

Čitanje semiotičkog tela u predstavi Luvos vol. 2 u izvođenju Editta Braun Company

Apstrakt: Ovaj rad istražuje semiotičke dimenzije tela u predstavi Luvos vol. 2 u izvođenju grupe Editta Braun Company, oslanjajući se na teorijske okvire Morisa Merlo-Pontija, Erike Fišer-Lihte, Džudit Batler i Elizabet Groš. Predstava je analizirana kroz prizmu fenomena otelovljenja, amorfnosti tela i interakcije između izvođača i publike. Fokus je na dualnosti pojavnog i semiotičkog tela, kao i na njihovoj ulozi u oblikovanju značenja tokom izvođenja. Merlo-Ponti posmatra telo kao medijum iskustva i stvaranja značenja, dok Batler razvija ideju performativnog identiteta, ukazujući na fluidnost tela u kontekstu kulturnih normi. Fišer-Lihte uvodi koncept autopoeitičke povratne sprege, naglašavajući značaj interakcije između izvođača i publike u stvaranju značenja. Groš doprinosi perspektivom tela kao plastične, transformativne mase, koja se može oblikovati kroz društvene i umetničke prakse. U Luvos vol. 2, minimalistički prostor i koreografija stvaraju iluziju amorfnih tela koja transformišu svoj identitet i značenje u percepciji publike. Kostimi i svetlosni efekti uklanjaju individualne karakteristike izvođača, omogućavajući publici da projektuje sopstvene asocijacije na scenska tela. Predstava istražuje granice između ljudskog i neljudskog, stvarnog i iluzornog, ukazujući na složenost tela kao semiotičkog entiteta. Zaključuje se da predstava Luvos vol. 2 otelovljuje kritički ples kroz transformaciju tela u višeznačne simbole, pozivajući na preispitivanje kulturnih normi i identiteta. Semiotičko telo, posmatrano kroz prizmu postkolonijalne kritike i fenomenologije, postaje medijum kroz koji se istražuju granice telesnog izraza i umetničke komunikacije.

Ključne reči: pozorište plesa, kritički ples, semiotičko telo, otelovljenje, pojavno telo

Rad primljen 14. 3. 2025.

Rad prihvaćen 8. 5. 2025.

¹ <https://orcid.org/0009-0007-7748-1200>; kata.stojcic@gmail.com

1. Uvod – telo i oteľovljenje

Telo se pojavľuje u filozofskim razmatranjima ontološke, epistemološke, etičke prirode, kao i u antropologiji, kulturologiji, teatrologiji, filmologiji, istoriji, književnoj teoriji, biologiji, medicini, fizici, hemiji... Ono se može prikazati, analizirati, razložiti na osnovne činioce, replicirati, deliti, proučavati, uvećavati, umanjivati, proučavati u pokretu i mirovanju, mrtvo i živo, sa svim svojim funkcijama, disfunkcijama, oblicima i deformacijama, predstavlja tačku koja određuje kanone i norme – istovremeno anomalije i prekršaje. Iako telo kao takvo ostavlja nebrojene mogućnosti za intervenciju u njegov oblik i izgled, njegova osnovna funkcija je ipak spoznaja, jer upravo ono određuje ljudske spoznajne mogućnosti i granice.

Telo istovremeno pripada svetom (sferi *sacrum*), kao nosilac duše, i profanom (sferi *profanum*), kao posuda ispunjena zemaljskošću, sitničavošću, manama, svojom osnovnom fiziologijom, materijom od koje je izgrađeno. Biva uzvišeno i osramoćeno, obožavano i mrženo, izaziva divljenje i gađenje, ponekad i oba osećanja istovremeno, na primer u slučaju izložbi čudovišta ili muzeja kurioziteta. Telo se analizira u celini i fragmentarno. Proučavanje metafilozofije raskomadnanog tela je zapravo tek sledeća mogućnost razmatranja telesnosti.

Ono što je sa telom povezano: ljubav, mržnja, seksualnost, polnost, smrtnost, zdravlje, bolest – čini smisao ljudskog života, iako telo biva gurnuto na marginu duše, a karakteriše ga njegova preterana fizičnost, potpuna zemaljskost, napadnost fiziologije, izlučevina, ograničenja, koja su tako teška za prevazilaženje. U današnje vreme – telo postaje temelj za izgradnju novih tvorevina, virtuelnih, robotizovanih, kiborga, polu-ljudi polu-androida, a time se njegova ontologija proširuje, postaje sve manje slična liniji, a sve više korenu koji raste u svim pravcima istovremeno.

Oteľovljenje (embodiment) je termin koji je nastao kao proširenje značajskog polja pojma „telo” – pretpostavľjuću da je ljudski organizam fenomen koji je podložen društvenim transformacijama u procesu socijalizacije, interakcije, tumačenja rodniĸ uloga. *Embodiment* se takođe može shvatiti kao inkarnacija (*uteloľljenje*) određenih društvenih praksi, stanja, ideja, poželjnih osobina u određenoj grupi. Ovaj pojam je povezan, između ostalog, s filozofijom pragmatizma, simboličkim interakcionizmom i fenomenologijom. Patris Pavis (Patrice Pavis) u svom *Rečniku izvođenja i savremenog pozorišta* ukazuje da je proces embodimenta sve prisutniji i koristan za razumevanje fenomena pozorišta:

To je način na koji ljudsko telo uopšte stiće veštine, konkretizuje se polazeći od društvenih determinanti, prevazilazi čisto materijalnu dimenziju i ostvaruje mogućnosti i potencijale. [Kako primećuje Džudit Batler (Judith Butler)] Nismo samo telo već u bitnom smislu pravimo svoje telo” (Pavis, 2021: 206).

