



< Marija Ščekić: Human Error. Foto: Sandra Vitaljić >

► JELENA MIHELČIĆ

HUMAN ERROR MARIJE ŠČEKIĆ

Ples je kao umjetnost tijela vrlo blizak iskustvu čovjeka. Počeci geste kao komunikacijskog sredstva i plesa kao sastavnog dijela života, sežu do vremena početka nama poznate civilizacije. Izražavanje tijelom i gesta prirodni su i na neki način primarni za čovjeka kao jedinstveni alati kojima se i danas kao nadgradnjom služe naknadno stvoreni složeni jezični sustavi. Pokret je kao komunikacijsko sredstvo jedinstven, s vrlo rijetkim iznimkama, cijeloj ljudskoj vrsti. Kada pratimo povijest plesa starih civilizacija, nailazimo svugdje na usku povezanost pokreta i plesa s religijskim i magijskim obredima, dakle usku povezanost tjelesnog s religijskim, odnosno duhovnim životom čovjeka.¹ Međutim, s početkom filozofske misli pa kroz njezin razvoj, došlo je do sve veće dihotomije tijela (materije) i duha (duše, uma) i ona je postala jednim od temeljnih filozofskih pitanja kojim su se bavili mnogi mislioci i znanstvenici pokušavajući spoznati nespoznatljivo – ljudsku prirodu.

Je li ljudsko tijelo kao materijalna, protežna činjenica samo ljuštura koja funkcionira odvojeno od osobnosti ili onoga što nazivamo duhom i je li duh doista neovisan o toj smrtnoj opipljivoj tjelesnoj sudbini? Je li um ili razum jednako funkcionalan bez osjeta, emocija i osjećaja kao izrazito

tjelesnih pojava? Pitanja su to koja možda upravo povratkom tijelu, ulaskom u tijelo, možemo pokušati riješiti. Baš je onima koji prakticiraju jezik tjelesnoga, koji ga svakodnevno testiraju, uobličujući ga u umjetnički tjelesni (plesni) izričaj, rješavanje navedenog problema na neki način svakodnevni zadatak. Također, svakom pokloniku plesne umjetnosti opetovano vraćanje plesnom teatru možda predstavlja i nesvjesno preispitivanje neke jače i dublje veze tjelesnog i duhovnog, odnosno povezanosti tijela, emocija i razuma. Ulazak u plesni teatar (ili klub) za modernog je čovjeka nešto najbliže doživljaju religijskog i spiritualnog što su kroz ples prakticirale stare civilizacije.²

Suvremeni je neurolog Antonio Damasio, čiji se znanstveni rad temelji na neizostavnosti tijela u spoznajnom procesu, upotrijebio zanimljivu metaforu na početku jednoga od svojih istraživanja napisavši: „Uvijek me privlačio trenutak u kojem se, dok u publici sjedimo i čekamo, otvaraju vrata i izvođač stupa na svjetlo pozornice; ili, gledano iz drugog kuta, trenutak u kojem izvođač koji čeka u polumraku vidi kako se ta ista vrata otvaraju i pogledu otkrivaju svjetla, pozornicu i publiku (...) ganutljivost tog trenutka

¹ Maletić, Ana, *Povijest plesa starih civilizacija I. i II.*, Matica hrvatska, Zagreb, 2002.

² Thomas, Helen, „Dancing the Night Away: Rave/Club Culture“ u Thomas Helen, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, 2003.

dolazi od toga što on utjelovljuje trenutak rođenja, prelazak praga koji odvađa zaštićeno i skućeno sklonište od mogućnosti rizika svijeta što se prostire s onu stranu praga (...) osjećam da je iskorak u svjetlost također moćna metafora za svijest, za rođenje uma sposobnog za spoznavanje.³ Na taj je način nenamjerno povukao paralelu između scenske umjetnosti (plesa) i filozofije, odnosno teorije spoznaje.

