

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Drugostopenjski magistrski študijski program Umetnost giba

GAJA FILAČ

Prtljage

Anatomija žalovanja

Magistrsko delo

Ljubljana, [2026]

Drugostopenjski magistrski študijski program Umetnost giba
Umetnost giba

GAJA FILAČ

Prtljage

Anatomija žalovanja

Magistrsko delo

Mentorica: prof. Tanja Zgonc

Ljubljana, [2026]

Ime in priimek: Gaja Filač

Naslov magistrskega dela: Prtljage

Kraj: Ljubljana

Leto: 2026

Število strani: 64

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Program in smer študija: Drugostopenjski magistrski študijski program Umetnost giba, smer Umetnost giba

Mentor[_ica]: prof. Tanja Zgonc

Jezikovni pregled: Tina Kočever

Posvetilo, moto, zahvale

Mali Gaji.

»Naj se ti zgodi vse: lepota in groza. Samo pojdi dalje. Nobeno čustvo ni dokončno.«

— Rainer Maria Rilke

Posebna zahvala:

Prof. Tanja Zgonc, Andraž Žigart, Veronika Francesca Štefančič, Maja Krvina, prof. mag. Jasna Vastl, Franja Pavlin Filač, Tina Kolenik, Jure Grom, August Adrian Braatz, Ivanka in celotna ekipa Prtljag za predanost

Povzetek

V svoji magistrski nalogi z naslovom Prtljage in podnaslovom Anatomija žalovanja raziskujem človekov odnos do preteklosti, spominov in žalovanja ter umetniški proces kot orodje za soočenje s travmo. Ukvarjam se s fazami žalovanja, jih pretvarjam v gib in kreiram umetniški produkt, ki ponazarja hojo čez to težko pot. S preteklostjo se ukvarjam tako iz vsebinskega vidika kot tudi iz vidika forme, scenografije, maske, kostumografije, giba, atmosfere kot tudi glasbe. Sprašujem se, ali obstaja rešitev, ali obstaja možnost izstopa iz tega začaranega kroga misli, hrepenenja, nezdravih vzorcev in prepričanj, ki jih s sabo prinese žalovanje oziroma prazna luknja, ki ostaja za tistimi, ki jih v naših življenjih ni več. Pri tem pa do samega konca gojim upanje, da je življenje močnejše od smrti. »[...] upanje je dobra stvar, morda najboljša med vsemi, in nobena dobra stvar nikoli ne umre.« (*Kaznilnica odrešitve*, 1994)

Ključne besede: spomini, preteklost, žalovanje, upanje, smrt, življenje, zaljubljanje

Abstract

In my master's thesis titled *Luggage* and the subtitle *Anatomy of Grief*, I explore the human relationship with the past, memories, and grief. I delve into all five stages of mourning, transform them into movement, and create an artistic product that illustrates the journey through this difficult path. I address the past not only from a thematic perspective, but also through form, scenography, makeup, costume design, movement, atmosphere, and music. I question whether there is a solution, whether there is a way out of this vicious cycle of thoughts, longing, unhealthy patterns, and beliefs that grief—or the empty hole left behind by those no longer present in our lives—carries with it. And yet, until the very end, I hold on to the hope that life is stronger than death. “[...] hope is a good thing, maybe the best of things, and no good thing ever dies.” (*The Shawshank Redemption*, 1994)

