonja Pregrad

**Lektura**

Ivana Gusak Bilić

osim teksta Ivane Slunjski koji je lektorirala sama autorica

**Nakladnik**

Četveroruka, umjetnička organizacija  
za otvaranje novih polja kazališne komunikacije

Klaićeva 72a, Zagreb

mob.: +385 (0)95 822 95 59

+385 (0)91 167 01 04

cetveroruka@gmail.com

www.cetveroruka.hr

**Fotografija Naslovnice**

Marko Gutić Mižimakov

**Naslovnica i grafička priprema**

Hrvoje Gregorić

**Tisak**

TEAM.PRINT - obrt, Zagreb

**ISSN**

2459-8666

**Objavljeno uz potporu**

Ministarstva kulture Republike Hrvatske  
i Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreb

---

**Sadržaj:**

▪ Što je Čitanka o međuzavisnosti	9
▪ Nicole Hewit: Radnaakcija	10
▪ Ana Letinić: Refleksija o mikropolitikama su-bivanja	12
▪ Nives Sertić: Sve ovisi o svjetlu	16
▪ Petra Belc: Kako pamtim / ili / Od nesigurnosti, od fragmenta. Međuzavisnost, pokušaj rasplitanja br. 3.	18
▪ Mila Pavićević: Pogled kao razlika	25
▪ Ivana Slunjski: Uzvratanje pogleda	28
▪ O autoricama	35

# ŠTO JE ČITANKA O MEĐUZAVISNOSTI

---

Ova je čitanka vrsta publikacije kojom želimo potaknuti aktivnu suradnju između teorijskih i praktičnih razmišljanja i radova koji nastaju iz suodnosa, iz razgovora, iz teorijskog ili izvedbenog odgovora na određene pojmove i polja interesa, koji se pojavljuju u izvedbenom, umjetničkom i društvenom djelovanju.

Tekstovi u čitanki nastali su na poziv voditeljica Četveroruke, Marine Petković Liker i Sonje Pregrad, koje se, svaka u svojem umjetničkom području, bave istraživanjem izvedbenog medija kao mjesta poetičke komunikacije i sinergije te nastoje ispitati različite oblike suradnje s drugim umjetnicima, kritičarima, teoretičarima i publikom.

Jedan je od takvih oblika suradnje i ova čitanka.  
Ona je pokušaja opisivanja pojma *međuzavisnosti*.

*Međuzavisnost* se pojavila kao jedan od mogućih nazivnika aktivnosti Četveroruke tijekom posljednjih triju godina kada su nastala ova četiri rada:

*Vrijednost je dinamički suvišak svake funkcije* - Sonja Pregrad i Marjana Krajač (premijera 27. studenoga 2014.)

*Karnevalski šator hrđa na večernjem povjetarcu* - Sonja Pregrad (premijera 14. listopada 2015.)

*Od terora. Od borbe. Od boli. RASPLITANJE.* - Marina Petković Liker (premijera 28. studenoga 2015.; rad nastao kao plod umjetničkog istraživanja započetog 2011. godine pod nazivom *Ženska gesta kao odgovor na krizu. Kazalište empatije. Pokušaji.*)

*Ja gledam tebe dok ti gledaš mene, dok publika gleda tebe koja gledaš nju dok pokušavamo razjasniti taj odnos i kako je on u vezi sa sjemenkom u kojoj se zrcali svemir* - Sonja Pregrad i Nives Sertić (premijera 01. lipnja 2016.)

Šest autorica pozvano je da napišu tekst o svojem viđenju pojma međuzavisnosti osvrćući se na jednu ili više navedenih izvedbi. Tekstovi nisu zamišljeni kao kritički osvrti na predstave, već kao autonomni radovi koji su nova kreativna traganja, nove izvedbene akcije kojima se razgovori nastavljaju.

Za razgovar su ponuđeni neki ključni pojmovi korišteni u spomenutim procesima izvedbenog promišljanja o međuzavisnosti:

**ekologija, organskost, subverzija ekonomizacije, nehijerarhičnost, identitet kao odnos, odnos (različitih) medija, kazališni čin kao odnos, uzvraćanje pogleda, su-prisutnost, pozicija drugog, „unutar” i „izvan” izvedbe, ples kao križište figurativnog i apstraktnog, ples kao ontološko oruđe, suigra, sinestetsko kazalište, stvaranje jezika izvedbe, suodgovornost stvaranja izvedbe gledanjem i izvođenjem, zajedništvo, propitivanje aktualnosti i komunikativnosti kazališnog medija u suodnosu s ostalim medijima, izvođačima i publikom.**

Urednice su u tekstovima tekstovima pronašle i istaknule nove ključne riječi koje su autorice tekstova dodale u zajedničko polje promišljanja i stvaranja.

Opustite se, čitajte, možda budete inspirirani.

# R A D N A A K C I J A

piše: Nicole Hewitt

Ovako:

Crna točka na vratu, iza vrata grlo, grlo ispušta zrak koji je prethodno udahnuo nos, zrak je ometen. Omela ga glasnica, koja vibrira, glasnice su njezine i iskazuju se kao neutralne, kao neorganizirane, odnosno njihov pokret nije mišljen plesno. On je tu uaturi.

Naturalan glas.

Na mjestu iz kojeg izvire naturalni glas nalazi se crna točka. U točki vibracije zraka i mjesta govora crna rupa. Lijepo. Jedna druga crna rupa nalazi se tri metra od moje tastature, dijagonalno udesno na klupi negdje između knjige *The Art of Memory* i nove novcate knjige Tristam Shandy, nepročitane još od ljeta u Bukureštu. Među tim knjigama, ako se dobro sjećam, nalazi se knjižica koju je oblikovala Dora Đurkesac s naslovom koji pruža radost, a u sebi sadrži riječi *šator*, *hrđa* i još nešto. Unutar nje moja je crna rupa.

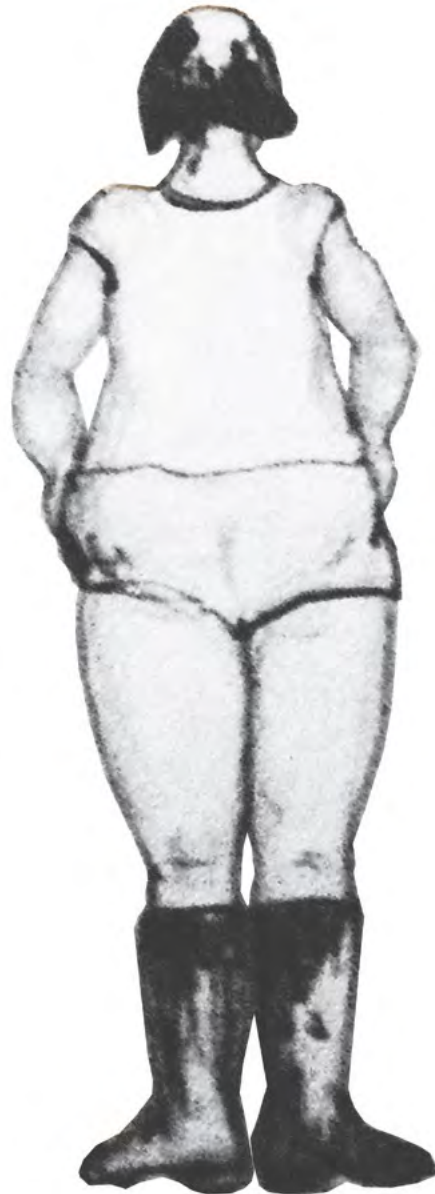
Sad ćemo pustiti neko vrijeme da se crna rupa sa Sonjinog vrata u GMK-u, moja crna rupa dijagonalno desno i crna rupa Bojana Mucka koji se pojavljuje u videozapisu, a kasni na izvedbu, kratko krčkaju i prizovu mogućnost titranja ostalih crnih rupa koje su završile na raznim mjestima, po raznim stanovima, na raznim policama onih koji su bili na predstavi.

Rupe sad krčkaju.

Poslala je Sonja poveznicu na videozapis izvedbe. Jedne od izvedbi na kojoj ja nisam bila. Da pogledam objekt s kojim pišem i dobijem uvid u njega. Ali, ja ne želim gledati videozapis. Prije ću gledati u svoj prijašnji zapis. Prijašnji zapis iz pera s tušem.

Ovako:

**Prisutna sam.** Tri metra od mene dijagonalno desno. Tijelo Sonje Pregrad izvodi. Pruža desnu ruku, okreće ju, pokušava njome nešto doseći, spušta ju, ruku pruža prema stolici, možda nije bila stolica, ruka pokušava nešto doseći, negdje se smjestiti spram te stolice, možda nije bila stolica, i



između ruke i toga nešto postoji neki prostor. Taj je prostor prevelik i čini stolicu i pristup stolici nepoznatim. Nepoznata je sad stolica i nepoznat je pokret koji uz stolicu ide. Pokret je upitan. Možda je ovakav. Pružam ruku, istežem je iz ramena, rotiram je u desno, privlačim je ispruženu iz ramena prema desnom uhu, rotiram je u lijevo, pružam i izvlačim iz ramena, savinjem je blago u laktu, rotiram, pružam iz lakta, vratim, privlačim je sebi, usporim je, pružam prst.

Tako.

Ili:

She breathes in quickly shifting her weight unsure where the gravity lies, she probes the air with her outstretched hand quickly retracing the line of action, unsure of where the action lies. She reaches for the back of the chair and misses, her legs shifting the centre to the back as she takes her other arm up to pull in the opposite side. Oops, the weight slips, the back of the chair slips, the black spot slips and is now on the wall.

Ovako

Udahne naglo i premjesti težinu nesigurna u silu težu, pruži ruku i žurno pretraži zrak tragajući smjer radnje nesigurna u mjesto radnje. Namjeri se na naslon stolice i promaši, noge prebace središte unatrag dok druga ruka baca u zrak i isteže suprotnu stranu. Opa, težina isklizne, naslon stolice isklizne, crna rupa sklizne i sad je na zidu.