*Teorijski okvir**a. Fenomenologija tela Morisa Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty)*

Moris Merlo-Ponti dao je značajan doprinos razumevanju ljudskog organizma kao oblika otelovljenja (Merleau-Ponty, 1987). Tvrdi on da spoznaja uvek ima svojstvo celovitosti i zavisi od situacionog konteksta u kojem se osoba nalazi. To je slučaj i kada je u pitanju iskustvo sopstvenog tela. Prema njemu, iskustvo sopstvene telesnosti ne zavisi od stvarnog, spoljašnjeg stanja. Telesnost postoji pre svega u svesti njenog vlasnika, ona je sredstvo našeg „postojanja u svetu”, imamo je na raspolaganju i putem nje se povezujemo sa određenim okruženjem, grupom; takođe, kroz telesnost, naša je aktivnost moguća.

Džudit L. Hana (Judith L. Hanna), teoretičarka i antropološkinja plesa, definiše telesnost slično Merlo-Pontiju (Hanna, 1988). Posmatra je kao instrument koji čovek koristi, između ostalog, u seksualnom odnosu i plesu. U istom pravcu se kreću misli Ervinga Gofmana (Erving Goffman): za njega je telesnost „uređaj od velikog značaja za razvoj događaja, i njegov (tela) vlasnik uvek ga izlaže na prvu liniju” (Goffman, 1967: 122). Telesnost – posebno gestovi, izrazi lica – ima veoma veliki značaj za tok i red interakcija ili pregovaranje o značenjima. Prema Merlo-Pontiju, telesnost izlučuje smisao koji je stečen u procesu socijalizacije, doživljavanja, kako bi uticala na druge „inkorporirane subjekte”. Ona je mesto rađanja značenja, nastanka smisla i oblikovanja svesti. Nevedeno proizilazi iz činjenice da telo, prema Merlo-Pontiju, taloži u sebi prošle događaje i iskustva.

Gore navedene konstatacije Merlo-Pontija su izuzetno važne u istraživanju pokreta i izraza u plesu i pokazuju veliku sličnost s razmišljanjima nemačke teoretičarke izvođenja i performativnosti Erike Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte) o materijalnosti elemenata predstave i auto-referentnoj dimenziji stvaranih značenja (Fischer-Lichte, 2021). Fišer-Lihte ističe važnu ulogu teorije Džudit Batler o telu kao nosiocu repertoara potencijalno ostvarljivih mogućnosti (Butler, 1988). Batler, koja svoju teoriju temelji na razmišljanjima Merlo-Pontija, razume *utelovljenje* kao performativno stvaranje alternativnih identiteta, utelovljenje istorijskih i kulturnih mogućnosti tela, a to se primenjuje u mojim daljim razmatranjima o dihtomiji tela i samog procesa nastajanja semiotičkog tela tokom trajanja predstave. Konceptija tela Batler, koja je bila važna polazna tačka za Fišer-Lihte, bazira se na fenomenološkim tradicijama, posebno kod Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir) i pomenutog Merlo-Pontija (Zaharijević, 2020).

b. Antropološka istraživanja amorfnog tela

Početni supstrat za telo je meso, koje tek uz određeni uticaj okoline može postati ljudsko telo. Elizabet Groš (Elizabeth Grosz), australijska feministička filozofkinja, ističe moć tela kao mase mesa koja sama sebe konstruiše – oblikuje – i može uzeti gotovo

bilo koji formu. U filozofiji Groš, organizam je poput sveta koji neprekidno prolazi kroz transformacije, a telo je zapravo otvoreno telo (*open body*), podložno delovanju uma, volje, želje ili moći. Na ovaj način shvaćeno telo gubi ljudski oblik, postajući amorfnu (mesnata) forma koja u potpunosti pripada svetu biologije, odnosno prirodi. Kultura je zamišljena kao posuda za oblikovanje mase, te stoga ima tendenciju ograničavanja prirodnih plastičnih svojstava tela. Ljudsko telo u shvatanju zapadnog sveta samo je jedan od mogućih odgovora na stvaralačku moć prirode, koja kao beskrajni izvor inspiracije vodi ka novim oblicima i formiranju novih kultura (Grosz, 1995).

Nastajanje novih i do sada nepoznatih oblika mesa predstavlja svojevrsnu evoluciju, odnosno transformaciju u Drugog, ali ne u darvinističkom smislu, već u smislu kretanja između različitih vrsta. Navedeno kretanje ne proizilazi ipak iz reproduktivnih sila, već inkorporacije osobina stvorenja, koja su potpuno različita. Takav vid transformacije daje mogućnost prekoračenja svih granica i spajanja osobina koje je naizgled nemoguće spojiti. U ovakvom poretku sveta ljudski oblik je samo jedan od oblika koji egzistira uz životinjske, biljne, neodređene i nežive oblike, što per se predstavlja reformulaciju antropocentrične teorije sveta, stvarajući drugu vrstu zajednice. Transformacija u Drugog je transformacija prožeta ljubavlju i željom za prekoračenjem vlastitih granica i izvlačenjem maksimalne životne potencije na kreativan i produktivan način.

Postojanje među-vrste možemo u praksi posmatrati u liminoidnom prostoru predstava i liminalnom prostoru rituala i obreda. U svojoj studiji *Ka postmodernom pozorištu*, Ričard Šekner (Richard Schechner) opisuje transformaciju tela i svesti u međuljudski oblik. Promene u ljudskom obliku ili svesti dešavaju se tokom rituala (trajno) ili tokom izvedbi (privremeno). Šekner navodi primer „plesu jelena” izvedenog od strane Indijanca Jaki u Arizoni. Izvođač plesa, koji u trenutku same izvedbe egzistira kao biće između čoveka i jelena, odnosno „ni-čovek a ni-jelen” (Schechner, 1992). Glumac, odnosno plesač, u toku trajanja izvedbe je bio maskiran u životinju, ipak posedivao je određene ljudske osobine, koje su onemogućavale potpunu mentalnu i vizualnu transformaciju u jelena. Šekner (1992: 146) konstatuje: „U trenucima kada plesač više nije pri sebi ili nije ni pri sebi, njegov identitet, kao i jelenov, može se naći samo u jedva primetnim, graničnim područjima.” – a ta granična područja jesu karakterizacija, predstavljanje, imitacija, prenošenje, promena, neophodno je dodati i prerusavanje, maskiranje, gubljenje svesti, trans – koji se ne navode u radu Šeknera. Sama transformacija je ovde shvaćena kao ostvarivanje izvođenja i dostizanje multipliciranog identiteta na granici dva sveta: zone slučajne egzistencije/običnih ljudi (koristeći terminologiju Fišer-Lihte: *pojavnih tela*) i transcendentalne zone – magijske, bogovske, demonske – egzistencije (*semiotičkih tela*).