Keywords: memories, past, grief, hope, death, life, falling in love

Kazalo vsebine

1. Predgovor	8
2. Uvod	9
3. Teoretski okvir	12
3.1. Žalovanje in travma	12
3.1.1. Model treh faz okrevanja (Judith Herman)	12
3.1.2. Telo kot arhiv spomina (Bessel van der Kolk)	13
3.1.3. Opravila žalovanja (William Worden)	14
3.1.4. Dvojni procesni model žalovanja (Margaret Stroebe in Henk Schut)	14
3.1.5. Moje faze okrevanja	15
3.2. Metodologija buto	19
3.2.1. Zgodovinski okvir metodologije buto	19
3.2.2. Buto kot metodologija zaznave in gibalna praksa	20
3.2.3. Prenos metodologije buto: Ko Murobushi in Tanja Zgonc	21
3.2.4. Buto v dialogu z evropskimi gledališkimi praksami	23
4. Moj proces skozi metodologijo buto	25
4.1. Ritual	30
5. PaR kot metoda umetniškega raziskovanja	32
6. Zorenje scenarijev skozi proces	35
7. Prostor kot soustvarjalec – pot do hotela Haludovo	40
7.1. Iskanje prostora	40
7.2. Prvi stik s hotelom Haludovo	44
7.3. Haludovo kot prostor spomina in razpada	45
7.4. Narava skozi razpoke – kintsugi prostora	46
7.5. Prostor kot soplesalec in so-koreograf	47
8. Filmska forma kot prostor intimne bližine	51
9. Refleksija procesa	54
9.1. Telo, film in prostor kot medsebojno dopolnjujoči se sistemi	54
9.2. Metodologija buto kot način razumevanja telesa	54
9.3. Film kot način distanciranja od svoje bolečine	55
9.4. Ruševina kot prostor univerzalnega spomina	55
9.5. Odnos do prostora	55
9.6. Omejitve procesa	56
9.7. Prenosljivost spoznanj	56
9.8. Sklep refleksije	56
10. Zaključek	58
11. Viri in literatura	60
1. Literatura	60
2. Dela omenjena v besedilu	60
3. Filmski viri	60

4. Spletni viri	60
5. Pedagoški in strokovni viri	61
6. Osebni viri	61
12. Seznam slik in fotografij	62

1. Predgovor

Magistrska naloga Prtljage je nastala na osnovi srednjemetražnega plesno-igranega magistrskega filma z naslovom Prtljage. Čeprav sem diplomirala na gledališkem oddelku, me je forma filma, zlasti v odnosu do gledališkega, vedno privlačila. Glede na to, da sem se želela ukvarjati z občutljivo, osebno in intimno vsebino, ki temelji na detajlih in subtilnosti, ustvariti vizualno neujemljiv in izmuzljiv svet, ki bo na gledalca bolj kot racionalno vplival emotivno, ter se igrati z narativom, ne samo iz vidika izvajalke, ampak tudi iz tehničnega vidika (montaža, skakanje iz enega prostora v drugega, skrivanje oziroma počasno doziranje informacij, manipuliranje s perspektivo), sem se odločila posneti film, kar mi je predstavljalo velik izziv, saj dela za kamero do te točke nisem dobro poznala. Dve leti sem prek branja knjig in člankov, gledanja filmov, pisanja dnevniških zapisov in raziskovanja giba v dvorani, odkrivala odgovor na vprašanja, kaj me zanima in o čem želim spregovoriti. Proces se je večinoma odvijal v gledališki dvorani, ki je postala moj gibalni laboratorij, v manjši meri pa tudi v naravi, pri meni doma in na dejanski lokaciji. Končni izdelek je skupek vseh idej, skozi katere sem šla v tem procesu, zato je hibrid gledališkega in filmskega. Projekt Prtljage je v celoti izšel iz mojega avtorskega raziskovanja. Zasnovala sem idejno rdečo nit projekta, strukturo, dramaturgijo in scenarij, izbirala lokacije, filmsko formo, način snemanja in montaže, organizirala predprodukcijo, produkcijo in poprodukcijo, sestavila koreografije ter vodila celotno pripovedno pot filma. Da sem udeležila svojo vizijo, sem za realizacijo izbrala avtorsko ekipo, ki mi je s svojim tehničnim znanjem to omogočila. Film zato zame ni le končni izdelek, ampak zapis dvoletnega osebnega in umetniškega procesa, ki ga razumem kot enega zelo pomembnih korakov v svojem ustvarjanju.

2. Uvod

Motivacija za raziskovanje, s katerim se ukvarjam v svoji magistrski nalogi, izhaja iz osebne nuje. Dolga leta sem bila močno zaznamovana s svojim odnosom do preteklosti, ki je bil zame vedno ambivalenten – navdajal me je s tesnobo, obžalovanjem, občutki izgube, po drugi strani pa me je vedno neustavljivo privlačil. Nenehno vračanje v preteklost se je kazalo v ponavljanju notranjih dialogov in scenarijev ter v občutku, da so bili ti imaginarni svetovi pogosto celo bolj živi kot moje dejansko življenje v sedanjosti. Občutek sem imela, kot da nikoli nisem zares znala obstajati v sedanjosti – zame je bila sedanjost vedno prepojena s preteklostjo, ali pa odeta v sanje o prihodnosti.