Aha, sad je tu.

skice: Nicole Hewitt

S. Pregrad, Karnevalski šator hrđa na večernjem povjetarcu

Part 2

Kažu da se **spajamo na svijet** umjesto preko kabla **preko afekata**.

Ona pogleda, digne pogled, spusti pogled, pogleda u mene, pogled prede preko mene pogleda u nešto. Gesta je neobična. Nije obična. Kreće se na neobičajan način, na nesvakodnevan način. **Kretanje na nesvakodnevan način je ples.** Ples je neobičan pokret. Gleda na neobičan način. **Gledanje na nesvakodnevan način je ples.** Ples je neobičan pogled. Govori na običan način. **Govor na svakodnevan način.** Govor na svakodnevan način nije ples. To je ekstraplesna aktivnost.

Gdje je akcija?

Akcija je u prstu. Akcija je u glasnici. Akcija je u prsima. U bedrima. U međunožju. U pupku. Akcija je u pupku. Pupčana akcija. U guzovima je akcija. U mesu. U potiljku je akcija. U zjenici. U faldi znoja.

U znojnoj je faldi akcija.

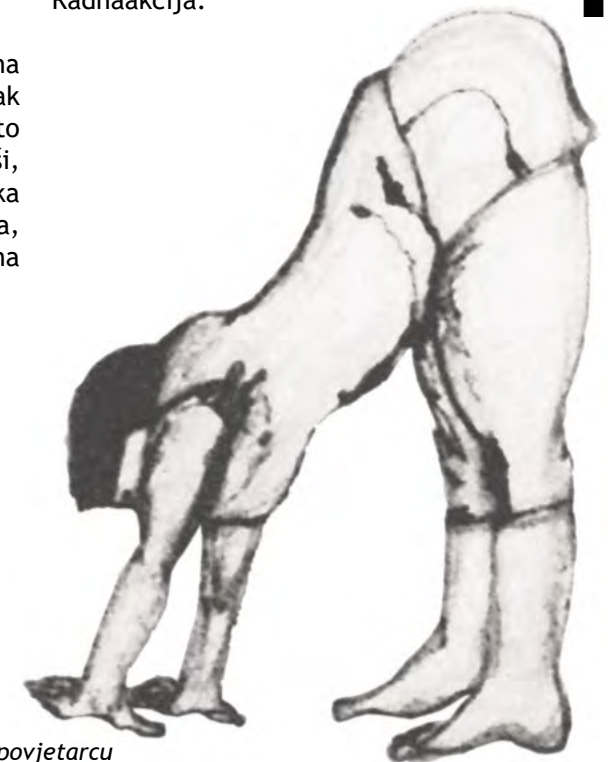
I u dahu je.

Upitan je radni dah.

Radni dah na akciji.

Rad tog tijela na akciji.

Radnaakcija. ■



# REFLEKSIJA O MIKROPOLITIKAMA SUBIVANJA

piše: Ana Letunić

1.

Kao nekomu tko se bavi produkcijom izvedbe i istraživanjem utjecaja kulturnih politika na suvremene izvedbene prakse, uvijek mi je bio zanimljiv mikropolitiki otpor koji su Sonja i Nives pružile socioekonomski uvjetovanim smjernicama financijera tijekom druge faze umjetničkog istraživanja, koje u lipnju 2016. rezultira predstavom *Ja gledam tebe dok ti gledaš mene*.

Naime, njihov je tadašnji rad u fazi istraživanja odabran za produkcijsku podršku unutar europskog projekta *Identity. Move!* koji pruža platformu za teoretsko i umjetničko istraživanje suvremenog plesa u „istočnom pojasu” Europe. Kao što se može pretpostaviti po ključnim riječima projekta, od istočnoeuropskih umjetnika po inerciji se očekivalo bavljenje konstruktom Istoka (iako bi danas strukturalno ispravniji izraz bio bivši Zapad i bivši Istok) sa stajališta identitetskog Drugog.

No Sonja i Nives, u prvoj fazi projekta pod nazivom *Rearranging (and) the self-arranged / Rearanžiranje već (samo)uređenog*, nakon koje počinjem surađivati s njima, odabiru na pitanja o identitetu odgovoriti pitanjem o njihovu odnosu, tj. o zajedničkom među njima. Po mojem mišljenju, ta odluka nosi značajke otpora koje na prvu možda nisu očite.

2.

Ako promišljamo o odnosu identiteta i zajedničkog, možemo uvidjeti da identitet predstavlja fundamentalni instrument kapitalističke mistifikacije i represije tako što svojom dijalektikom pokušava neutralizirati ili spriječiti razvoj koji proizvodi singularnosti u

stvaranju mnoštva i zajedničkog.

Na primjer, Ravel (2009) ukazuje na to da se kod Foucaulta kritika identiteta pojavljuje mnogo prije razvijanja koncepta biopolitike. Prvi put pojavljuje se u djelu *Histoire de la folie* (eng. *Madness and Civilization*), u kojem postaje jasno da je svaki identitet zarobljen u identifikaciji koja ga stavlja u odnos prema onome što nije, prema onome što je drukčije, *neidentično* i to vidi kao eksplicitno izražavanje moći i kao akt nasilja.

Identitet se temelji na „uključujućem isključivanju” (eng. *inclusive exclusion*) u konceptualiziranju identifikacije, što Foucault vidi upravo kao jedan od ključnih instrumenata funkcioniranja modernog razuma. On se bavi epistemološkim mehanizmima koji fiksiraju identitet, organiziraju, stavljaju u hijerarhije i kontroliraju. Prema njemu, subjektivizacija mora izbjegavati tri ključna procesa: proces stvaranja identiteta, individualizaciju i naturalizaciju. Foucault jasno razlikuje odnose moći u formi identiteta (koji je objektiviziran, reificiran identitet, reduciran na određen broj definitivnih karakteristika, onaj koji postaje objekt specifičnih praksi i znanja).

Ova forma podrazumijeva fiksiran identitet na bazi determinanti za koje se pretpostavlja da govore istinu o subjektu. S druge strane, razlikuje način na koji subjektivnost sebe konstruira u odnosu prema sebi, što znači odbijanje reduciranja subjektivnosti na identitet i to ga vodi ka **konceptualizaciji drukčije vrste odnosa prema sebi i drugima**. Rezultat takva nereduciranja na identitet jest koncept načina života (fra. *mode de vie*).

Polazeći od Foucaultove kritike identiteta, Revel zaključuje da zajedničko zahtijeva da se o njemu misli kao o insistiranju na pojedinačnim razlikama, kao razlikama u različitim izvođenju ovih razlika. Sa zajedničkim se

mora eksperimentirati kao s dijeljenjem ovih razlika, kao što je konstrukcija prostora - političkoga, subjektivnoga i životnoga - u kojemu svatko svojom razlikom povećava moć zajednice s drugim.

Počevši od djela *Inoperative Community* (1986) i kroz djelo *Being Singular Plural* (1996), Nancy razvija koegzistencijalnu analitiku u kojoj je koncept Bića shvaćen već kao *subivanje*. U pitanju je razumijevanje



N. Sertić i S. Pregrad, *Ja gledam tebe dok ti gledaš mene*

foto: Marko Gutić Mižimakov

3.

Sonja i Nives u radu punog naziva *Ja gledam tebe dok ti gledaš mene, dok publika gleda tebe koja gledaš nju dok pokušavamo razjasniti taj odnos i kako je on u vezi sa sjemenkom u kojoj se zrcali svemir* propituju postavke „nehijerarhičnosti medija” (medij plesa nije instrumentaliziran medijem videa i vice versa) te „međupovezanosti”. **Tretirajući polje zajedničkoga kao prostor dijeljenja razlika**, autorice se eksplicitno naslanjaju na filozofsko promišljanje pojma „su-bivanja” koji susrećemo kod Heideggera, zatim i Nancyja.

U propitivanju Heideggerovih pojmova *Mitsein* ili **subivanje** (eng. *being-with*) i *Dasein*, ključno je pitanje za Nancyja čitanje hajdegerijskog susreta s razlikom, razvijenim u njegovu dijelu *Being and Time*.

koje Biće ne vidi kao suverenu individualnost, već relacijsku singularnost.

Za Nancyja, **izloženost** je nužan konstitutivni dio individue, pa tako individue ne mogu biti konstituirane prije zajednice. Apsolutna izoliranost i odvojenost za Nancyja je kontradiktorna jer, da bi odvojenost bila apsolutna odvojenost (koja isključuje izloženost drugima, odnosno nekoj drugoj u sebe zatvorenoj tvorevini od koje se odvaja), ona se mora zatvarati oko nečega, a ne oko sebe.

**Organska zajednica** ne može postojati, kao ni apsolutna subjektivnost. U oba slučaja konstitutivni odnos između sebe i drugog mora biti odbačen. Samoća znači apstraktno iskustvo egzistencije umanjeno za prisustvo drugog. Sam uvjet samoće ovisi o drugom. ►



N. Sertić i S. Pregrad, *Rearranging (and) the self-arranged*

foto: Nives Sertić

Biti u zajednici, a to je uvjet bivanja, pitanje je izloženosti drugima, koji su isto tako izloženi. 4.

Ono što dijelimo s drugima je izloženost.

„Pojedinačno je biće to što jest prije svega zbog svoje konstantne izloženosti u odnosu na drugog, u odnosu na drugost drugog. Pojedinačno je biće biće koje „dolazi i odlazi”. Pojedinačno biće uvijek se nalazi i s jedne i s druge strane zamišljenih granica, koje odvajaju mjesta koja je moguće identificirati. Pojedinačna bića, dakle, upravo dovode u pitanje granice takvih mjesta. Izloženost pojedinačnog bića nije više nikakva pozicija, tako da je drugog također nemoguće konstituirati kao opoziciju. Na taj je način destabilizirana granica između ja i drugi, koju osigurava i čuva logika isključenja (logika ili/ili), a koja predstavlja jedno od ključnih mjesta zapadnoeuropskog načina mišljenja.” (Nancy, 2000).