Suštinski, ples jelena plemena Jaki kao metafora je izuzetno važan u kontekstu ovog rada. Transformacija svesti i tela, bez obzira da li se dešava tokom rituala ili

tokom izvođenja, dovodi izvođače do granice postojanja kao čoveka i kao ne-čoveka istovremeno, odnosno, koristeći metodologiju Elizabet Groš – meso poprima oblik Drugog, između životinje, boga i čoveka.

c. Telo u diskursu Erike Fišer-Lihte

Telesnost izvedbe prema Eriki Fišer-Lihte je najuočljiviji sastavni deo prolaznosti izvedbe. Delo izvođača stvoreno njegovim ili njenim pokretima, mimikom, gestikulacijama traje tačno koliko i samo izvođenje (Fischer-Lichte, 2014: 45), a kreirano je od materije koja je apsolutno jedinstvena – jer je telesna, dok telo jeste materija koja se neprestano kreće i stvara. Stoga ne možemo odrediti konačan njegov oblik, jer se ono može momentalno – ili postepeno – promeniti. Njegovo postojanje je više transformacija nego jednostavno bivstvovanje.

Analizirajući pitanje specifične su-prisutnosti i procesa stvaranja značenja, Fišer-Lihte izdvaja kategorije *pojavnog tela* i *semiotičkog tela*. Prvo navedeno možemo okarakterisati posebnim oblikom prisutnosti „ovde i sada”: uporno je prisutno, svrhovito, nenamerno, i nije nosilac nikakvih značenja. *Pojavno telo* odnosi se na stvarno telo izvođača ili glumca prisutno na sceni. Ovde se naglasak stavlja na fizičko prisustvo tela, njegove pokrete, geste, izraze lica i sve ono što publika može doslovno videti i doživeti. *Pojavno telo* može komunicirati emocije, ideje i priče putem svojih fizičkih akcija i bivanja na sceni. Tokom izvođenja, „pojavno telo svakog učesnika sa svojim specifičnim fiziološkim, afektivnim, energetskim i motornim stanjima, direktno deluje na pojavna tela drugih, izazivajući u njima specifična fiziološka, afektivna, energetska i motorna stanja” (Fischer-Lichte, 2021: 47).

S druge strane, *semiotičko telo* kao nosilac značenja upućuje na ono što je izvan njega, na ono na šta telo samo „ukazuje”. *Semiotičko telo* odnosi se na simboličke ili značenjske slojeve tela koji se prenose putem izvedbe, uključuje kulturološke, simboličke i društvene konstrukcije koje oblikuju percepciju tela i njegovo značenje u izvedbi (Fischer-Lichte, 2021:47). Ovo telo može biti i apstraktno, odnosno može komunicirati ideje ili emocije na način koji nije nužno vezan uz stvarna fizička svojstva pojavnog tela. Dakle, dok *pojavno telo* fokusira na stvarno prisustvo i fizičku izvedbu izvođača, *semiotičko telo* istražuje simboličke i značenjske aspekte tela u izvedbi, uključujući kako se ti simboli prenose i interpretiraju od strane publike. Neprekidan uzajamni proces interakcije i stimulacije između izvođača Fišer-Lihte naziva *autopoietičnom povratnom spregom* (Fischer-Lichte, 2021: 39).

U idealnim uslovima od-telovljenje glumca ili glumice, drugim rečima – prekrivanje pojavnog tela semiotičkim telom, može biti krajnji cilj predstave (napuštanje pojavnog tela moglo bi rezultirati potpunim uranjanjem u univerzum, koje kreira određena izvedba). Kako bi se to dogodilo, potrebno je podvrgnuti glumca svojevrsnom

„od-telovljenju”. Sve što ukazuje na organsko telo, na telesno postojanje–u–svetu glumca, mora biti eliminisano, sve dok na sceni ne ostane „čisto” *semiotičko telo*. Samo ono na neiskrivljen način može izvući značenja kodirana u tekstu, omogućavajući publici da ih primeti i, kao posledica, razume smisao umetnosti.

Prioritetnost jednog od dva tela zavisi od pretpostavki određene umetnosti i tendencija kojima se rukovodi epoha, a različiti umetnici na sopstven način pristupaju istraživanju ovog problema. Međutim, Fišer-Lihte (2014: 51) ističe da ne smemo zaboraviti da su oba tela neraskidivo povezana i da nijedno ne može da se pojavi pred publikom bez prisustva drugog. Posebno je teško zamisliti postojanje *semiotičkog tela* bez makar najdublje skrivenog *pojavnog tela*.

Kako bismo pojasnili teoriju dvojnosti tela glumca neophodno je ponovo navesti pojam „otelovljenja” (*embodimenta*), koje se istorijski zasniva na teoriji dva sveta – duhovnog koji predstavlja vantelesne vrednosti i telesnog koji je uronjen u stvarni svet i oslanja se na svoju fizičnost. Od 1990. godine pojam *embodimenta* je reformuliran od strane antropologa Tomasa Čordasa (Thomas Csordas) odbacivanjem dualizma duha i tela i definisanjem otelovljenja kao procesa koji se odvija u *pojavnom telu*, koje se stalno nadgrađuje tokom trajanja predstave i usled procesa nadgradnje proizvodi značenja na semiotičkom nivou (Fischer–Lichte, 2021: 52). Telo izvođača postoji pre, za vreme i posle predstave, dok je telesnost koja proističe iz same predstave prolazna i materijalizuje se samo tokom trajanja te konkretne situacije – posledica je postojanja dvojnosti *pojavnog* i *semiotičkog tela*. Konzistentno se pretpostavlja da u čoveku istovremeno postoji *pojavno* i *semiotičko telo*. Strategije korišćenja tela omogućavaju i opravdavaju ovo dvojno telesno postojanje u svetu izvođača.