Ko sem se srečala z romanom *Muzej nedolžnosti* Orhana Pamuka, so moji občutki dobili konkretno temo, ki so se je lahko oprijeli. Roman govori o propadlem odnosu dveh ljubimcev, ki sta se skrivaj srečevala v nekem stanovanju. Ko ženska izgine, ljubimec vztrajno hodi v to stanovanje, kjer sta preživljala skupne trenutke in tam neguje predmete, ki so ostali za njo ali za njima – cigaretne ogorke, zmečkano posteljnino in podobno. S tem stanovanje pretvori v nekakšen muzej njune ljubezni. Prek branja mi je postalo jasno, da je v bistvu skupni imenovalec mojih notranjih bojov žalovanje, in odločila sem se, da ga postavim v središče svojega magistrskega raziskovanja.

Osebno nujo sem želela pretvoriti v raziskovalno vprašanje. Tema žalovanja, izgube in ujetosti v spomin se mi je odprla kot priložnost, da se s svojo lastno obsesijo prvič resno soočim, jo raziščem in ji dam prostor znotraj umetniškega procesa. Čutila sem, da želim o tem že dolgo časa spregovoriti, da želim to pretvoriti v *nekaj*. V tem smislu ta naloga zavzema tudi funkcijo nekakšne osebne transformacije, saj lahko, kot je nekoč rekla Meryl Streep, »vzameš svoje zlomljeno srce in ga pretvoriš v umetnost« (nav. po E! Online).

Še preden sem si razjasnila svojo raziskovalno temo, sem se odločila, da se bom ukvarjala z metodologijo buto – z gibalno prakso, ki se je razvila v 50. letih dvajsetega stoletja kot odziv na travmo po drugi svetovni vojni in jo že zgodovinsko izhodišče umešča v polje raziskovanja žalovanja, izgube in kolektivne bolečine. V svojem bistvu presega estetiko »lepega« in se pogloblja v temne, pogosto potlačene plasti človekovega bivanja. Temelji na preizpraševanju mej telesa, identitete in časa ter odpiranju prostora za izražanje tistega, kar pogosto ostaja neizgovorljivo. Prav ta neizrekljivost pa je osrednja značilnost žalovanja – izkušnja, ki jo je težko ubesediti, a se močno vtisne v telo in nezavedno. Vznemirjal me je tudi odnos do časa pri metodologiji buto – gibanje je pogosto počasno, raztegnjeno, skoraj zamrznjeno, kar ustvarja občutek obstanka v trenutku, in to se je močno skladalo z občutki »zataknjenosti« v

nekem preteklem življenjskem obdobju pri žalovanju. Moja raziskovalna tema in metodologija buto sta tako šli z roko v roki. Nisem se odločila za magistrski študij na smeri dramska igra, ker me ni zanimalo ukvarjanje z besedami (za katere se mi zdi, da jih je v današnjem svetu preveč) in igro kot tako – želela sem izstopiti iz okvira, ki mi je znan. Zanimalo me je, če lahko prek umetniškega procesa žalovanje, ki je zasidrano v telesu, spravim na površje skozi *gib*, skozi zgodbo telesa in se ga s tem vsaj v določeni meri osvobodim, torej da telo postane prostor podoživljanja in transformacij travmatičnih izkušenj v umetniški produkt. Metodologija buto kot praksa, ki omogoča počasno, kontemplativno in ritualno vstopanje v podobe ter občutke, se mi je zdela čudovita možnost za tovrstno raziskovanje.