May (1997) poziva se na značenje glagola *dijeliti* na engleskom i francuskom (*to share, partager*) koji istovremeno označavaju i odvajanje dijelova, ali i razmjenu s drugima. U dvama suprotnim smjerovima značenja te riječi vidi se osnova Nancyjeva shvaćanja zajednice u kojoj granice pojedinaca nisu ni čvrsto postavljene niti su potpuno izbrisane. Prva mogućnost bi značila da nema izlaganja, pa ni zajednice, dok bi druga značila uranjanje u zajedničku tvar, koju je Nancy već negirao. Zatim, da smo svi povezani kroz svoju drugost, što znači da ne možemo govoriti više o determinirajućem značenju povezanosti.

Svi smo zajedno, ali je naše zajedništvo drugost (eng. *togetherness is otherness*).

U djelu *Being Singular Plural* ustraje se na preokretanju Heideggerove propozicije zbog toga što je najprije utvrdio prvobitni znak Desain, a tek onda Mitsein. Za Nancyja *su* nije dodatak nekom prethodnom Biću, kako je do

tada taj poredak očuvan u filozofskoj tradiciji, pa čak i kod Heideggera. Paradoksalni spoj predstavljen u spomenutom djelu znači da esencija Bića postoji samo kao *koesencija*. „Ako je Biće *subivanje*, onda je, u ovom *subivanju*, to ‘su’ ono koje konstituira Biće; ‘su’ nije samo dodatak.”

Za njega je to očito i kada je riječ o kolektivnoj moći jer ona nije nešto što je izvan članova kolektiva niti je unutar svakoga od njih, već se sastoji u kolektivnosti kao takvoj.

„Pojedinačno (singularno) biće nije neko posebno (partikularno) biće, dio neke grupe (vrste, roda, klase); Netko u tom slučaju istovremeno znači netko i netko drugi ili netko s nekim drugim. Jedno od temeljnih određenja pojedinačnog bića jest to da je ono uvijek istovremeno i „ja” i netko „drugi”. Pojedinačno je biće ono koje je „ja” samo u mjeri u kojoj je i „drugi”. Bez sumnje, pojedinačno je biće za sebe. Ali to ne znači da je njegova pojedinačnost njegovo vlasništvo. Jedinstvenost pojedinačnog bića sastoji se upravo u tome što se ono dijeli s drugim. Pojedinačno je biće beskonačno zamjenjivo bilo kojim drugim; oni koji su „netko” u smislu „bilo tko” anonimni su, i u tom smislu ne podliježu zakonu logosa koji daje vlastita imena, identitet i *jastvo*” (Nancy, 2000).

Ukratko, ono što je neosporno jest da Nancy tvrdi da nema nijednog singularnog bića bez

drugog singularnog bića i da je pitanje njihova zajedništva ili društvenosti za njega ontološki utemeljeno.

5.

Uvođenjem zajedničkog umjesto identiteta u nehijerarhijski odnos medija i autorica, predstava *Ja gledam tebe dok ti gledaš mene dok* nadilazi ustaljene dihotomije mišljenja tako što otvara mogućnosti za drukčiji model zajedničkog bivanja koji isključuje identitet i poznatost.

Također, u samoj izvedbi mijenja se i ideja inkluzivnosti i participacije jer omogućuje tranziciju od kolektiva koji ima nešto zajedničko do jednostavno zajedničkog bivanja/*subivanja*. Na taj način gradi se drukčiji način relacionalnosti, drukčija mogućnost izgrađivanja zajednice, ne oko zajedničkog niza tvrdnji već oko **dijeljenja trenutnih blizina i veza**.

Pierre Macherey (2006) ukazuje na buntovnički karakter zajedničkog koji uvijek teži nadilaženju granica moći: „Pod zajedničkim životom moramo razumjeti sve **figure kolektivnog stvaranja** koje pokreću kooperaciju i suradnju, mrežu koja se može beskonačno širiti kada se jednom pokrene.

Zbog toga zajednički život nadilazi svaki sustav i svaki fiksirani poredak, u odnosu na onaj koji je nužno buntovan. ■

Literatura:

May, Todd, *From Communal Difference to Communal Holism*, u *Reconsidering Difference: Nancy, Derrida, Levinas, and Deleuze*, University Park, PA.: Pennsylvania State University, 1997. str. 21-75.

Nancy, Jean-Luc, *The Inoperative Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, <http://visfreeschool.files.wordpress.com/2013/11/nancy-the-inoperative-community.pdf>

Nancy, Jean-Luc, *Being Singular Plural*, trans. Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne, Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

Negri, Antonio, *Antonio Negri: Response to Pierre Macherey*, posjećeno 1. svibnja 2006., <http://www.elkilombo.org/antonio-negri-response-to-pierre-macherey/>

Revel, Judith, *Identity, Nature, Life. The Biopolitical Deconstructions*, Theory, Culture & Society 2009 (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore), Vol. 26(6): 45-54

Programski letak *Ja gledam tebe dok ti gledaš mene*, 2016, Četveroruka, Zagreb



# SVE OVISI O SVJETLU

piše: Nives Sertić

ja ovisim o svjetlu  
ti ovisiš o svjetlu  
krećemo u svjetlo  
tebe pokrećemo svjetlom  
mene prostorom

pomicanjem svjetla  
pomićemo tijela  
pomičem sebe, pomičeš sebe  
pomičeš mene  
pogledom

moj pogled gleda tvoj pogled  
postaje moj pogled  
nastaje moj pokret  
daleko od tvog  
odbija se o svjetlo

a svjetlo  
se odbija o svjetlo  
o tijelo koje pokriva  
sjenu

tijelo gasi sjenu  
tijelo gasi svjetlo  
tijelo je sjena  
sjena je zvuk  
zvuk je pokret  
pokret je dah

dah pokreće tijelo  
pokret pokreće tijelo  
zvuk pokreće tijelo  
sjena pokreće sjenu  
svjetlo postaje zvuk  
sjena postaje pokret

pa sjenom  
zaklanjam svjetlo  
a tijelom opet otkrivam  
svjetlo

dah postaje prostor  
pokret širi svjetlo  
projekcija je astralno tijelo  
kojim stvaram prostore  
tiho se krećeš

zvuk postaje svjetlo  
pratimo ga pogledima  
zvuk su oči u mraku  
preostala materija  
pokreta i pogleda

tiho čekam treptaje  
tišina je daleko pa blizu  
ostaje mi samo dah  
tiho udišem zvuk  
tiho izdišem mrak

# KAKO PAMTIM ILI OD NESIGURNOSTI, OD FRAGMENTA. MEĐUZAVISNOST, POKUŠAJ RASPLITANJA BR. 3.

piše: Petra Belc

*Ljudi nužno postoje – društveno, ali su uslovljeni – uzajamno: svaki čovek je najpre biće uzajamnosti (čak i sa samim sobom), pa se tek potom može uzdići i do društveno osvešćenog bića. Upravo iz takvih uzajamnosti, kao osnovnih međuljudskih odnosa, proizlazi i pozorišna umetnost (...)*

– Milenko Misailović (2000: 32)

Razmišljati o međuzavisnosti nužno dovodi do konflikata, proturječja i aporija. Intelekt nastoji obuhvatiti silnice koje povezuju predmet o kojemu razmišljamo, raščlaniti ih, izdvojiti, uredno složiti i klasificirati, osjetiti teksturu i potom slijediti tragove. „Bačen u svet” (Hajdeger) kao splet neprekidno živih suprotnosti i sukobljavanja svega sa svačim (jer svetom vladaju sveopšta povezanost i uzajamnost), čovek je – sukobljavajući se sa „svim i svačim” pa i sa samim sobom – morao postojati konfliktno biće mnogo pre nego društveno biće” zapisao je Milenko Misailović u uvodu svoje knjige *Kreativna dramaturgija I* (2000:28) u kojemu širokim potezima – a opet zgusnuto i precizno – kroz prizmu umjetnosti povezuje i objašnjava gotovo cjelokupnu čovjekovu stvarnost i život. Prepustiti se, međutim, proturječjima međuzavisnosti i kliziti isprepletenim nitima povezivih i povezanih stvari otvara svemir stabilnosti harmonije i omogućava **prepoznavanje uzajamnosti oblikovanja** teksta/ slike i čovjeka. Sami se neprestano stvaramo i razaramo, a jedino *pogled na tekst* u sekundi može ovo izraziti: neprestano se stvaralački o(be)smišljavamo.

Fasciniraju pritom u kontekstu povezanosti naizgled vrlo banalne stvari, poput članka o hrani čiji se izgled podudara s ljudskim

organima za koje je upravo ta namirnica (navodno) najzdravija: oko-mrkva, mozak-orah, avokado-maternica, batat-gušterača, rajčica-srce. „Ono si što jedeš” odjekuje tekstom, a na te opće mudrosti koje su se od upotrebe neopravdano potrošile, upozoravao je ozbiljno i prijeteće Nietzscheov *Zaratustra*. Dižem pogled na policu iznad sebe kako bih provjerila jesam li zapamtila citat, a na *Zaratustru* se naslanja *The Essential Feminist Reader*, koji boli višestruko jer je u mnogo navrata bio poprište vanjskih i unutarnjih sukoba, preko kojih su se u sitna slova i tanak reciklirani papir upisale najrazličitije (opravdane i neopravdane) tjeskobe: članak kroz koji sam osvijestila vlastitu naivnost, osoba kojoj sam pretprošlog ljeta odbila posuditi knjigu uz neku dobru ispriku, „žensko pitanje” kojemu su mnogi skloni osporavati realnost postojanja, pojačavajući time često (našu) nesigurnost uz zaglušujuću kakofoniju.