2. Pozorište plesa

a. Ples kao pozorišna praksa – ka plesnom pozorištu

Iako u klasičnom shvatanju problema, pozorište i ples jesu dva odvojena entiteta koja se susreću samo u nekoliko tački (uzimajući u obzir neospornu činjenicu da je ples uglavnom nezavisan od uticaja dramskog teksta), proučavajući ples koji nosi u sebi efekat – narativnog, ritualnog, liminalnog – pozorišta dolazimo do zaključka da isti je bio neizostavan deo širokog spektra evropskih i vanevropskih izvedbi.

Savremeni ples je pojam koji obuhvata sve tehnike, estetike i vrste plesa, koji su nastali u 20. i 21. veku, a sama odrednica savremeni ne opisuje vrstu već vreme nastajanja. Za razvoj savremenog plesa ključno je bilo interesovanje za telo i pokret na kraju 19. i početkom 20. veka. Ovaj pojam se često koristi naizmenično sa pojmovima: *moderni ples* (*der moderne Tanz*, H. Brandenburg, 1913), *ples našeg vremena* (M. Wigman, 1930), *novi ples* (*der neue Tanz*, R. Lamm, 1928), *modern dance* (J. Martin,

1931), *contemporary dance* (J. Mackrell, 1992). Ipak, termini *savremeni ples* i *moderni ples* tokom 20. veka odnosili su se na vrlo različite fenomene. U anglofonim delima, termini *modern dance* i *contemporary dance* često se koriste zamenjivo (čak i u rečnicima plesa), mada se mogu identifikovati osnovne razlike koje proizilaze kako iz istorije, tako i iz estetike. *Modern dance*, žanr plesa, čiji počeci datiraju s kraja 19. veka, karakterisao se traganjem za specifičnim elementima koji bi izdvojili ples od ostalih umetničkih disciplina. „Modern” je prvobitno bio sinonim za savremenost, ali u istoriografiji plesa prihvaćeno je povezivanje njegovog razvoja sa teorijama modernizma i šire – modernosti. *Moderni ples* se karakteriše fokusom na istraživanju pokreta tela (njegove kvalitete, dinamike, uslova) kao glavnog medija kojim se ova umetnička disciplina bavi (Klimczyk, 2010: 105). Tražio se prirodan i slobodan pokret, izvan stroge strukture baletskih formacija. Izuzetno je važno bilo stvaranje pokreta koji bi evocirao emocije, prenoseći autentične duhovne stanje izvan tela prema nameri stvaralaca.

Tanzteater je ples sa pozorišnim efektom, a sam ples i pozorište teže ka oblikovanju novih praksi. Žanr je poznat kao *pozorište pokreta* ili *plesno pozorište*. Ovaj termin se koristi od kraja sedamdesetih godina 20. veka kako bi označio interdisciplinarni vid scenskog izvođenja koji kombinuje pokret, reč, muziku/pevanje, pozorišne elemente – scenografiju, kostim, rekvizitu, osvetljenje (Klimczyk, 2010: 103). Pozorište plesa je autorsko po svojoj prirodi i tesno je povezano sa vizijom određenog koreografa, koja se suočava sa ličnim iskustvima plesača i uzima u obzir reference na događaje i ličnosti prisutne u kulturnom pamćenju. Osnovno sredstvo izraza ostaje telo plesača, na kojem se ocrtavaju društveni obrasci i kodeksi, kao i emocionalne interakcije sa drugim izvođačima. Plesači koriste originalne forme pokreta karakteristične za određeni ansambl ili solistu, kombinujući različite tehnike plesa sa svakodnevnim pokretima. Narativni sloj se formira kroz autorske ili grupne manipulacije tekstovima kulture i ličnim iskustvima, koja direktno reflektuju stvarnost. Pozorište plesa proizilazi iz društvene svakodnevnice i usko je sa njom povezano, stoga tematika predstava često obuhvata savremene sociopolitičke teme i upisuje se u pravac kritičke umetnosti (Klimczyk, 2010: 103).

U svakom plesu telo je centralna pojava. Ideju telocentričnosti ples deli sa najvažnijim paradigmatima današnje antropologije. Koncept tela kao nosioca iskustava i značenja je postao ključna okosnica humanističkih nauka. Zajednička karakteristika svakog plesa je inscenacija i izvođenje pokreta ljudskog tela. Odnos tela i pokreta stvara ritmičke figure u kojima se izražava dinamika kolektivnosti i individualnosti (Jovićević, 2007: 96). Igra, dakle, nastaje usled izvođenja rituala, festivala, religijskih ceremonija i događaja pop kulture. Njeni oblici izražavanja su izuzetno raznoliki i ne mogu se obuhvatiti ni u jednoj širokoj skupini.

Ipak, jedno jeste zajedničko za sve forme plesnog izvođenja: igra se bavi stvaranjem kolektivne svesti o slici savršenog/nesavršenog tela i kodovima plesnog/

neplesnog pokreta. Ples u svakom vidu konstruiše i dekonstruiše mitove o telu; podražavaju postojeću estetiku i proširuje njene granice. Ples u sebi nosi istorijski, društveni, etnološki i estetski značaj. Stoga možemo govoriti o interdisciplinarnosti promišljanja plesa kao izvođačke umetnosti. Kao predmet istraživanja, ne možemo ga jednoznačno definisati ili staviti fokus samo na jedan njegov deo.

Slično tome, percepcija pokreta tokom izvođenja uživo, kao i u odgovarajućim medijskim uslovima, ostaje nejasna. Ova „nejasnost” je element proučavanja plesa jer zavisi ne samo od tehnike i naracije, već i od recepcije gledaoca. Pokušaj ignorisanja uticaja recepcije na rezultat izvedbe dovodi do neprihvatljivog redukovanja kompleksnosti pitanja, kojim se bavimo. Istraživanja plesa zahtevaju različite metodološke pristupe i disciplinsku introspekciju. Iz antropološke perspektive (Brandstetter i dr., 2007), kao i iz perspektive teorije plesa i performansa, mogu se istaknuti određeni konstitutivni uslovi za ples. To uključuje povezivanje pokreta, ritma i prostora. Ples se sastoji od pokreta tela u kojima je predstavljena određena veza između ljudi i sveta. Odgovara na kolektivne i individualne slike ljudske mašte i učestvuje u njihovom stvaranju i transformaciji.