Upravo je Damasiovim radom, kao i navedenim filozofskim, kartezijskim pitanjima odnosa tijela i duha, bila inspirirana hrvatska koreografkinja Marija Ščekić u predstavi *Human Error* premijerno izvedenoj u Zagrebu, u Centru za kulturu Trešnjevka u svibnju 2009. godine. Vrlo je znakovito kako upravo toliko tjelesni i za moderne dosege čovjeka u neku ruku primitivan način izražavanja/spoznavanja - ples, u slučaju predstave *Human Error*, vrlo uspješno objašnjava značajnu i vremenski dugu filozofsku polemiku.

Kao temeljna referenca čovjekova dualizma, odnosno njegove podijeljenosti na fizičko i misaono uzima se Descartesova filozofska teorija, vjerojatno i stoga što se on smatra ocem moderne filozofske misli (*cogito ergo sum*), iako se istim idejama, odnosno odvojenosti duše od tijela, bavio već Platon te su se one ponajviše razvile zahvaljujući kršćanskoj filozofiji.⁴ Kartezijski sustav predstavlja dva paralelna, ali neovisna svijeta, onaj uma i onaj stvari, od kojih se svaki može proučavati bez referiranja jednoga na drugi, ali se oni nalaze u odnosu uzajamnog djelovanja. Prema njegovoj koncepciji materije, Descartes daje prednost racionalnom putu do spoznaje pred bilo čime što dolazi od osjeta/osjećaja. Iako je njegova teorija prevlasti racionalnog nad emocionalnim mnogo puta odbacivana, zbog njezine je jasnoće i uvjerljivosti Descartes jedna od središnjih referenci moderne filozofije.

Moderni znanstvenici pa i filozofi tako se sve više vraćaju tijelu pokušavajući dokazati njegovu izravnu vezu sa spoznajom, znanjem i umom. Maurice Merleau-Ponty tvrdi kako je tijelo sâmo sposobno spoznati svijet i tako djelovati kao samostalni nositelj spoznajnih procesa.⁵ Max Scheler izravno napada Descartesa i „krivi“ ga za mnoštvo najvećih zabluda o ljudskoj naravi. Tvrdi kako se polje duševnih događanja odnosi na čitavo tijelo, a ne samo na mozak i kako se o nekom izvanjskom (božanskom) povezivanju duševne s tjelesnom supstancijom danas uopće više ne može govoriti. Prema Scheleru, duhovno mora uvijek imati fiziologijski i psihički paralelni član, a psihofizički je život *jedan* jedin-

stven.⁶ Damasio pak, opisujući neurološke procese, pokušava dokazati kako je sustav razuma evoluirao kao ekstenzija automatskog emocionalnog sustava, s emocijama koje igraju različite uloge u razumskom procesu. Neurološka *mjesta* u tijelu zadužena za razumsko razmišljanje, ista su kao i ona zadužena za emocije i osjećaje, kao i za tjelesne funkcije za preživljavanje organizma. Time on stavlja tijelo (dakle osjećaje) u izravnu vezu s lancem operacija koje omogućuju najviše dosege razuma, odlučivanja te kao nastavak istog, socijalnog ponašanja i kreativnosti.⁷

Iz ovog je konteksta sada moguće preći na samu predstavu i opisati na koji je način Marija Ščekić pristupila ovom problemu iskoristivši virtuozno plesno tijelo za filozofsko istraživanje. Što je *ljudska greška*?

Marija Ščekić u predstavi *Human Error* na scenu postavlja vlastito plesačko tijelo inovativnim bežičnim senzima *spojeno* na vizualne i auditivne računalne sustave koji interpretirajući njezine neurološke aktivnosti tijekom fizičkog kretanja, generiraju vizualnu i zvučnu kulisu, virtualni entitet, koji gledateljima daje uvid unutar tijela, njegovo unutarnje ja. Gledatelj svjedoči fizičkoj pojavnosti plesačice i paralelno s time računalnoj audiovizualnoj interpretaciji unutrašnje koreografije, one golom oku nevidljive. Slijedeći Damasiovu teoriju, na taj simboličan način i plesačica ima priliku kroz film (audiovizualni konstrukt svoje unutrašnjosti) spoznati sebe, a gledatelj svjedočiti i udvostručiti tu spoznaju. Kako?