Niti povezanosti i međuzavisnosti – smisla koji kontingencija može (prividno) pružiti – možda se najbolje osvjetljavaju i razabiru u razaranju i dekonstrukciji, praksama koje se u odnosu na isto i predvidljivo neopravdano nazivaju „eksperimentalnima”. Razaranje institucionalizirane „prirode” umjetničkog čina, zaobilazanje gotovih formi i žanrovskih obrazaca te usredotočenost na trenutak i



M. Petković Liker, *Od terora. Od borbe. Od boli. Rasplitanje*

foto: Nina Đurđević

gestu, kao da dozvoljavaju punu autentičnost izvedbe. Te strategije publici istovremeno omogućavaju iskrenost u nastojanju ili **potrebi za povezivanjem** s događajem i trenutkom te mogućnost pronalaznja **organskog jedinstva su/postojanja**. Uzajamnost s početka teksta potvrđuje i činjenica da se struktura djela kojim se vizualno ili tekstualno bavimo često preslikava i na samu strukturu mišljenja o njemu; radi li se o fragmentarnim izvedbama krhkih struktura, sačinjenih od ambijenata kojima je cilj provocirati iskustva, kao što su predstave Marine Petković Liker koje u određenom kontinuitetu pratim od 2013. godine, uviđam da su mi njihova povezanost i sličnost u pamćenju ostavile skup fragmenata i impresija uvijek neraskidivo povezanih s bolnim emocijama ili osjećajima o kojima je teško govoriti. Treba li nam dramska radnja i uzročno-posljedična struktura, jasna medijska razgraničenost i logička dijaloška povezanost, fiksirana točka promatranja koja neminovno proizvodi nepremostivi jaz između „ja” i „ti”? Treba li „ti” u takvu odnosu uopće i postojati

ako su granice vrlo često tek da bi proizvele svojevrsnu (scensku) samodostatnost?

„Život ne poznaje priče. Ne poznaje radnje usmjerene prema ciljevima, već samo situacije otvorene u svim smjerovima. Ne poznaje dramske razrade, već jedno dugo, stalno kretanje načinjeno od beskonačno mnogo mikro-kretanja” zapisao je francuski filozof Jacques Rancière u uvodu svoje *Filmske fabule* (2011: 6). Pritom se poziva na francuskog sineasta Jeana Epsteina koji dramsku napetost smješta u jedan jedini trenutak, razmatrajući **sveukupnost prizora** koji postoji pred gledateljicom sa svim pripadajućim mikrodramama i intimom vlastitog prisustva. Spomenute predstave nisu lišene priča, naprotiv, one su obilno prisutne, ali često postoje upravo kao kontinuirani niz ne/povezanih fragmenata (ženskih) života koji se međusobno isprepliću, u obliku situacija koje izvođačice pred nas postavljaju na verbalan i plesni način, nudeći nam komadiće svoje svakodnevice da ih dovršimo kako želimo ili trebamo. ►

\*\*\*\*\*

Neki detalji koje pamtim: recept za kolač u kojemu nešto nedostaje, način savijanja rukava na košulji prilikom peglanja ili posebna metoda čišćenja od koje vas neće boljeti mišići prilikom ribanja. U pitanju je povezivanje dijeljenjem prozaičnih iskustava, neočekivano bolnim pogledom na guljenje jabuka u kutu sobe, kroz prijedlog da je možda dovoljna tek kap octa i malo limuna ili sode bikarbone da mrlja nestane u potpunosti. Drama čitavo vrijeme titra na rubu, iako je prividno nema, ali u meni se prelamaju detalji koje često prikivamo praveći se da ne postoje, jer se uvijek tako naizgled herojski i s lakoćom nose koplja u borbi za apstrakcije na kojima počiva pravednije društvo. Obrazovanju koje „podučava da se iz vida izgube realnosti da bi se trčalo za posve problematičnim, takozvanim idealnim ciljevima” Nietzsche spočitava našu kroničnu nebrigu za stvari od kojih se sastojimo, kao i pripadajuće omalovažavanje temeljnih segmenata koji nam omogućavaju mišljenje i djelovanje. Drug/c/im riječima – pranje (muških) čarapa bespogovorno je relevantno.



M. Petković Liker, *Od terora. Ženska gesta kao odgovor na krizu. Pokušaji*

foto: Marcus Fernando

Pamtim i čaj od majčine dušice koji zahvalno primam od izvođačica nakon što sam neko vrijeme promatrala prenošenje električnih čajnika s vodom, pitajući se je li to dio izvedbe namijenjen meni, publici ili neka narativna omčica kojom će se ne/događajnost i bivanje prenijeti na drugu razinu. Hoće li sada predstava stati? Smijem li nešto reći, zahvaliti? Na koji sam način odjednom uvučena u prizor i scensko zbivanje? **Duboki izravni pogledi** umjetnica umirujuće otklanjaju svaku napetost, a izvedba se nastavlja. **Dio sam zajednice** koju sačinjavaju podjednako izvođačice i publika, ali s potpunim odmakom od konvencionalne dijade glumac/ica-gledatelj/ica. Dodirima, pogledima, komunikacijom i konzumiranjem hrane kao što je to bio slučaj s *Ekperimentalnom izvedbom* (lipanj 2013), isprepleteni smo u jedno tijelo u jednom (podrumskom) prostoru, koji istovremeno nosi i navlastiti glumački identitet, prepun tragova vremena i drugih ljudi, jednako kao priče kojima svjedočimo.

Ponekada se tako zajednički krećemo iz prostorije u prostoriju, jedno veliko tijelo koje se premješta iz jedne scene u drugu, slijedeći fragmente sjećanja i pamćenja izvođačica, kao u izvedbi *Od terora. Od borbe. Od boli. RASPLITANJE*. (travanj 2016) izvedenoj u napuštenoj Vojnoj bolnici u zagrebačkoj Vlaškoj ulici.

U svijesti mi je vrlo živa i tjelesna izvedba Ane-Marie Bogdanović – njezine bose, mokre noge s podinutim nogavicama – koja me razdvaja od sfere verbalnog i logičkog, u kojoj sam slušala i pokušavala razumjeti, aktivno raščlanjivala i zamišljala ono što mi se govori. Možda se radilo o prijateljici koja ne zaslužuje taj naziv, o susjedovoj mački koja je nekako ušla kroz prozor, o iskrivljenim obiteljskim sjećanjima prepunima međusobnih prebacivanja koja nas koče i emocionalno hendikepiraju ili o majci čije dijete ne prestaje plakati. Ti se detalji iz sfere verbalnog kroz abecedu suvremenog plesa pretvaraju u otjelovljenu majčinu, ženinu ili sestrinu bolnu gestu, a ta gesta nakon nekog vremena prelazi u kretnju oslobađanja. Tjelesno i psihičko (samo)iscrpljivanje i veliko prostranstvo neizgovorljive tuge osjećamo i vidimo na nekoliko razina i kroz **nekoliko različitih jezika istovremeno**, ugodno sudionički smješteni u prostoru bez jasnih granica izvedbe, držeći među dlanovima toplu šalicu čaja od majčine dušice.

\*\*\*\*\*

**Umnažanje** izvedbenih/ glumačkih/ ženskih **perspektiva**, koje se neprestano isprepliću, ne staje samo na činu neposrednog izvođenja, već se neizbježna heteroglosija današnjice i multiplikacija identiteta – uz neminovno prisustvo slika – podcrtavaju pomno promišljenim videoprojekcijama, stvarajući vrlo opipljiv prostor u kojemu nam je moguće i dozvoljeno tražiti vlastitu istinu, pa makar i oniričku. Osjećam kao da se nalazim u središtu eksperimentalnog filma, i tek će mi naknadno postati jasno da se iskustvo zbunjujuće i opresivne suvremenosti materijaliziralo oko mene. U *Ekperimentalnoj izvedbi* (lipanj 2013) to je ponavljanje gotovo iste situacije

koja je maločas započela – razgovor Zrinke Kušević i Maje Katić – čime se **uslojavaju i ujedno izglobljuju vrijeme i prostor** kojemu svjedočimo. U izvedbi *Od terora. Biti. Raslojiti. Pokušaj 128*. (rujan 2014) kamera Nine Đurđević prisutna je u obliku trenutačne povratne sprege, fiksirajući se podjednako na lica izvođačica kao i na lica publike pokretnom i statičnom slikom. Povezuju se dva medija, dvije fenomenologije, život i smrt, eros i tanatos, a pretakanje jednog oblika života u drugi, „preukviravanje” stvarnosti strojem koje imitira oko, svjedoči da svaki fragment scene koju gledamo imanentno nosi vlastiti estetski i značenjski potencijal. No zašto upravo to lice? Fotografija ulazi u izvedbeno prostor-vrijeme, razlamajući gledateljski fokus, i nježno usmjerava našu pozornost ne oduzimajući pritom slobodu promatranja. Ona je i dalje moguća. Postaje nam jasno da izvedba međutim ne nastaje u dramaturškom predlošku ili redateljski unaprijed jasno zadanoj akciji, već u samom trenutku izvođenja, u odluci fotografkinje – točnije u njezinu opipavanju pulsa izvođačica i publike iz kojega proizlazi usmjeravanje na upravo ovaj trenutak, naglašavanje baš tog fragmenta komunikacije. Ta trenutačna dijagnoza zahtijeva njezinu maksimalnu uključenost, senzibilitet mora biti ugođen **odzvanjanju koje struji među gledateljima i izvođačicama**, pri čemu se – pogotovo glumicama i plesačicama – **identiteti utrostručuju**. Umjetnice postoje djelujući kroz svoje scenske maske – za koje nikada ne znamo u kojem su omjeru sazdane od fikcije i fakcije koja kroz njih probija – ali i kao barthesovski „to je bilo” fotografski objekti, uslojavajući pritom ne samo identitete nego i vremena.

Ništa nije nametnuto, možda tek podcrtano ili naglašeno. Živi prizori koje upijam fiksirani su i uslojeni, transponirani u drugi (pokretno-statičan) medij i uvećani. Lice koje zavodi sada to čini dvostruko intenzivnije, kamera postaje zrcalo, a intimne ispovijesti odjednom se ostvaruju na nekoliko planova. Američka redateljica Chick Strand na sličan je način uokvirivala lica žena koje kameri pripovijedaju fragmente svojih života

i sjećanja u filmu *Soft Fiction* (1979), povezujući različite tjelesne geste i krupne planove u jedinstveno filmsko tkivo, koje jedino u takvoj tjelesnoj, vremenskoj i prostornoj fragmentarnosti može cjelovito progovarati o prostorima boli koje je nemoguće misaono osjetiti ili isključivo verbalno prenijeti.