U mimetičkim procesima plesni pokreti se približavaju dinamičnim figuracijama kolektivne i individualne predstave te se usvajaju tradicionalni pokreti i eksperimentišu se sa novim oblicima telesne aktivnosti, iz kojih proizilaze inovativna estetska i društvena iskustva.

Helen Tomas (Helen Thomas), autorka studije *The body, dance and cultural theory*, u eseju „Ples kao metafora za ‘pisanje tela’” primećuje: „Koreografija koja ukazuje na heterogenost nelinearnih mogućnosti pokreta unutar umetničke (značajne, diskurzivne) prakse, može biti adekvatnija metafora kulturne kritike nego nekritički konstrukt kao što je bio ples prediskurzivni ili vanjezični” (Thomas, 2003: 52). Savremeni ples jeste značinski konstrukt, iako *signifiant* i *signifié* retko su akustički (govorni) signali, češće samo grafički (bolje rečeno: vizualni).

b. Austrijski kritički ples i Editta Braun Company

Jedna od predstavnica austrijske scene kritičkog plesa, kao i umetnica povezana sa *Tanckvartirom* u Beču (Tanzquartier Wien), Edita Braun (Editta Braun), smatrana je pionirkom savremenog plesa u Austriji (Amort i Wunderer-Gosch, 2001). Od sredine osamdesetih godina dala je ključni doprinos umrežavanju umetnika – igrača na nacionalnom nivou i doprinela jačanju austrijske plesne scene, stvarajući mogućnosti umetničkog i festivalskog razvoja. Braun je postala poznata po sprovođenju društveno angažovanih projekata u Africi i Aziji u saradnji sa plesačima, glumcima, piscima i koreografima, konfrontirajući i spajajući autohtoni kulturni, istorijski i društveni identitet sa srednjoevropskim tradicijama (Poschmann-Reichenau, 2009: 28).

Prema njenim rečima (<https://www.editta-braun.com/e/bios/editta-braun.html>, pristup 29.05.2025 09:06), dve kreativne ideje pokreću Braun kao koreografinju. Sa jedne strane, imaginativno istraživanje nagog ljudskog tela kao pokretnog bića, apstraktne slike i ikone, a sa druge strane, otkrivanje nesavršenosti politike i društva te kritika istih u okviru umetničkog diskursa. Umetnica je koja se ne boji se izražavanja dubokih osećanja i ljudskosti (npr. u svom radu *Schluss mit Kunst*²). Bavi se dugoročnim projektima koji se fokusiraju na situaciju žena i načinima međukulturne komunikacije. Njen stil može se opisati kao minimalističan u plesnoj formi, utkan od metafora, apstraktan i figurativan, dok u izvedbama zapažamo kontrastne napetosti (mrak–svetlo, čovek–monstrum) i svesne igre sa asocijacijama. Njen rad se može opisati kao dijalog između pokreta i muzike komponovane isključivo za potrebe njenih plesnih izvedbi.

3. Analiza predstave

a. Ciklus *Luvos* i predstava *Luvos vol. 2*

Od kratkog spektakla *Lufus* kolektiva Forgenge (Vorgänge), koji – što je izuzetno važno uzimajući u obzir postkolonijalni ton rada Edite Braun – svoj konačni oblik dobija tokom plesnih radionica na temu animističkih ceremonija na jugu Senegala kod umetnice Žermen Akonji (Germaine Acogny), preko izvođenja *Luvos* od strane grupe Edite Braun (*Luvos vol. 2* - 2001, *Planeta Luvos* - 2012, *Close Up* - 2015 i *Close Up 2.0* - 2017, *Fanghouné* - 2019, kasnije pod nazivom *Hydráos*), sve do filma *Luvos Migrations* (2022/23) i naposljetku „zapadne verzije“ *Hydráos* (2024), tehnika plesa i estetika *Luvos* konstantno se razvija. Istraživačka posvećenost pokretu je razlog zašto *Luvos* možemo nazvati telesnim/fizičkim univerzumom koji ima jedinstvenu poetiku.

b. Prostor, svetlo, kostimi

Luvos, vol. 2 (2001) je osmišljen u duhu kritičkog plesa i minimalistički po svojoj formi. Čitava scenografija ograničena je na crni prostor pozornice, koji se naizgled nalazi u vakuum prostoru, odnosno ne možemo uočiti zavesu niti nijedan

² Naslov projekta, koji u prevodu znači „Dosta sa umetnošću“, već na prvi pogled sugerise provokaciju i ironiju, ali i poziv na dublju refleksiju – o granicama umetnosti, njenom mestu u savremenom svetu, i o tome da li umetnost još uvek može (ili treba) da bude politički i emocionalno angažovana. Braun koristi telo, pokret i scenski izraz da bi dotakla teme koje se tiču univerzalnih ljudskih iskustava – bola, gubitka, bliskosti, ali i otpora i snage. Njena hrabrost da ogoli emocije pred publikom, bez straha od patetike ili osude, čini njen rad autentičnim i snažno komunikativnim. U *Schluss mit Kunst*, emocija nije sredstvo manipulacije, već način povezivanja sa gledaocem – poziv da se izađe iz zone intelektualne distance i uđe u prostor iskrene, često neugodne, ali potrebne ljudske empatije. Kroz ovaj projekat, Edita Braun pokazuje da umetnost ne mora da bude ukrašena ili distancirana da bi bila relevantna. Naprotiv, njeno delo svedoči o tome da su ranjivost i iskrenost ne samo estetski vredni, već i politički subverzivni gestovi.

zid. Prostor stvara iluziju velikog crnila, koje preplavljuje čitav prostor izvođenja. Veoma bitno je istaći da se gledaoci nalaze na određenoj razdaljini od samog scenskog prostora, kako bi iluzija crnila i iluzija pokreta bila učinkovitija. Pravo zemljište, koje je prvobitno činilo scenski prostor inspirisan radovima spomenute Akonji, s vremenom je zamenjeno malim crvenim kockama od veštačkog materijala (crvene kocke mogu, u zavisnosti od predstave, biti zamenjene zelenim ili plavim, dok izdaleka izgledaju kao latice ruža). Zbog ove promene predstava udaljila se od svojih korena i prirodnog sveta, a njeno značenje simbolički je preneto u apstraktni svet.