Damasio, naime, proces spoznaje kroz tijelo dijeli na pet koraka kojima pokušava znanstveno dokazati put od emocije do stvaranja svjesnoga osjećaja. Ukratko, radi se o procesu koji opisuje odnos između svijesti organizma o samome sebi kao stabilnom sustavu koji nas održava na životu i svijesti o promjenama koje u taj sustav neprekidno unosi susret organizma s okolinom.

Sve počinje time da organizam u susretu s okolinom, koja djeluje na njega pobuđujući emocije, stvara mentalne modele. Njih, pri nedostatku boljeg izraza, Damasio naziva slikama objekata koje prenose različite vidove fizičkih svojstava objekata te kaže: „Prvi problem svijesti je problem o tome kako stječemo ‚film u mozgu‘, pri čemu u ovoj gruboj metafori film ima onoliko osjetilnih zapisa koliko naš živčani sustav ima osjetilnih portala – vid, sluh, njuh, dodir, unutarnji osjeti itd. (...) rješavanje tog problema sastoji se u tome da otkrijemo kako mozak u svojim neuronskim krugovima stvara neuralne modele i uspijeva ih pretvoriti u eksplicitne

3 Damasio, Antonio, *Osjećaj zbivanja*, Algoritam, Zagreb, 2005.

4 Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy*, Routledge, 1996.

5 Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul, 1962.

6 Scheler, Max, *Čovjekov položaj u kozmosu*, Fabula nova, Zagreb, 2005.

7 Damasio, Antonio, *Descartes' Error*, Penguin Books, 1994.



mentalne modele koji predstavljaju najvišu razinu biološke pojave koju opisujemo nazivom slika.”⁸

Osim slika, druga prisutnost označuje pojedinca kao motritelja, kao moguće djelatno biće u odnosu na te stvari, kao pojedinca u osobitom odnosu s nekim objektom. Ljudski um ne samo da je sposoban stvarati mentalne modele objekata (slike), već i mentalne modele koji prenose osjet samoga sebe u činu spoznavanja. Taj osjet samoga sebe u činu spoznaje, smatra Damasio, ključan je u problemu svijesti opisujući ga neprestano služeći se metaforom filma: „ (...) neurobiologija svijesti suočena je s barem dva problema - problemom nastanka filma u mozgu i problemom načina na koji mozak istovremeno stvara osjećaj postojanja vlasnika i promatrača tog filma. (...) Svijest stvara spoznaju o postojanju slika u nama, smješta slike u perspektivu organizma jer ih dovodi u odnos s integriranom reprezentacijom organizma.”⁹

Ako se sada vratimo na predstavu, može se reći kako je Ščekić simbolički suočila sebe i publiku sa svojim slikama, otvorila je uvid u proces stvaranja svijesti o sebi. Njezina koreografija koja je čisto i jasno kretanje unutar poznatih Labanovih prostorno-dinamičkih odrednica pokreta, djeluje na organizam koji pak neurološkim signalima djeluje na računalne sustave i njihov produkt kojeg konačno vidimo i čujemo. Međutim, bivanjem u vlastitom filmu kreiranome po načelu Damasiovih koraka od emocije do svijesti, Ščekić ne potvrđuje, ali niti ne opovrgava njegove ideje. *Human Error* tako u cjelini nije znanstveni eksperiment, što bi se iz dosadašnjeg opisa moglo činiti, već predstava koja se itekako bavi emocijom, a prije svega spiritualnošću.