Znanstveno-umjetničko izlaganje Marine Petković Liker, koje je tog svibnja u Dubrovniku pratilo izvedbu *Od terora. Ženska gesta kao odgovor na krizu. Kazalište empatije. Pokušaji N.* (svibanj 2014), videosliku pokazno je smještalo u tijelo protagonistice, dopuštajući joj samostalnost i slobodu kretanja. Bilo da se radi o ulaženju slike u tijelo ili tijelu koje se „ispriječuje” na putu slici i dopušta joj da ga čitavo omota, to vrlo konkretno preklapanje prisutno je u gotovo svim izvedbama. Kao da postoji svijest o nemogućnosti razdvajanja tijela od njegove slike, koja ga danas prati poput sjene.

Negdje u blizini uvijek je i voda, prepunjena svojim semantičkim potencijalom, kao obavezan dio svake izvedbe; u malenoj šalici, u nizu prozirnih staklenki kroz koje se lomi krhko svjetlo, kao u izvedbi *Od terora. Od borbe. Od boli. RASPLITANJE.* (travanj 2016), ili u kantama različitih veličina u koje se po potrebi može ući bosih nogu, kao u *Eksperimentalnoj izvedbi* (lipanj 2013). Voda čisti i ispire kao krsna voda, kao izvor života i novi početak nužan nakon katarze mnoštva izvedbenih mikropomaka kojima smo sudjelovali. Prolijeva se po podu uvijek pomno odabranog trošnog ambijenta, koji istiskuje smislenost talijanske scene-kutije i pomisao na nju čini nepodnošljivom u iskustvu današnjeg svijeta koje zahtijeva nešto radikalno drukčije od nepomičnog, pasivnog sjedenja u kazališnim stolicama.

Kako misliti **između medija, preko i kroz njih?** Disciplinarna razgraničenost ima smisla jedino znanstvenicima, pa iako postoji neka utjeha u logičkom razlaganju fenomena na dijelove, rasplesti džemper koji nam je baka isplela u potrazi za objektivnošću potpuno je drukčije od subjektivnog osjećaja omotanosti u njegovu cjelovitu toplinu

(ma koliko god nam njezina konzistencija bila nepoznata). U vlastitim misaonim međuzavisnim meandriranjima, opet se vraćam Nietzscheu (1997:8): „Nije li znanstvenost možda samo strah i isprika pred pesimizmom? Fini oblik samoobrane protiv – *istine?* I, moralno govoreći, nešto poput kukavičluka i neiskrenosti?”.

\*\*\*\*\*

Sve spomenute predstave (izvedbe, događanja?) funkcioniraju pritom podjednako u sferi teatra kao i suvremene instalacijske ili imerzivne umjetnosti prostornog asemblaža. Čini mi se da nam iskustvo suvremene umjetnosti (performansa) više ne dozvoljava o kazališnosti misliti izdvojeno od spomenutih praksi. Pogled na organizaciju scenografskih elemenata i glazbe u prostoru predzadnje scene izvedbe *Od terora. Od borbe. Od boli. RASPLITANJE.*, u kojemu nas poput žive skulpture dočekuje Ana-Maria Bogdanović guleći jabuke u naslonjaču uz tihu pjesmu s radija, trenutačno se pretvara u snažan udarac u pleksus, u susprezanje suza i navalu mentalnih intimnih slika doma i obitelji koje s drugima dijelimo gotovo kao neku noetičku jezgru. Ne moramo u sebi verbalizirati svaki pojedini obiteljski i intimni poraz kako bismo ih osjetili u svom totalitetu. Ta silina sveukupnosti koju nam izaziva samo bivanje u prostoriji možda je čak učinkovitija jer pamtljivo pokazuje dugoročnu štetnost svih naših partikularnih – uvijek tako posebnih i jedinstvenih, a zapravo potpuno univerzalnih – inatljivosti, nametanja vlastite perspektive, tvrdoglavosti i ustrajnosti u *bivanju-u-pravu.*

Svaka stvar koja postoji na „sceni”, svaka gesta, glas, pokretna slika, zvuk i ton koji nam se nude, sve niti pletiva kojima izvođačice u izvedbama fizički prekrivaju i ispunjavaju prostore u kojima se nalazimo – i koje neizbježno podsjećaju na naše majke i bake – kao da su „ovidljivljena” **raslojenost cjelokupne kazališne strukture**, čije se niti počinju jasno raspoznavati tek nakon nekoliko dana i nakon **nekoliko izvedbi akumuliranih u tijelu i pamćenju.** Kada bih morala opisati iskustvo predstava o kojima pokušavam pisati,

rekla bih da je kompleksno poput vunениh niti kojima su uvijek premreženi izvedbeni prostori i odnosi izvođačica i publike. Guljenje slojeva tog mnoštva isprepletenih elemenata ostavlja dojam da se oni na neki neobičan način neprestanu umeću jedan u drugi.

krhkost podvojenosti; jednim sam dijelom još uvijek unutra, u magiji scene i prizora – koji me doduše nikada nisu u potpunosti izolirali i označili kao publiku – a drugim sada postojim kao ja, sebstvo koje se nastoji prepoznati i osvijestiti na razmeđu tih dvaju svjetova.



M. Petković Liker, *Od terora. Ženska gesta kao odgovor na krizu. Pokušaji*

foto: Marcus Fernando

\*\*\*\*\*

Kraj svake izvedbe koju je režirala Petković Liker ujedno je i prostor avangardi trajno privlačnog **umetanja umjetnosti u život**, gdje hrana postaje most između spomenutih dviju sfera, a kuhanje – tradicionalno ženski locus – i zajednička konzumacija hrane i pića nameću se kao prostori (nametnute, ili omogućene?) bliskosti u kojima kao „publika” su/postojimo. Hranjenje je vrlo intiman trenutak i prinositi ponuđeni kolač ustima ili ga odbiti jer je presladak – zatražiti možda još jednu čašu vina ili pogledom tražiti mjesto na koje ćemo odložiti košticu masline – razotkriva ujedno i naše navike ili nesigurnosti. Gotovo obavezno ispijanje vina uz razgovor po završetku izvedbe pritom uvijek posjeduje vlastitu

U tom smislu nisu podvojeni samo glumci u trenutku izvedbe, već se **udvostručava i identitet publike**; s jedne strane gledanjem i gestama su/kreiramo izvedbu kao njezini svjedoci, a s druge i sami postajemo dio tkanja značenja na sceni, dok završnim razgovorima uz hranu izravno utječemo na nastavak kazališnog rada.

\*\*\*\*\*

Na nedavnom javnom razgovoru o filmskim dispozitivima uključenja i isključenja, održanom na beogradskom festivalu eksperimentalnog filma, slovenska filozofkinja i teoretičarka Marina Gržinić insistirala je na **višestrukoj smislenosti koncepta zajedničkog razmišljanja.** ▶

Izvedbe Petković Liker i njezinih suradnica približavaju se tom plodnom zajedništvu koje spajanjem različitih medija, načina izvođenja, divergentnih poetika i mišljenja proizvodi harmonično **suglasje**. Ono nije jednoznačno i precizno, već se prvenstveno radi o tkanju osjećaja u kojima svatko zrcali vlastite opsesije i kako je Tom Gunning zapisao za filmove Kena Jacobsa, sve spomenute izvedbe prvenstveno „istražuju skliske površine iskustva radije no varljivu jasnoću ideja”. U pokušaju rasplitanja pojma međuzavisnosti i svih intersubjektivnih i međuodnosnih niti od kojih su satkane predstave kojima sam zadnjih nekoliko godina svjedočila – od odnosa glumica i plesačica prema vlastitim životnim pozicijama, pitanja eksperimentalnog, umjetničkog i nezavisnog, suigre različitih medija kojima se autorice koriste kako bi stvarale svjetove kojima nas

okružuju, nježnog pedagoškog ritma kojim nas vode kroz ono o čemu je ponekada banalno, često teško, ali svakako nužno govoriti – shvaćam da se radi o izvedbama koje je teorijsko-spisateljski vrlo izazovno cjelovito obuhvatiti. U konačnici, kako plodonosno govoriti o kompleksnoj cjelini – upravo ono što trajno uspijevaju učiniti predstave Marine Petković Liker – osim kroz sitan vez raslojavanja i posvemašnju fragmentarnost? Pojmovi krhkosti, trenutaka, pokušaja i preplitanja, koji tako često naslovno određuju njezin cjelokupni rad, čine se kao najprecizniji i najdjelotvorniji mehanizmi kojima je zajedničkim naporima moguće prodrijeti u samu bit mjesta koje je previše osjetljivo i nesamostalno da bi se o njemu otvoreno i izravno monološki govorilo. ■



M. Petković Liker, *Od terora. Ženska gesta kao odgovor na krizu. Pokušaji* foto: Marcus Fernando

#### Literatura:

Gunning, Tom. 1989. *Films That Tell Time. The Paradoxes of the Cinema of Ken Jacobs. Films that tell time: a ken Jacobs retrospective.* New York: American Museum of the Moving Image., dostupno na <http://bit.ly/2j98OVM>, posjećeno 12. siječnja 2017.

Misailović, Milenko. 2000. *Kreativna dramaturgija: uvod u filozofiju pozorišne umetnosti, I.* Novi Sad: Sterijino pozorje.

Nietzsche, Friedrich. 1997. *Rođenje tragedije.* Zagreb: Matica hrvatska.

Rancière, Jacques. 2011. *Filmska fabula.* Zagreb: Bijeli val.