Važnu ulogu u stvaranju prostornosti predstave igra svetlost i tama – mestimično osvetljenje plavim reflektorom odabranih delova tela uz naizmenično potpuno gašenje svetla (do efekta „mrklog mraka”) pojačavaju iluziju kojoj je publika izložena. U zadnjem delu izvedbe svetlo podseća na stroboskop, a gledaoci vide plesačice kao spore filmske kadrove.

Kostimi plesačica su uniformni i predstavljaju imitaciju golog tela (bodiji koji pokrivaju telo u boji kože zajedno sa kapuljačom koja pokriva kosu). Ovaj način kostimizacije depersonalizuje osobe koje plešu, postavljajući ih u niz nebinarnih bića, koja ne pripadaju ni ženama ni muškarcima, bez rase i karakterističnih obeležja. U kasnijim predstavama iz ciklusa *Luvos* kostimi kožne boje su bili zamenjeni zelenim kostimima, iz praktičnih razloga – u Senegalu nije dozvoljeno prikazivanje nagog tela. Sama Braun u novoj-uniformi uvidela je i drugu vrednost – suprostavljanje opšteprisutnoj i bezrazložnoj golotinji na sceni.

Zahvaljujući igri svetla i kostimima postignut je cilj pojačanja osećaja neobičnosti predstave i unosenje nečovečne energije u ples – gledalac, u impulsima svetla i u tami, vidi onoliko koliko mu mašta sugerise.

c. Koreografija

Koreografija je ključno sredstvo izraza u čitavom ciklusu *Luvos*, pa tako i u predstavi *Luvos vol. 2*, koja je tema ovog rada i odraz je filozofije Braun kao koreografkinje i misliteljke. Sama Braun ističe da se *Luvos vol. 2* može tumačiti kao komentar na zastrašujuće ekscese genetičkog inženjeringa ili kao evokacija fascinantnih i zavodljivih podvodnih svetova, kao nezavisni svet misli i osećaja. Stvorenja iz *Luvos* univerzuma su humanoidi, biljke, insekti, čudovišta, apstrakcije.

U koreografskom smislu gledalac prati transformaciju pet neodređenih bića u leptire. Međutim, pre nego što dođe do ove transformacije, Edita Braun tera gledaoce da uđu dublje u misteriju ljudske telesnosti i prepuste se igrama, fantazijama i fatamorganama pokreta i svetla. Pet stvorenja koja su oživela, različita od ljudi ili bilo čega drugog što znamo, najava su sveta koji je upravo stvoren. U početku plahi i nesigurni pokreti postaju sve hrabriji, gotovo agresivni. Poznajemo život u trenutku

njegovog prvog pokreta, ali ne znamo ko je (ne)vidljivi pokretač. Telo jednostavno mora naučiti da se kreće kao da mu je to namenjena sudbina. Figure na pozornici grupišu se u raznovrsne oblike, prikazujući sirovu, potpunu telesnost bez seksualnosti. Oblici, gledani sa distance gledališta, podsećaju na životinje ili delove tela. Neke od izvođenih figura zahtevaju grupni rad plesačica, a neke su individualne, ali usklađene s ostalim prizorom na sceni. Skandalozni (jer su goli) sinhroni ples koji izvode odiše uznemirujućom asexualnošću puzajuće larve, a ne šarolikom, primamljivom erotičnošću zrelog leptira. Sve što se dešava na sceni zapravo postoji samo u našim glavama – jer nam igra svetlosti ne dozvoljava da bilo koju scenu sagledamo u celini. Podložni smo masovnim halucinacijama. Tela plesačica, koja se dižu s poda, kleče na kolenima, kotrljaju se ili savijaju u svim mogućim smerovima, izazivaju uznemirujuće asocijacije u našim mislima, podsećajući na okrutna hinduistička božanstva, odvratne bube, sjajne morske zvezde, divovske faluse. Naša mašta radi sa svakim tupim zvukom muzike Terija Zabuažefa (Thierry Zaboitzeff), koja je kombinacija klasičnih i elektronskih zvukova. Možemo reći da tela uče da lete. Mašu rukama kao krilima i mašu nogama, ustaju. Uče da hodaju, skaču i ispravljaju kičmu. U poslednjim sekvencama izvedbe, u treperavom, blinkajućem svetlu bele lampe, slika počinje da se lomi i bleđi. Na kraju pada mrak i tela beže. *Luvos*, vol. 2 slavi životni instinkt i ritual animacije posmatran 1986. godine u Senegal, u selu Fangom (Fanghoulé), odakle potiču koreni *Luvos* plesa. Bogata, izuzetno vešta koreografija istovremeno ogoljuje i pokriva telo. Zahvaljujući tome, s jedne strane, zapanjeni smo njenom živopisnom telesnošću, ali s druge strane u njoj vidimo više od golotinje, koje – uostalom – zapravo i nema.