Zanimalo me je, ali lahko takšno gibalno podoživljanje in transformacija vodita v osvoboditev – ne v smislu dokončne ozdravitve ali izbrisa bolečine, temveč v smislu preoblikovanja odnosa do travme. Judith Herman v knjigi *Trauma and Recovery* opozarja, da proces okrevanja po travmi poteka v treh fazah: najprej je treba vzpostaviti varnost, potem rekonstruirati travmatično zgodbo in se nazadnje ponovno povezati s seboj in drugimi. V metodologiji buto sem prepoznala možnost, da telesna praksa združi vse tri faze. Ustvarja varno okolje za poglobljen vstop v telo, omogoča rekonstrukcijo spomina in odpira t. i. ritualno dimenzijo, ki je v tem kontekstu razumljena povsem praktično, kot strukturiran, ponovljiv proces, v katerem se telo skozi dihanje, počasnost in usmerjen fokus postopno premika iz enega notranjega stanja v drugo. Buto s svojim trajanjem in zahtevano prisotnostjo vzpostavlja nekakšen »prehodni prostor«, kjer je mogoče spomin, občutek ali čustvo najprej utelešeno izraziti, nato pa ga postopoma umestiti v širši okvir – v umetniško formo, ki jo je mogoče deliti z občinstvom.

Moja naloga temelji na tezi, da proces transformacije žalovanja v umetniški produkt (v mojem primeru skozi *gib* in film) omogoča določeno stopnjo osvoboditve od preteklih izkušenj. Buto kot gibalna praksa odpira prostor za telesno soočanje s travmo, izgubo in bolečino, kjer se le-te ne potlačijo, ampak izrazijo, utelešajo, transformirajo, kjer se spomin ponovno oblikuje. Film pa omogoča distanco, strukturiranje, preoblikovanje teh izkušenj ter gledalcu in ustvarjalki ponudi distanco, da žalovanje strukturira in osmisli. Preplet obeh form ustvari okvir, v katerem se lahko žalovanje ne le izrazi, ampak tudi preoblikuje tako, da izgubi svojo ujetost in pridobi nov pomen.

Metodološko pri raziskovanju uporabljam umetniško prakso *practice as research*, ki omogoča preplet ustvarjalnega procesa in refleksije. V tem okviru uporabljam več pristopov:

avtoetnografijo kot način vnašanja osebne izkušnje v raziskavo, vodenje dnevnika kot spremljanje in beleženje procesa ter primerjalno analizo različnih scenarijev in ustvarjenega materiala.

Poleg metodologije se naloga opira tudi na teoretska izhodišča, zlasti na teorije žalovanja in travme. Pri tem črpam iz del Judith Herman, ki se ukvarja s psihološkimi posledicami travme, Bessla van der Kolka, ki raziskuje telesne manifestacije travmatičnih izkušenj, ter modelov žalovanja, kot sta Worden in Stroebe ter Schut, ki ponujajo različne načine razumevanja procesa žalovanja.

Struktura naloge sledi postopnemu razvoju procesa. V prvem delu predstavim motivacijo in raziskovalni problem ter utemeljim, zakaj sem se odločila prav za temo žalovanja. Nato opredelim raziskovalno vprašanje in tezo, ki usmerjata celotno delo. V metodološkem delu podrobneje razložim pristope, ki sem jih uporabila, ter njihovo umeščenost v polje umetniške raziskave. V osrednjem delu naloge analiziram ustvarjeni material – gib, prostor (ruševina hotela Haludovo) in formo filma – ter pokažem, kako se pomen gradi na osnovi telesa, ne zgolj na osnovi besed. V tem delu prikažem tudi primerjalno analizo različnih scenarijev, ki razkrijejo razvoj od »ujetosti v spomin« proti »osvobajanju«. V zaključku pa reflektiram pomen procesa tako na osebni kot na raziskovalni ravni in pokažem, kako se je skozi umetniško prakso oblikovala možnost transformacije.

Vprašanje, kako se telesna praksa in filmski jezik srečata pri obdelavi bolečine, odpira prostor za nove načine razumevanja žalovanja – ne le kot psihološkega procesa, temveč tudi kot estetske in ustvarjalne transformacije. Delo tako prispeva k razumevanju umetnosti kot orodja za raziskovanje in predelavo najgloblje človeške izkušnje, tj. soočenja z izgubo.