# POGLED KAO RAZLIKA

piše: Mila Pavićević

Predstava *Vrijednost je višak svake funkcije* autorica Sonje Pregrad i Marjane Krajač prizvala je u sjećanje knjigu Maunela de Landea *Tisuću godina nelinearne povijesti* u kojoj autor, u poglavlju posvećenom geološkoj povijesti opisuje proces koji prolaze oblutci na dnu rijeke. De Lande kaže: „Rijeke prenose stjenoviti materijal s mjesta izvorišta na dno oceana gdje se taj materijal akumulira. U tom procesu obluci različite veličine, težine i oblika različito reagiraju na vodu koja ih prenosi. Neki su tako maleni da se u vodi otope; neki su veći i prenose se unutar suspenzije, još veće se kamenje kreće odskačući od dna korita, dok se najveće pomiče trenjem i kotura po dnu prema odredištu. Intenzitet riječnog toka također utječe na ishod. (...) Očigledno je da je u pitanju nelinearan dinamički sustav.”<sup>1</sup> (Sastav tih različitih oblutaka, kako dalje navodi de Lande, čuva tajne o temporalnosti toga procesa i različitom kontekstu u kojemu se odvija (vrtlozi, struje, suspenzije.) Ovom prilikom pozvana sam da razmišljam o pojmu međuzavisnosti, koju autorice navode kao jedno od ishodišta svoje poetike. Čini mi se da je o tom pojmu potrebno razmisliti unutar šireg **ekosustava izvedbe** raslojavajući njezine prostorne slojeve. Ovaj rad poput oblutaka na dnu rijeke koji prilikom formiranja korita prolaze različite faze u sebi čuva zapisane različite tipologije te faznosti.

Predstava *Vrijednost je dinamički višak svake funkcije* autorica Sonje Pregrad i Marjane Krajač, premijerno izvedena 2014. godine u teatru &TD, započinje dobrodošlicom jedne od autorica. Marjana Krajač pozdravlja gledatelje i ukratko im objašnjava što će gledati kao i proces koji je prethodio predstavi. U samom uvodu autorica upravo upućuje na temporalnu dimenziju njihova projekta - radi se o kontinuiranom istraživanju autorica i izvođačica Pregrad i Krajač koje je započelo davne 2012., a vrlo vjerojatno će se nastaviti i u budućnosti.

Nije nevažno napomenuti da je kontekst u kojemu je predstava izvedena onaj festivala Improspekcije koji u prvom redu predstavlja radove i prakse eksperimentalnog karaktera. Nakon što Marjana Krajač završi uvod obraća se suizvođačici Sonji Pregrad koja se u tom trenutku nalazi s druge strane projekcijskog platna: „Sonja, jesi li spremna?” Našto Sonja odgovara potvrdno i izvedba može započeti. Pitanje koje postavlja Krajač za gledatelja ima dvojako značenje. Ono se može shvatiti funkcionalno. Autorica provjerava je li veza na Skypeu dovoljno dobra. Također, ono dramaturški smješta izvedbu Sonje Pregrad izvan postojećeg prostora izvedbe i najavljuje njezin početak. Na taj način prostor izvedbe predstave *Vrijednost je dinamički višak svake funkcije* postaje razdijeljen na dva dijela; radni prostor studija u kojemu se događa ples i prostor izvedbe u kazalištu &TD u kojemu se, kako to same autorice zahtijevaju, odvija - „nešto drugo.” Pitanje koje se nameće ono je o međuzavisnosti dvaju prostora - prostora studija i prostora plesa, te posljedicama koje ta veza proizvodi. Što je to „nešto drugo”?

Studio je postavljen pred gledatelja kroz okular kamere, a uspostavljen internetskom vezom. Svjetlo u studiju obično je radno svjetlo, a postav se sastoji od ploča, papira i strojeva, čiju funkciju ne možemo sasvim odgonetnuti. Elementi prostora lako se razmještaju pomicanjem kamere, a tijelo plesačice u njemu nikada nije cjelovito prisutno. Prostor se izlaže kao prostor koji se sastoji od različitih kadrova od detalja čaše vode i šake izvođačice preko bližih planova crnog pokrivača na podu prostorije do total prometa na ulici. Baš poput raskadranog prostora i tijelo izvođačice kao da je sastavljeno od **niza raznorodnih elemenata**. Pritom koreografska mjerna jedinica ostaje jednaka - kadar. Zanimljivo je da Pregrad iznoseći Skypeom različite činjenice iz svoje profesionalne biografije, navodi i onu da joj se uvijek zamjeralo što nema „plesачko tijelo”.

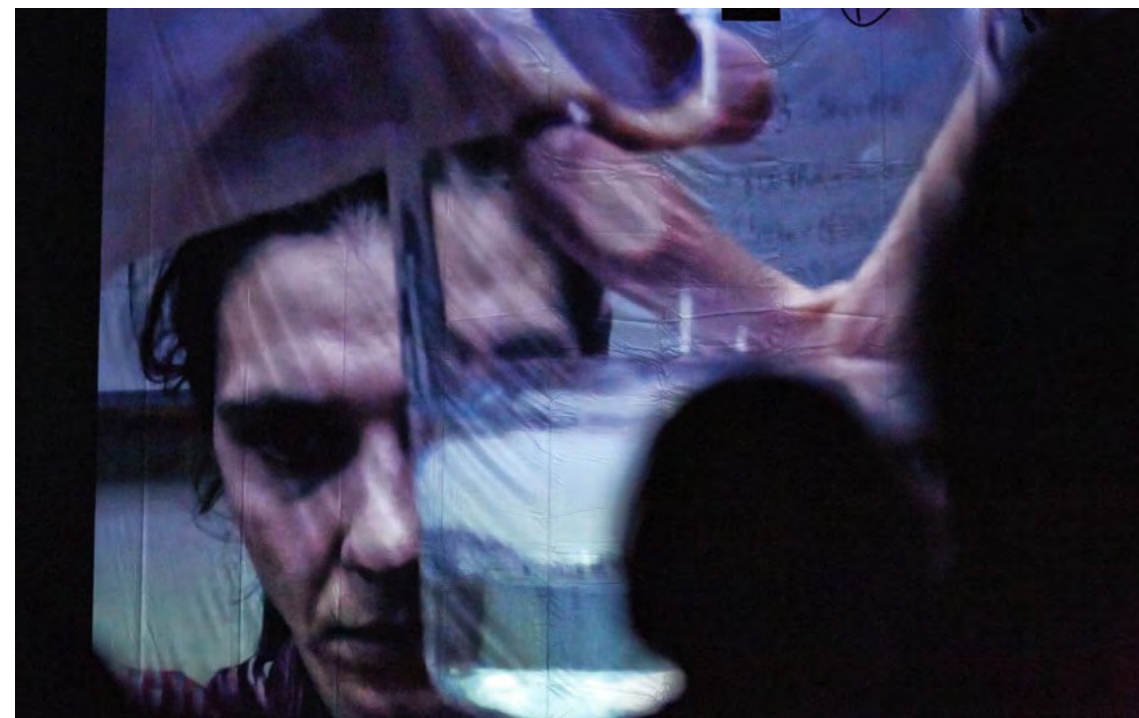
Plesačko tijelo na platnu, u ovom slučaju, **tijelo je diskontinuiteta, prekida i ponavljanja**. Tijelo koje nestaje s platna i poništava se, miruje, izjednačava se s objektima u prostoru, imenuje druge predmete i događaje, ali i tijelo koje reproducira baletne figure i smjelo upravlja pogled u gledatelja koji se nalazi nekoliko ulica dalje, u kazališnoj dvorani teatra &TD. Moguće je ustvrditi da radni prostor studija, u ideji ove predstave, postaje prostor prezentacije, te se otvara pred gledateljima kao (pseudo)memoarski prostor života plesaćkog tijela. (Saznajemo detalje o Sonjinu školovanju i karijeri, saznajemo što o njezinu umjetničkom radu misle njezina obitelj, suradnici i kritičari itd.)

S druge strane, prezentacijski je prostor kazališne dvorane ispražnjen, reduciran, tj. sveden na njegov funkcionalni minimum. Postav je jednostavan, neplesni. Na sredini prostorije nalazi se platno, tonski pult i projektor. Marjanin izvođački zadatak je, osim komunikacije sa Sonjom, osigurati tehničke uvjete za svoju i Sonjinu izvedbu. Ona je ta koja provjerava je li internetska veza održiva, te upravlja zvukom i svjetlom. Također, ona povremeno Skypeom komunicira sa suizvođačicom podsjećajući je na postojeći prostor i vrijeme izvedbe, kao i gledatelje koji ga ispunjavaju. Drugim riječima, prezentacijski prostor postaje prostor jednostavne operacije, radni funkcionalni prostor - kanal za prezentaciju vanjskog prostora, prostora memoara, plesa i igre. Izmjenom statusa i funkcije ta dva prostora, mijenjaju se i relacije među njima. Inače, rad u studiju prethodi prezentaciji rada u kazalištu. U ovom slučaju prezentacijski prostor kazališta služi kako bi nagovijestio ples u virtualnom prostoru rada. Jasno je da takvom inverzijom autorice propituju upravo taj odnos proizvodnje u umjetnosti i uvjeta rada. U završnom dijelu predstave Sonja Pregrad navodi i brojke koje govore o materijalnim uvjetima proizvodnje toga rada. (Koliko košta tečaj baleta? Koliko koštaju avionske karte do Berlina i Amsterdama?) Pitanje o valorizaciji umjetničkog rada „staro” je pitanje koje postavljaju plesni umjetnici, koji stvaraju na bespućima lokalne, ali i internacionalne nezavisne scene upravo u namjeri da se ti uvjeti redefiniraju i poboljšaju.

Međutim, ova predstava ne djeluje samo kao produžetak tih nastojanja i takve argumentacije.

Naime, između dvaju prostora; prostora prezentacije i prostora rada, prostora memoara i prostora operacija, predmetnog prostora i virtualnog prostora - nastaje treći prostor prostor estetskog doživljaja. U jednom trenutku Krajač podsjeća Pregrad na događaj ostvaren za vrijeme njihova rezidencijalnog boravka u Francuskoj. Uspoređujući bilješke na klupici u parku, uočile su pauna koji ih je omeo u radu. Paun ih je očito pažljivo promatrao. Sonja se u tom trenutku zapitala: „Što taj paun gleda kada gleda nas?” Pitanje o tome što paun gleda ujedno je pitanje o uzvraćanju pogleda.