Predstava *Luvos*, sagledana u svetlu prethodno navedenih teorija Fišer-Lihte, Šeknera i Groš, pruža mogućnost detaljnijeg sagledavanja fenomena semiotičkog tela na sceni. Naime, tela plesačica tokom predstave gube oblik pojavnog tela i potpuno se transformišu prema svim parametrima – načina kretanja, izgleda, boje, figure. Koristeći koncept otelovljenja/ embodimenta: tela plesačica u-telovljuju neljudska bića, podležu transformaciji u osobe koje su „između“ (poput čoveka-jelena). Predstava ima neantropocentrični karakter. Čovek je potpuno odsutan. Posmatrano pojavno telo, koje se nalazi izvan pozornice i služi samo kao okvir – ram za izgradnju semiotičkog tela. Možemo ga slobodno, prema Groš i Butler, nazvati *amorfno meso*, sposobno da se transformiše u gotovo svaki oblik unutar svoje plastičnosti. U procesu stvaranja nađeni su novi oblici tela koji imaju potencijal da izgube ljudski izgled i postanu iluzija nekog drugog bića, koji mogu podsećati na živi/poznati oblik ili stvaraju apstraktan oblik koji se sam definiše u toku izvođenja predstave, konstituise se u percepciji svakog gledaoca ponaosob. *Pojavna tela* doživljavaju transformaciju u ne-ljudska *semiotička tela*, čiji oblik određuje svaki pojedinačni posmatrač, u skladu sa tvrdnjom da kompetencija posmatranja u velikoj meri zavisi od subjektivnih uslova svakog gledaoca – zapravo, neki će u stvorenjima univerzuma *Luvos* videti vanzemaljce, drugi životinje, delove ljudskog tela ili neidentifikovana bića.

Kao komentar gore navedenom Adriana Zaharijević (2020: 69) zaključuje da se drugačije gledaju tela koja performuju kao neljudska ili ne sasvim ljudska, prema tome šta razumemo kao ljudsko – i da se ista javljaju kao manje vredna zaštite i sažaljevanja. Neljudska tela nisu ni okvirno povezana sa normama, koje usmeravaju svet i koje utiču na sam čin izvođenja (Zaharijević, 2020: 70). Taj zaključak, iz prva sekundaran u kontekstu same plesne predstave, ima veliki značaj kada pogledamo istorijat plesa *Luvos*, odnosno setimo se okolnosti nastajanja same koreografije. *Luvos* naime nije nikakav „vanzemaljski” ples već ples plemena. U tom smislu, univerzum *Luvos* je interkulturalno plesno pozorište (u razumevanju Fišer-Lihte), koje „služi svojevrsnom transferu elemenata jedne pozorišne kulture u drugu (...), koje služe prenošenju praksa i tehnika rukovanja telom, koje je razvila druga grupa” (Fischer-Lichte, 2014: 138). Interkulturalnost univerzuma *Luvos* je konačno zaokružena nastajanjem predstava *Migrations* i *Hydratos oriental*, koje su direktna referenca neevropskog porekla istraživane igre.

Baš ovo prožimanje, u ovom konkretnom slučaju, afričke i evropske plesne kulture, moderne muzike i niza „opasnih” odnosno nepoznatih pokreta, koji stvaraju mnogobrojne iluzije svojim izvođenjem, jeste ključ za čitanje datih *semiotičkih tela* u izvedbi *Luvos vol. 2*. S obzirom na prividno odsustvo javnih tela izvođačica, *semiotičko telo* poput tela čoveka-jelena odnosno ne-čoveka i ne-ni-čoveka može biti čitano na bezbroj načina, u zavisnosti od toga, ko posmatra i koje iskustvo nosi u sebi. Naravno, gledalac, koji nema znanje o poreklu samog *Luvos* neće biti u stanju da raskirka ples u postkolonijalnom, odnosno interkulturalnom ključu, već se može bazirati samo na iluziju, koja će sasvim sigurno podsećati na Roršahov test – svako na slici (sceni) videće potpuno drugi prizor. Svaka figura *Luvos* plesa nosi zapravo svoj asocijativni naziv, kao što su: super pauk, krab, leopard, mali cvet, veliki cvet, labud, a čak i falli, po asocijaciji na muški polni organ, i tim brikolažom od jezika služi se i ona kao koreografinja, a takođe istraživači njenih koreografskih rešenja, i plesači njene grupe. Postoje, dakle, mnoge sheme čitanja značajskih elemenata u koreografiji predstave u zavisnosti od primenjene istraživačke metodologije: fenomenološke, semiotičke ili pak etnološke.

4. Zaključak – međustanje ili o ispoljavanju duha kroz otelovljenje

Ples se može smatrati zajedničkom tačkom fizičke spretnosti i emisije duhovne energije i kritičke misli. Na kraju ne smemo zaboraviti da minimalizam forme jeste način neverbalne komunikacije, koji koristi potpuno odsustvo govora kako bi se istakla određena poruka. Otvaranje kulturnih studija pitanjima kinestetičke semiotike i postavljanje istraživanja plesa (i, šire, ljudskog kretanja) na dnevni red kulturnih studija put je ka daljem razumevanju kako se društveni identiteti signaliziraju, formiraju i pregovaraju putem telesnog kretanja. Možemo analizirati kako su društveni identiteti

kodifikovani u stilovima izvođenja i kako upotreba tela u plesu odražava, duplira, osporava, pojačava ili premašuje norme ne-plesnih telesnih izraza unutar određenih istorijskih konteksta.

Stvaralaštvo grupe *Editta Braun Company*, kao što sam navela u razradi moje teme, okrenuto je kritičkoj, u najvećoj meri postkolonijalnoj naraciji kroz igru, a u svom radu, osim diskursa o kulturama van europocentričnog sveta, dotiče se tema, koje su relevantne za savremeno društvo. Sve to uz minimalne zvučne/muzičke efekte i bez reči.

Semiotička tela izvođačica, tokom same izvedbe u fazi radikalne transformacije u van-ljudski oblik, koji se može mnogostruko odrediti u zavisnosti od percepcije gledaoca, epicentar su predstave i nose u sebi sva navedena značenja verbalizovana kroz karakterističan, neimprovizovan (izvežban i unapred pripremljen) pokret *Luvos* plesa. Čitanje značenja koje nose semiotička tela je zapravo zadatak, koji Edita Braun zadaje svojoj publici. Pojavna tela plesačica, kao što sam navela u prethodnim pasusima rada, su u slučaju *Luvos vol. 2* potpuno nevidljiva iza *semiotičkih tela*, što opravdava nesvakidašnja tehnika igre, odnosno način upravljanja telima onemogućava posmatranje pojavnog tela, a gledaoci se nalaze unutar pozorišne iluzije i učestvuju u pravom liminoidnom spektaklu, gde se za vreme trajanja izvedbe brišu oblici tela i uvodi nov granični poredak.