3. Teoretski okvir

3.1. Žalovanje in travma

Žalovanje in travma sta izkušnji, ki se pogosto prepletata. Vsaka izguba, naj gre za osebo, odnos, življenjsko okoliščino ali obdobje, nosi v sebi možnost, da preseže posameznikovo zmogljivost, da bi jo v trenutku dogodka v celoti predelal. Ker tega ne zmoremo, se spomini na izgube pogosto shranijo na poseben način – kot razpršeni fragmenti občutkov, telesnih napetosti in podob, ki se spontano vračajo v vsakdan (Van der Kolk, *The body keeps the score*, 62–87) in nas na različne načine preganjajo.

Travmo Bessel van der Kolk opisuje kot izkušnjo, ki preplavi živčni sistem in v telesu pusti trajne fiziološke sledi. Zato se pogosto ne ohranja le kot zavestni spomin, temveč kot telesni zapis, ki se ob različnih sprožilcih znova podzavestno aktivira (van der Kolk, *The body keeps the score*, 53–62). Takšno razumevanje je ključno za raziskovanje žalovanja skozi umetniški proces, saj nas usmerja k temu, da se s travmo ne moremo soočiti zgolj na ravni razuma, ampak potrebujemo tudi telesne, čustvene in simbolne poti izražanja.

To poglavje ni zgolj pregled teoretskih modelov žalovanja in travme, temveč poskus razumevanja lastnega procesa skozi orodja, ki jih ponujajo različni avtorji. Moje delo se ni začelo z branjem teorije, ampak z izkušnjo žalovanja, ki je vstopila v telo, še preden sem jo znala ubesediti. Šele kasneje sem v modelih avtorjev Judith Herman, Bessela van der Kolka, Williama Wordna, Margaret Stroebe in Henka Schuta našla jezik, ki mi je pomagal razložiti, kar sem dve leti raziskovala skozi umetniško prakso.

3.1.1. Model treh faz okrevanja (Judith Herman)

Judith Herman opisuje okrevanje po travmi kot proces, ki poteka skozi tri temeljne faze: vzpostavitev varnosti, spominjanje, žalovanje ter ponovno povezovanje. Poudarja, da napredovanje ni linearno, ampak se lahko posameznik med fazami večkrat vrača nazaj in trajanje ter zaporedje faz nista univerzalno določena. (Herman, *Trauma and recovery*, 69–122)

Prva faza, vzpostavitev varnosti, predstavlja temelj za nadaljnje delo. V tej fazi je ključno, da telo ne čuti, da je ogroženo in da ima posameznik nadzor nad stopnjo izpostavljenosti med procesom. Brez osnovnega občutka varnosti predelava travmatičnih izkušenj ni mogoča, saj telo ostaja v stanju obrambe. (*Trauma and recovery*, 80-89)

Druga faza, spominjanje in žalovanje, vključuje postopno soočanje s travmatičnimi spomini in izgubo. Herman poudarja, da ta faza ne pomeni zgolj priklica spominov, temveč njihovo postopno integracijo, pri čemer se lahko spomini, telesni odzivi in čustvena nihanja pojavijo v fragmentirani obliki. Za kaj takega pa so potrebni pogoji, ki omogočajo, da se spomini pojavijo brez ponovne retravmatizacije. (*Trauma and recovery*, 90-100)

Tretja faza, ponovno povezovanje, označuje postopno vračanje v odnos do sveta, drugih ljudi in samega sebe. V tej fazi se posameznik ne osredotoča več izključno na travmatično izkušnjo, temveč vzpostavlja nove načine bivanja, ki omogočajo nadaljnje življenje z bolečo izkušnjo, ne da bi le-ta v celoti določala posameznikovo delovanje. (*Trauma and recovery*, 101-109)

Hermanin model ponuja razumevanje travme in žalovanja kot procesa in večplastne izkušnje, ki zahteva čas, varnost in podporo ter se ne zaključi z enkratnim uvidom ali razrešitvijo.