Zastanimo na trenutak i pokušajmo promotriti kako je pogled gledatelja organiziran tijekom izvedbe. Evociramo li ponovo sliku rijeke s početka koja neometano protječe artikulirajući pritom različite etape povijesnosti samoga procesa, učinit će nam se da izvođačice na sceni prolaze sličan proces. Iz ekosustava ove predstave mogli bismo derivirati vlastitu tipologiju prostora i artefakata toga prostora: prostor unutar izvedbe, prostor izvan izvedbe, prostor kadra, prostor Nove Ceste, prostor ateljea, prostor teatra &TD, prostor improvizatorske scene, prostor predavanja, prostor pisma i kritika i tako dalje, tipologija se nastavlja. Pogledi koji organiziraju te prostore u nehijerarhijskom su odnosu te, poput oblutaka na dnu rijeke, oni jednostavno *supostoj*e stvarajući **mrežu međuzavisnosti** kroz koju putujemo orijentirajući se **instinktivno**, koristeći maštu. U jednom trenutku izvođačica na bijelom papiru iscrtava tu mrežu odnosa stavljajući „ja” u središte i skicirajući silnice koje taj „ja” oblikuje. Nisam se mogla oteti dojmu vidjevši da se taj „ja”, iako prethodno specifično određen Sonjinom autobiografijom, u tom trenutku dijeli i postaje **mnogostruk**, svačiji. Postaje „ja” bilo kojeg umjetnika koji unutar struje suvremene proizvodnje navigira pokušavajući stvoriti vlastitu ekologiju rada i odnosa. U tom smislu na pitanje što paun gleda u ovom trenutku mogu izmaštati sasvim subjektivan i proizvoljan odgovor.



S. Pregrad i M. Krajač, *Vrijednost je dinamični suvišak svake funkcije*

foto: Jasenko Rasol

Dvije su umjetnice svojim zauzimanjem klupe u parku omele dnevnu rutinu jednog pauna te ih je on u vlastitome okolišu percipirao kao nepredviđenu i nenadanu smetnju. Pitanje o tome što paun vidi zgodna je metafora koja može poslužiti za rasvjetljavanje tog „trećeg prostora”, koji nastaje kao posljedica međuzavisnosti prethodna dva. U anegdoti iz predstave riječ je o rezidencijalnom boravku u Francuskoj koji služi za istraživanje, te je lišen pritiska prezentacije umjetničkog rada. Jedini promatrač njihova rada, u ovoj zgodni, jedan je nenamjerni posjetitelj paun, čiji je pogled subjektivan, lišen diskursa, zagonetan i nedokučiv. Veza koja se uspostavlja između umjetnica i pauna arbitrarna je i kratkotrajna i, za razliku od veze Skypeom, nesvrhovita. U završnom kadru koreografije izvođačica otapa u čaši vode kocku šećera, prethodno je gledateljima objasnila koliko je takvih kocki šećera bilo moguće kupiti u vrijednosti onoga novca koji je uloženi u njezinu karijeru samostalne umjetnice.

Radi se, naravno, o mnogo kocki šećera. Međutim, užitak kao suvišak umjetničkog rada ne pronalazimo, kako bismo mogli pomisliti, u njihovoj privremenoj predmetnosti na platnu, već u procesu njihova rastapanja. Drugim riječima, suvišak umjetničkog rada ne uspostavlja se kao prezentacijska kategorija na relaciji gledatelj-izvođač ili izvođač-izvođač, već kao konstantno **prevođenje relacije**, pri čemu su njezini vektori subjektivni, ovise o pogledu promatrača te ponekad, kao u slučaju pauna, ostaju nedokučivi. Suvišakove predstave uspostavlja se samo postupcima objektivizacije različitih elemenata prostora, nego **procesom subjektivizacije relacija** koje između njih nastaju te naposljetku procesima promatranja i promišljanja posljedica izmještanja tih relacija. Mreža međuzavisnih procesa ocrtava se kao široki krajolik te ostaje **otvorena** onima koji u njemu borave za slobodno snalaženje.

Literatura:

<sup>1</sup>De Lande, Manuel. 2002. *Tisuću godina nelinearne povijesti*, Zagreb: Naklada Jesenski Turk, str. 71

# UZVRAĆANJE POGLEDA

piše: Ivana Slunjski

Krenuvši u razmatranje od „ključnih riječi” kojima su nam svoju predodžbu o međuisnosti pokušale približiti autorice Četveroruke Marina Petković Liker i Sonja Pregrad, odmah opažam grupiranje semantičkih polja oko sastavnice koja pretpostavlja odnos: „identitet kao odnos”, „odnos (različitih) medija”, „kazališni čin kao odnos”, „kazališni medij u suodnosu s ostalim medijima, izvođačima i publikom”. Također, tu su i one koje odnos podrazumijevaju implicitno: „pozicija drugoga”, „*unutar* i *izvan* izvedbe”, „ples kao križište figurativnoga i apstraktnoga”, „nehijerarhičnost”, „suprisutnost”, „uzvraćanje pogleda”, „suodgovornost stvaranja izvedbe gledanjem i izvođenjem”, „*suigra*”, „*zajedništvo*”. Nasuprot njima izdvajaju se dvije koje, s obzirom na to da upućuju na neku sraslost, nerazdvojjivost, dok odnos implicira uglavnom različito (katkad i podjednako) pozicionirane separatne entitete, točnije definiraju ovisnost, odnosno međuovisnost, a to su „organskost” i „sinestetičko kazalište”. Te potonje dvije podupire i već spomenuti pojam nehijerarhičnosti, jer upućuje na jednakovrijednost, ravnopravnost, odnosno reciprocitet sastavnih elemenata izvedbe. Po intenciji svrstavanja u istu djelatnu razinu, pojmu nehijerarhičnosti bliske su sve ključne riječi ili njihove sastavnice s predmetkom *su-*, suodnos, suprisutnost, suodgovornost, *suigra*, te analogno toj logici riječ *zajedništvo*. Stoga je međuovisnost moguće definirati i kao proces uravnoteživanja između toga dvoga, odnosa i ovisnosti, razdvojenosti i sraslosti, između hijerarhičnosti i nehijerarhičnosti, prvoga i drugoga, jedincatosti i mnoštva, pojedinačnih i kolektivnih određenja, uzimanja/primanja i dijeljenja.

Čitav proces uravnoteživanja primarno se odvija dvjema suprotno usmjerenim aktivnostima intrinzičnim izvedbenim umjetnostima, jer se svojevrsna razmjena u izvedbenome činu uglavnom događa na planu vizualnosti - izlaganjem pogledu i gledanjem.

Dakako, može se reći da su te dvije aktivnosti svojstvene i drugim umjetnostima kojima je vizualnost dominantna, no ako izuzmemo naknadno iznesene usmene ili pisane komentare ili opservacije koje se, primjerice, mogu uputiti nekoj instalaciji ili slici, odnosno njihovu autoru ili nekome širem auditoriju, izvedbene su umjetnosti jedine u kojima akteri izvedbenoga čina mogu jedni drugima i doslovno uzvratiti pogled. Posve je razložno zapitati se koliko to uzvraćanje pogleda doista jest uzajamno zbog kazališne distancije izvođača i publike, ne samo fizičke, u većini je slučajeva i dalje posrijedi tradicionalno shvaćena izvedba s jasno odijeljenim i zamračenim gledalištem u kojoj su izvođači svjesni vlastite izloženosti, ali ne uvijek i dovoljno *osviještena* trenutka izvođenja, trenutka krhka balansiranja na granici istodobne uronjenosti u scensku situaciju i bivanja izvan nje, i spremni reagirati na podražaje izvana, i koliko uzvratnost ostaje na konceptualnoj razini aktiviranja gledateljeve pozornosti, unoseći razliku između pasivna *upijanja* i aktivna *posvajanja* viđenoga i sklapanja znakova u individualiziranu sliku. No treba li gledatelja dodatno *aktivirati*, posebno *stimulirati*, *osvještavati* ili *emancipirati*, vodeći se načelom jednakosti, a povećavajući zapravo time jaz između činjenja i nečinjenja, aktivnosti i pasivnosti, te nadređujući prvo drugomu? Nije li gledatelj dovoljno emancipiran, a aktivnost već njegovo uobičajeno stanje, jer gledatelj, kako to kaže Jacques Rancière, „opaža, izabire, uspoređuje, interpretira. To što vidi povezuje s mnogim drugim stvarima koje je već opazio na drugim pozornicama, drugim mjestima. Stvara vlastitu pjesmu s pomoću elemenata pjesme koja se pred njim izvodi”, nadovezujući se na viđeno onime što je iskusio, napravio ili zamišljao. Svaki je gledatelj tako istodobno i izvođač vlastite izvedbe, a svaki izvođač njezin gledatelj.<sup>1</sup> S te strane emancipacija donekle jest brisanje granica između izloženosti pogledu i gledanja, međutim



M. Petković Liker, *Od terora. Od borbe. Od boli. Rasplitanje*

foto: Nina Đurđević



S. Pregrad i M. Krajač, *Vrijednost je dinamični suvišak svake funkcije*

foto: Jasenko Rasol

imaju li u takvoj ekonomiji gledanja izvođači/ autori i gledatelji jednake udjele? Nose li podjednaku odgovornost, ili „suodgovornost“, za uspješnost ili neuspješnost izvedbe ili predstave? Čime se uspješnost mjeri? Čak i ako izvedbene umjetnosti tržišno omjerimo proizvodnjom užitka i zadovoljenjem potrošača, ulozi izvođača/ autora i gledatelja nisu jednaki, jedni su plaćeni za proizvodnju užitka, drugi užitak plaćaju (dvostruko: financiranjem proračuna i kupnjom ulaznice). A kako nadoknaditi „bol gledatelja“ kad izostane satisfakcija? Može li se okrenuti zrcalo, pa uzdrmati izvođača/ autora? Jesu li izvođači u trenutku izvođenja svjesni pojedinačnih iskustava i *izvedaba* koje se kriju iza očiju iz zamračena gledališta? Koliko predodžbe ili projekcije gledatelja dopiru do njih? Koliko i kako izvođači uzvraćaju pogled gledatelju? Dramska je struktura prema njemačkom teatrologu i tumaču postdramskoga kazališta Thomasu Lehmannu usporediva s perspektivom u slikarstvu jer uokviruje ono na što bi

gledatelj trebao usmjeriti pozornost i tako *znao* kako što gledati. Postdramsko kazalište, ali i druge izvedbene umjetnosti kao što je plesna, poništava okvir koji projicira određenu koherentnu sliku, potkopavajući njezina značenja umnažanjem okvira ili umnažanjem perspektiva. Oslanjajući se na Lehmana, nizozemska teatrologinja Maaïke Bleeker koncept perspektive vidi kao pokazatelj odnosa različitih predodžaba ili iluzija o svijetu kao entitetu koji postoji neovisno o pojedinačnim gledištima. Umjesto uobičajena gledatelja predlaže termin „vidjelac“ (*seer*), jer nema načina da se vidi ono što bi se trebalo vidjeti. „Vidjelac“ posvjedočuje da je svako viđenje subjektivno, pod utjecajem individualnih vrijednosti, želja, pretpostavki i strahova i da takvo promašuje stvarno stanje. Istodobno se tim terminom gledatelj-vidjelac otvara prema drugome (prema drugome gledatelju, drugome izvođaču, drugoj viziji), prihvaćajući mogućnost razlike,<sup>2</sup> istodobnost supostojanja alternativnih predodžaba, čime se donekle

smanjuje udaljenost između hijerarhiziranih pozicija izvođača/ autora i gledatelja.