Fišer-Lihte (2009: 95) tvrdi da „oteloviti” znači prouzrokovati nastajanje nečeg na telu ili putem tela; nečeg što postoji samo u telu i kroz telo, na primer lik ili čin ukorenjeni u telesnom postojanju glumca u svetu. Isti postoji samo zahvaljujući telesnim radnjama izvođača i počinje postojati zahvaljujući performativnim činovima izvođenim putem tela. Slično, u predstavi *Luvos vol. 2*, scenska bića (*semiotična tela*) grade se na temelju *pojavnih tela* učešćem u ideji kritičkog plesa koreografkinje, performirajući njene postavke, svojom „mesnatošću” i plastičnošću služeći kao nosioci značenja i simbola. Otelovljenje u kontekstu *Luvos* plesa razumemo kao poseban način oblikovanja refleksije: misao dobija oblik kroz pokret i specifično fizičko/telesno stanje izvođačica.

Na kraju, što je možda i najbitnije, a izuzetno značajno u kontekstu stvaralaštva Edite Braun i njene plesne trupe, *pojavno telo* sakriveno iza *semiotičkog tela*, ili čak oba odjednom, stvaraju određenu energetska zonu, koja privlači pažnju i navodi na razmišljanje u konkretnom pravcu, iako nije izrečena nijedna reč koja bi mogla usmeriti na diskusiju. Možemo pretpostaviti da je za navedeno odgovorna takozvana *radikalna koncepcija prisustva*. Glumac/izvođač postavljaajući svoje pojavno telo kao energetska polje predstavlja sebe kao inkorporiran – otelovljen um (*embodied mind*), dok gledalac doživljava to inkorporiranje uma kroz protok energije tokom predstave – cirkulacija energije postaje zamajac za transformaciju. Baš ta transformišuća energija, koja projektuje *semiotično telo* i nosilac je svih ranije opisanih pravaca razmišljanja Edite Braun ostvarenih kroz ples, ima za cilj da utiče na publiku i konstrukciju plesa, pozorišta, a u širem kontekstu – sveta.

REFERENCE:

1. Amort, Andrea, Mimi Wunderer-Gosch. 2001. *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau.
2. Brandstetter, Gabriele, Christoph Wulf. 2007. *Tanz als Anthropologie*. München: Wilhelm Fink Verlag.
3. Butler, Judith. 1988. „Performative Acts and Gender Constitution.“ *Theatre Journal* 40 (4): 519–531.
4. Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo: Šahinpašić.
5. ———. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York: Routledge.
6. ———. 2021. *Performativität*. Bielefeld: Transcript.
7. Fuchs, Georg. 1906. *Der Tanz*. Stuttgart: Strecker & Schröder.
8. Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual*. New York: Pantheon Books.
9. Grosz, Elisabeth. 1995. „Bodies–Cities.“ U *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, 381–399. New York: Routledge.
10. Hanna, Judith L. 1988. *Dance, Sex and Society: Signs of Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago–London: University of Chicago Press.
11. Jovičević, Aleksandra. 2007. „Izvođačka tela.“ U *Uvod u studije performansa*, ur. Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, 139–164. Beograd: Fabrika knjiga.
12. Klimczyk, Wojciech. 2010. *Wizjonerzy ciała*. Kraków: Korporacja Ha!art.
13. Merleau-Ponty, Maurice. 1978. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: IP Veselin Masleša.
14. Pavis, Patrice. 2021. *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: Clio.
15. Poschmann-Reichenau, Gerda. 2009. *Tanz, Kunst, Leben. 20 Jahre editta braun company*. Norderstedt: BoD.
16. Schechner, Richard. 1992. *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*. Beograd: FDU.
17. Thomas, Helen. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. London: Red Globe Press.
18. Zaharijević, Adriana. 2020. *Život tela: Politička filozofija Džudit Batler*. Novi Sad: Akademska knjiga.
19. „Editta Braun – Biography.“ *editta-braun.com*. Pristupljeno 29. maja 2025. <https://www.editta-braun.com/e/bios/editta-braun.html>.

Reading the Semiotic Body in *Luvos vol. 2* by Editta Braun Company

Abstract: This paper investigates the semiotic dimensions of the body in the performance *Luvos vol. 2* by the Editta Braun Company, drawing on theoretical frameworks from Maurice Merleau-Ponty, Erika Fischer-Lichte, Judith Butler, and Elizabeth Grosz. The analysis centres on the phenomena of embodiment, bodily amorphousness, and performer–audience interaction. Particular emphasis is placed on the duality of the phenomenal and the semiotic body, and their roles in the construction of meaning during performance. Merleau-Ponty conceptualises the body as a medium of experience and meaning-making, while Butler introduces the notion of performative identity, underscoring the body’s fluidity within the context of cultural norms. Fischer-Lichte contributes the concept of autopoietic feedback, highlighting the generative role of the performer–audience relationship. Grosz offers a view of the body as a plastic, transformative mass, shaped by social and artistic practices.

In *Luvos vol. 2*, a minimalist stage space and choreography create the illusion of amorphous bodies that transform their identity and meaning through the audience’s perception. Costuming and lighting eliminate individual features of the performers, enabling the audience to project their own associations onto the onstage bodies. The performance navigates the boundaries between human and non-human, real and illusory, pointing to the complexity of the body as a semiotic entity.

The paper concludes that *Luvos vol. 2* embodies critical dance through the transformation of the body into multivalent symbols, encouraging a reconsideration of cultural norms and identity. Viewed through the lenses of postcolonial critique and phenomenology, the semiotic body becomes a medium for exploring the limits of corporeal expression and artistic communication.

Keywords: dance theatre, critical dance, semiotic body, embodiment, phenomenal body