3.1.2. Telo kot arhiv spomina (Bessel van der Kolk)

Bessel van der Kolk travmo opredeljuje kot izkušnjo, ki se ne shrani zgolj v obliki zavestnih spominov, temveč se vtisne v telo kot niz telesnih in senzoričnih odzivov. Travmatične izkušnje se zato pogosto kažejo v obliki telesnih simptomov, kot so kronična napetost, nespečnost, anksioznost, bolečine v telesu ali nenadni telesni odzivi, ki se sprožijo brez zavestnega spomina na dogodek. V tem smislu telo deluje kot arhiv, v katerem so shranjene izkušnje, ki jih zavestni um ni mogel predelati. (Van der Kolk, *The body keeps the score*, 14-33)

Takšno razumevanje telesnega spomina ima pomembne posledice za umetniško raziskovanje travme in žalovanja. Ker spomin ni vedno dostopen skozi besedno naracijo, postanejo telesne, gibalne in senzorične prakse bolj primerne za dostop do teh vsebin. Gibanje, zvok, vizualni elementi in časovna struktura omogočajo, da se telesni zapisi postopoma razkrijejo in preoblikujejo, ne da bi bili prisiljeni v takojšnjo razumsko razlago. (*The body keeps the score*, 354-370)

Van der Kolkov pristop tako odpira možnost umetniške obravnave, v kateri telo ni zgolj nosilec izraza, temveč aktivno raziskovalno polje. Umetniški proces lahko deluje kot varen okvir, ki omogoča vstop v telesni arhiv spomina, njegovo raziskovanje in postopno transformacijo, brez zahteve po linearnem ali dokončnem razreševanju izkušnje. (*The body keeps the score*, prav tam)

3.1.3. Opravila žalovanja (William Worden)

Klasični model žalovanja, ki ga je v širši javnosti uveljavila Elisabeth Kübler-Ross, s konceptom petih faz žalovanja (zanikanje, jeza, pogajanje, žalost in sprejetje) je bil pogosto kritiziran zaradi svoje linearnosti in posplošene rabe kot splošno veljavnega okvira. Sodobni raziskovalci opozarjajo, da takšen model ne odraža dejanske izkušnje žalovanja, ki je individualna, nepredvidljiva in pogosto nelinearna.

William Worden zato predlaga model štirih opravil žalovanja, ki vključujejo sprejetje realnosti izgube, izkušanje bolečine žalovanja, prilagoditev na življenje brez izgubljenega ter oblikovanje trajne, a transformirane povezanosti z izgubljenim ob vzporednem investiranju v novo življenje. Pomembno je, da Wordenov model opravil ne razume kot zaporednih stopenj, temveč kot procese, ki se lahko prekrivajo, ponavljajo in med seboj prehajajo. (Worden, *Grief counseling and grief therapy*, 42-52)

Takšno razumevanje žalovanja odpira možnost, da izguba ni obravnavana kot stanje, ki ga je treba »premagati« ali zaključiti, temveč kot proces transformacije. Opravila žalovanja tako ne vodijo k izbrisu bolečine, temveč k njenemu preoblikovanju v obliko, ki omogoča nadaljnje življenje in ponovno vzpostavitev odnosa do sveta. (prav tam) Kot pravi Lucie Brownlee o žalovanju: »Žalovanje ne mine, samo življenje postane večje.«

Wordenov model je zlasti relevanten za umetniško raziskovanje žalovanja, saj dopušča fragmentarnost, ponavljanje in individualni ritem procesa. Namesto linearne naracije odpira prostor za ustvarjalne pristope, ki temeljijo na postopnem, telesnem in simbolnem raziskovanju izkušnje izgube.

3.1.4. Dvojni procesni model žalovanja (Margaret Stroebe in Henk Schut)

Stroebe in Schut sta razvila dvojni procesni model žalovanja, ki poudarja, da posameznik v procesu žalovanja ni stalno usmerjen v izgubo. Namesto tega se naravno giblje med dvema orientacijama, med orientacijo na izgubo in orientacijo na obnovo. Orientacija na izgubo vključuje soočanje z bolečino, spominjanje in žalovanje, medtem ko orientacija na obnovo zajema prilagajanje na novo življenjsko situacijo, iskanje novih pomenov ter investiranje v vsakdanje življenje. (Stroebe, Schut, *The dual process model of coping with bereavement*, 211-220)

Ključna značilnost modela je dinamika prehajanja med obema orientacijama. Stroebe in Schut poudarjata, da je nihanje med izgubo in obnovo normalen in potreben del procesa žalovanja.