Već prva scenska slika koju vidimo, snažni i grčeviti trzaji ruku koji dopiru iz središta tijela s glasnim pratećim izgovorom riječi *khul* (hebr. vrtnja, vrtjeti se), sugeriraju unutarnju borbu, patnju i nemoć. Središnji motiv predstave također je duga vrtnja na mjestu koja priziva vječnost, derviš, kolo, zanos religijskih plesova. Konačno, sam početak i kraj predstave omeđeni su biblijskim riječima *U početku bijaše riječ...i riječ je tijelom postala*, kojima Ščekić u jednadžbu izostavljenu u tom stalnom sukobu tijela i uma uvodi i treći element, onaj duha/duše koji Damasio apsolutno izostavlja u svojem istraživanju i čime znanstvena i filozofska rasprava postaje i teološka.

Ljudska se spoznaja o vlastitoj prirodi razvija, neprestano se opovrgavajući i nadopunjujući. Ako je Descartes radikalno promijenio dotadašnju znanost rekavši *mislim dakle jesam*, tvrdeći kako je sve fizičko i emocionalno odvojeno od racionalnog, a nekoliko stoljeća nakon njega je Damasio svoje istraživanje ukorio naslovom *Descartesova greška*

tvrdeći kako je razum zapravo samo emocija koja je evoluirala, Ščekić postavlja pitanje što je onda znanje, što je to što ga čini istinitim i točnim, koja je stvarna istina našeg znanja? I to je ljudska greška, relativnost ljudskog znanja, čovjekova sklonost greškama i učenju iz njih te stalna težnja prema istini i savršenstvu.

Upravo je Platonova ideja duše, a od njega je i krenula rasprava o njezinoj odvojivosti od tijela, koju je kasnije Descartes samo jasnije izrekao, ponudila moguće čitanje ovih pitanja. On tvrdi kako je sudbina svake duše težnja bogu, odnosno onome tko poznaje pravu istinu. Duše koje izgube viziju te istine, zaostanu na svojem putu i vraćaju se na početak, na zemaljski put, dok duše koje joj se približe u idućem životu imaju priliku izdići se iz zemaljskog života.¹⁰ Ljudska priroda nema znanja, ali božanska ima – izjava je Heraklitova, a slično su izjavljivali i mnogi grčki filozofi. Ksenofan je tako rekao: „Ljudi su vidjeli malo, stoga i znaju malo, a ljudsko je znanje u svojoj esenciji varljivo.”¹¹ Čovjek dolazi do znanja kroz vlastiti napor pa iako na tom putu ne može nikada stići do potpunoga prosvjetljenja, u njegovoj je prirodi težiti boljemu. Samo je ljudsko znanje nesavršeno, ali je mudrost bogova bez mane, govori Ksenofan. Ponekad čovjek može reći nešto potpuno istinito, a opet on nema točno znanje poput bogova. I konačno kaže da bog za razliku od smrtnika nije tijelo i um, dakle vidi boga kao nešto lišeno korporealnosti. Hekatej u svom konceptu istine razmišlja drugačije od svojih suvremenika te tvrdi kao je ljudsko znanje neovisno o božjemu, kao i da je čovjek neovisan na putu da samostalno otkrije što je istinito. Poput Ksenofana smatra da je ljudski put stalno ispitivanje i istraživanje. Heraklit, za razliku od spomenutih prethodnika ne vidi ljudsko znanje samo kao skup iskustava povezanih s izvanjskim, on kaže *tražio sam unutar sebe*. Čovjek je, kaže Heraklit, negdje između bogova i zvijeri. Zvijeri sa svojim impresijama osjeta zadiru samo u vidljivo, dok božje znanje shvaća i nevidljivo. Čovjek je pak sposoban kombinirati svoje percepcije osjeta/osjećaja i na temelju toga pretpostavljati o nevidljivom. I konačno Empedoklo dovršava praktički rekavši ono što je Descartes ponovno napisao stoljećima kasnije. Počevši također s pretpostavkom kako je ljudska percepcija osjeta nepotpuna, s organima osjeta koji su usko ograničeni, zamučujući misli, tvrdi: „Tijekom svog života čovjek vidi malo, umire brzo i siguran je u samo neke stvari na koje je slučajno naišao putem.”¹²