### Umnažanje perspektiva s obzirom na poziciju promatrača

ujednopovezuje sve četiri predstave predložene za promišljanje na temu međuovisnosti, bilo da se perspektive razlamaju kroz očista scenskih osoba ili podvajaju sudarom stvarnih i fiktivnih prostora, kao u predstavi *Od terora. Od borbe. Od boli. RASPLITANJE* Marine Petković Liker, bilo kao izravno problematiziranje čina gledanja u predstavi *Ja gledam tebe dok ti gledaš mene* Sonje Pregrad i Nives Sertić ili opredmećivanja pogleda i tijela u radu *Vrijednost je dinamički suvišak svake funkcije* Marjane Krajač i Sonje Pregrad, ili da se gomilaju uvišestručavanjem medija izvedbe i vremenskim *pomicanjem* očista istoga promatrača u izvedbi/izložbi *Karnevalski šator hrđa na večernjem povjetarcu* Sonje Pregrad. Višestrukost perspektiva umjesto jedne pretpostavljene i nadređene potvrđuje konstruiranje događaja ne više kao analogona realiteta, nego kao medijaliziranih konstrukata određenih individualnom sposobnošću gledanja

i tumačenja. Stoga više nije moguće doprijeti do prvotne slike koja bi izravnije upućivala na svoju povezanost sa stvarnim objektom te smo *osuđeni* na beskonačno prevrednovanje značenja. Premda mnoštvo perspektiva disperzira sliku umanjujući snagu predodžbe i čini se da se udaljava od biti scenske umjetnosti, multiperspektivnost ustvari vraća njezinim korijenima, jer se iščitavanje značenja uvijek događa na relaciji scenskoga entiteta i pojedinoga gledatelja. U „**autentičnoj zajednici**“ (Frédéric Pouillaude), privremenoj zajednici izvođača i gledatelja definiranoj zajedničkim dijeljenjem izvedbene materije, vremena i prostora, unutar koje se uspostavlja izvedbeni entitet i izvedba postvaruje kao umjetničko djelo nema horizontalna prijenosa značenja, to jest prijenosa među gledateljima (a ni prijenosa među izvođačima) jer je izvedba u procesu oblikovanja i podložna je promjenama, ovisno o djelovanju, angažmanu i unosima svakoga člana te zajednice.

Ta **privremena i nestalna zajednica, iz koje se smisao nadaje uvijek iz odnosa,** ►



M. Petković Liker, *Od terora. Ženska gesta kao odgovor na krizu. Pokušaji*

foto: Nina Đurđević



definira još poneke dvojnosti na kojima izvedba počiva - tijelo i prostor, konkretnost i apstraktnost, vidljivost i nevidljivost, fkciju i fikciju - koje oblikuju mrežu međuovisnih silnica. Koliko prostor uvjetuje tijelo, ne samo kretanje nego i izgled tijela, toliko i tijelo određuje prostor čineći ga vidljivim. Prostor bez tijela ne bi ni postojao. Odvojeno od vanjskoga prostora, tijelo istodobno jest i sam taj prostor, preklapa se s njime, širi se i zauzima nove koordinate, ispunjavajući ga, *oprostorujući* ga pokretom. No prostor nikad nije sveden samo na iskustveni prostor izvedbenoga događanja - ispunjanje objektivnoga prostora nekom konkretnom idejom širi zadani fizički prostor na unutarnje prostore tijela, stvarne, vidljive, i fiktivne, nevidljive i relacijske, te na izvanjske prostore, vremenski i prostorno izmještene, a diskurzivno povezane sa zajedničkim, dijeljenim kulturnim prostorom privremene autentične zajednice. Također, u autentičnoj zajednici jesmo *singularna* tijela, ali tvorimo i neku vrstu **zajedničkoga tijela** poduprta **kolektivnim sjećanjem** i kulturnim konstruktima, koji uostalom i omogućuju prijenose značenja između scenskoga entiteta i gledatelja, *vidjelaca*. S druge strane, ni singularno tijelo nikad *nije jedno*, prvo je ono koje nas izdvaja od drugih tijela i po kojem nas se prepoznaje kao subjekte, drugo je oblikovano naslagama osobnih (pri)povijesti, treće ono koje se konstituira u trenutku izvođenja okruženo drugim tijelima/subjektima itd. Ako uzmemo da je i svaki gledatelj izvođač vlastite izvedbe, **koliko tijela**

**nastanjuje izvedbeni prostor?** Koliko je fragmentiranih i hibridnih identiteta posrijedi? U koje sve stvarne i imaginativne prostore difundiramo? U *Rasplitanju* nas hodnici oronule zgrade kao vijuge sjećanja vode na poprište drugih borba, obračuna s prošlošću, s vlastitim demonima i zabludama, u *Karnevalskome šatoru* kolidiraju različita vremena i različiti prostori posredovani kroz osobnu prizmu izvođačice/pripovjedačice, u *Vrijednost je dinamički suvišak* pak istodobno zaposjedamo supostojeće udaljene stvarne i virtualne prostore. I u *Ja gledam tebe* izvedbeni se prostor ekstendira u prostor novonastajućega artefakta, videa, ali i u izvanjski prostor *zaposjednut* izlaskom izvođačice u dvorište i formiran dosegom pogleda promatrača. Svi stvarni prostori, fakti i konkretni objekti koji se izvedbom ili izvedbama zahvaćaju, da bi *zaživjeli*, traže da ih se reaktualizira, poveže u smislenu cjelinu i u novom kontekstu dešifrira ili očita. Sve to, pa i kad je posrijedi najapstraktnija gesta koja tijelu prisvaja prostor u mediju plesa, zbog toga što **prostor** nije svodiv samo na čisti fizički realitet, nego **je, kao i tijelo, transformacijsko čvorište** društvenoga, iskustvenoga i metafizičkoga, podliježe narativizaciji, što ujedno znači da se otvara fikcionalizaciji i novoj mreži interpretativnih uzajamnosti. Na kraju, i sam se pojam međuovisnosti razotkriva kao komunikacijski konstrukt, poduprt sviješću o važnosti sinergije i željom da se iz mikrorazine privremene djelatne zajednice iskorači prema razumijevanju širih društvenih pojavnosti. ■

#### Literatura:

<sup>1</sup>*The Emancipated Spectator*, s franc. prev. Gregory Elliott, Verso, London - New York, 2009, str. 13.

<sup>2</sup>*Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, Basingstoke - New York, 2000, str. 11-18.



S. Pregrad, Karnevalski šator hrđa na večernjem povjetarcu

foto: Tomislav Sporiš

## O AUTORICAMA:

---

**Nicole Hewitt** vizualna je umjetnica koja se bavi tekstom, performansom i filmom.

**Ana Letunić** producentica je izvedbe koja ponekad piše o kuriranju i kulturnim politikama.

**Petra Belc** filozofkinja je i religiologinja koja najčešće piše o (eksperimentalnom) filmu, uživa u suvremenoj umjetnosti i praksom i teorijom o fotografskoj slici spaja svoje istraživačke interese.

**Mila Pavičević** dramaturginja je i spisateljica koja surađuje s različitim umjetnicima na nezavisnoj sceni i u insitucionalnom okviru.

**Nives Sertić** multimedijalna je umjetnica koja se bavi gledanjem, slušanjem, pokretom, čekanjem, brzinom, bojom i raznim oblicima svjetla kako kod sebe, tako i kod stabala.

**Ivana Slunjski** plesna je kritičarka i teoretičarka, trenutačno zaokupljena recentnim inovativnim izvedbenim praksama, strategijama otpora ekonomskom obesnaživanju umjetničkog rada i razvojem novih modela umjetničke razmijene.

---

Umjetnička organizacija za otvaranje novih polja kazališne komunikacije **Četveroruka** proizašla je iz umjetničkog rada koreografkinje Sonje Pregrad i redateljice Marine Petković Liker.

Komunikacijsko polje u kojemu sudjeluju autori/ce različitih disciplina, izvođači/ce i publika, jest polje suigre i mogućnosti da se kazališna izvedba, odnosno umjetničko djelo, promatra kao događaj u svim segmentima svog umjetničkog, istraživačkog i izvedbenog procesa, te da potakne suosjećanje, sudjelovanje i sukreaciju.

Ciljevi rada Četveroruke spajanje su teorijskoga i praktičnog rada povezanog s ženskim principom - princip *sudjelovanja*, *međupovezanosti*, *međuzavisnosti*, dopuštanja i empatije, složenosti interakcija i povezanosti racionalnog i intuitivnog unutar stvaralačkih ali i komunikacijskih odnosa.



*M. Petković Liker, Od terora. Ženska gesta kao odgovor na krizu. Kazalište empatije. Pokušaji.*

*foto: Nina Đurđević*

ČITAN  A

ČETVERORUKA

1/2017

Zagreb