Prevelika fiksacija na eno izmed orientacij lahko vodi v zaplete v procesu žalovanja, kot so podaljšana žalost, neprestano podoživljanje in vrtenje istih misli, depresija, telesni simptomi, kot so izčrpanost in nespečnost, na drugi strani pa potlačena čustva, izogibajoče žalovanje, odtujenost od sebe ipd. Izmenjevanje omogoča psihološko regulacijo in postopno integracijo izgube. (prav tam)

Dvojni procesni model tako zavrača linearno razumevanje žalovanja in ga opredeljuje kot proces, ki poteka v ciklih, ponovitvah in premikih. Takšen pogled omogoča razumevanje žalovanja kot dinamične izkušnje, v kateri se obdobja soočanja z izgubo prepletajo z obdobji odmika, delovanja in ponovnega vključevanja v življenje. (prav tam)

Zaradi svoje procesualnosti in odprtosti je dvojni procesni model relevanten tudi za umetniško raziskovanje žalovanja, saj dopušča nihanja, zastoje in vračanja kot sestavni del ustvarjalnega procesa, ne kot njegov neuspeh.

V nadaljevanju so ti teoretični okviri uporabljeni kot izhodišče za analizo konkretnega umetniškega procesa projekta Prtljage.

3.1.5. Moje faze okrevanja

Modeli žalovanja in okrevanja po travmi, kot jih razvijajo Herman, Worden ter Stroebe in Schut, so se izkazali kot uporabni analitični okviri za razumevanje poteka umetniškega procesa projekta Prtljage. Pomembno je poudariti, da so ti modeli po končanem praktičnem delu procesa delovali kot orodja za naknadno refleksijo in omogočali branje premikov, zastojev in transformacij znotraj ustvarjalnega dela. Proces se ni razvijal linearno, temveč v ponovitvah, prekrivanjih in postopnih premikih, kar se ujema tako s Hermanovim razumevanjem faz okrevanja, z Wordnovim pojmovanjem opravi žalovanja, kot tudi z dvojnimi procesnimi modelom, ki sta ga razvila Stroebe in Schut.

V zgodni fazi procesa je bilo ključno vzpostavljanje pogojev varnosti, ki jih Herman opredeljuje kot temelj za vsakršno delo s travmatično vsebino. Avtorska narava projekta mi je omogočala popolno svobodo glede tematike, intenzivnosti raziskovanja, časovnih okvirov, stopnje izpostavljenosti in načina raziskovanja. Kljub temu se je sprva pojavljal strah pred razgaljenostjo, pred odzivi mentorice, sodelavcev in kasneje občinstvom. Hitro sem spoznala, da me to paralizira.

V dnevnik sem takrat zapisala: »Če si ne dovolim sprostiti tukaj in zdaj, ne bom mogla povedati ničesar iskrenega. Moje telo je napeto, kot da čaka kazen in kritiko za vsako intimno

misel, ki jo razkrijem.« (Dnevniški zapis, 2024) Dokler sem razmišljala o tem, kako bo videti moje delo, nisem mogla prodreti globoko v lastno vsebino. Ko sem si dovolila sprejeti, da je ta proces moj poklon življenju in ne projekt za nagrade, festivale ali kritike, se je vzpostavila notranja varnost, o kateri piše Herman. Šele ko sem opustila potrebo po ugajanju, se je lahko moje delo zares začelo.

S tem se je odprl prostor za fazo, ki jo Herman opredeljuje kot spominjanje in žalovanje, Worden pa kot izkušanje bolečine ter soočanje z realnostjo izgube. V procesu se ta faza ni pojavila kot enkratni prelom, ampak kot dolgotrajno gibanje v valovih in nihanjih, v približevanjih in oddaljevanjih. Dolge tedne po začetku procesa se nisem znala soočiti s svojo vsebino. Prihajala sem v dvorano in nisem vedela, kje začeti – telo je čutilo odpor, um pa je iskal izmikavanje. Šele ko sem prepoznala, da me pritisk vsakdana preveč obremenjuje, sem začela ustvarjati pogoje za to, da bi telo lahko spregovorilo. Začela sem opazovati, katere misli, spomini in občutki naseljujejo mojo podzavest. Sproti sem si zapisovala, kaj se je skozi proces pojavljalo – včasih konkretni spomini, včasih samo občutki ali njihovi fragmenti. Tako je počasi nastajal seznam mojih lastnih žalovanj: na njem so se znašli prostori, ljudje, odnosi, časovna obdobja ipd. Dnevniški zapisi iz tega obdobja kažejo na ponavljajoče se notranje dialoge, povezane z ugajanjem, samoizbrisom in izgubo lastnega glasu. To je bil proces, ki ga danes prepoznavam kot gibanje skozi drugo fazo Hermanove strukture.