Ščekić, naravno, kao koreografkinja ipak vjeruje u tijelo, vjeruje u njegovo znanje. Ona tijelom i plesom ipak komu-

8 Damasio, Antonio, *Osjećaj zbivanja*, Algoritam, Zagreb 2005.

9 Isto.

10 Plato, *Phaedrus*, Oxford University Press, 2002.

11 Snell Bruno, *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature*, Dover Publications, Inc. 1982.

12 Isto.





nicira, prenosi kako emocije, tako i misli. Njezino je tijelo i doslovno medij. Odlomak Ivanova evanđelja *U početku bijaše Riječ (i Riječ bijaše od Boga, i Riječ bijaše Bog)(...)* i *Riječ je tijelom postala*, sumnja je u misaono, vjera je u tijelo. Naime Šćekić ovaj tekst ispisuje na hebrejskom jeziku i pismu, a u njemu oznaka za riječ (*dabar*) ujedno znači riječ, govor, vijest, obećanje, objavu, slučaj, tužbu, sudski postupak, događaj i stvar. Izraelac u riječi vidi ne samo sredstvo prenošenja misli, nego i nešto više, nešto dinamično i kreativno. Riječ se smatrala stvaralačkom silom koja dovodi čak i svijet u opstojnost (*stvara ga*).¹³

Riječ (jezik) naknadna je tvorevina civilizacije, koja se općenito smatra najvažnijim i najveličanstvenijim postignućem ljudskoga uma, međutim, znanje je očito postojalo i prije jezika i bivalo je u tijelu. Suvremena sociologija, osobito anarhoprimitivist John Zerzan, kritizira jezik i poimanje o pretpovijesnom čovjeku bez jezika i pisma kao siromašnom i brutalnom. Čak ide do toga da tvrdi kako je jezik i ideologija kao nusproizvod jezika, sustav iskrivljene komunikacije između dvaju polova i da se temelje na simbolizaciji. U

13 Rebić, Aldabert, Značajke hebrejskog jezika u odnosu na spoznaju i interpretaciju, Bogoslovska smotra, sv. 73, broj 4, veljača 2004.

modernim jezicima riječ „um“ služi kao opis nečega što neovisno postoji u našem tijelu, u usporedbi sa sanskrtskom riječju za um koja znači „rad iznutra“, što podrazumijeva aktivno obuhvaćanje osjeta, percepcije i spoznaje. Zerzan piše kako je jezik opredmećenje iskustava što ih čini um te pozivajući se na rad Freuda i Lacana, tvrdi da je razrađen kako bi potiskivao osjećaje i predstavlja čovjekovo ovladavanje svijetom. Citarajući lingvistu Mullera, Zerzan piše o bolesti jezika, odnosno njegovom izobličenju misli i nesposobnosti da izravno opiše stvari. „Duboka se istina krije u shvaćanju da ‚ljubavnicima ne trebaju riječi‘ (...) moramo ostvariti svijet ljubavnika, svijet odnosa ‚licem u lice‘, u kojemu se mogu zaboraviti čak i imena, svijet koji zna da je suprotnost neznanju – očaranost.“¹⁴

Stalna vrtnja plesačice te grčeviti trzaji na početku i kraju predstave spoznaja je o grešci, o samopogrešivosti, o stalnom procesu traženja i nemoći u apsolutnoj spoznaji koja je zapravo nemoguća, o znanju koje je potpuno upitno i podložno stalnom opovrgavanju, o ljudskoj grešci odvajanja tijela, uma i duše. ■

14 Zerzan, John, *Anarhoprimitivizam protiv civilizacije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2004.