Tretja faza, ki jo Herman opredeljuje kot ponovno povezovanje, se je v projektu Prtljage začela oblikovati šele v kasnejših fazah ustvarjanja, zlasti ob prehodu v filmsko formo. Ko sem začela pisati dnevnik, prevajati telesne odzive v besede in pisati prve verzije scenarijev, se je zgodilo, kar opisuje Worden — žalovanje je dobilo obliko. Montaža je omogočila distanco do materiala in njegovo preoblikovanje v skupen jezik, ki presega individualno izkušnjo. Bolečina je postala material, ki ga lahko oblikujem, urejam in mu dam strukturo. To je bila faza, kjer sem lahko prvič rekla, da je to del mene, ni pa več moja identiteta. Proces sodelovanja z ekipo in kasnejše projekcije filma so odprle prostor za dialog z gledalci, v katerem osebna izkušnja ni več ostajala zaprta v meni, temveč je vzpostavila odnos z drugimi. Ko sem videla, da je nekdo v moji zgodbi našel fragment svoje, sem razumela, da se je proces preoblikoval v povezanost. V tem smislu se ponovno povezovanje ne kaže kot izbris bolečine, temveč kot možnost nadaljnjega bivanja z izkušnjo, ki je bila skozi umetniški proces preoblikovana. Hermanova struktura zato zame ni le teoretski model, ampak zemljevid, ki kaže, kako je moj ustvarjalni proces deloval kot varen prostor, znotraj katerega sem lahko prehajala med fazami v tempu, ki ga je določalo telo in ne razumski načrt.

Wordenova opravila so postala eden izmed temeljnih okvirov mojega ustvarjalnega procesa. V njih sem prepoznala svojo lastno pot žalovanja in postopoma so postala tudi struktura zgodbe, ki jo pripovedujem v magistrski nalogi. Pri vsakem žalovanju – ob smrti očeta, ob razpadu pomembnega odnosa ali ob izgubi mlajše različice sebe, ki je nisem mogla zaščititi – sem najprej doživela soočenje z realnostjo izgube. Ta trenutek je vedno zaznamovala nenadna, skoraj votla praznina, ki se odpre, ko razumeš, da nečesa, kar je bilo, ne bo nikoli več. Ko se je ta praznina izrisala, je vanjo vstopila bolečina. Ta drugi korak, tj. izkušanje bolečine, je bil dolg, razpršen in nikoli popolnoma linearen. Proces prilagajanja na življenje z bolečino je bil hkrati naporen in osvobajajoč, saj sem se učila, da se lahko življenjski prostor postopoma razširi, tudi če rana ostaja. Občasno sem se bala, da nikoli ne bom »splavala ven«, da je žalovanje usodno, dokončno. A vedno znova se je izkazalo, da lahko kljub intenzivnosti bolečine znova zaživim, najprej počasi, nato bolj polno. Prav to upanje – majhno, a vztrajno – sem želela ohraniti tudi v svoji magistrski nalogi.

V dnevniku sem 30. 5. 2023 zapisala:

Verjetno se nikoli ne moremo zares osvoboditi stvari, ki so se nam zgodile. Verjetno nas bodo naše sence spremljale za vedno. Ampak vseeno – vsaka senca nastane zaradi sonca, zaradi svetlobe. V vsaki bolečini se skriva upanje. Vsaka bol je lekcija. Vsaka žalost je priložnost. Za učenje, za rast, za razvijanje v človeka, kakršen hočem postati. Za delo na življenju, kakršnega hočem živeti. Zato ... Hvala za bolečino. Neznosno je. Ampak zaradi nje postajam boljši človek. Čutim jo, sprejemam jo, dajem ji prostor ... In ko je čas, jo osvobodim. Naj gre. Naj gre v svojo smer, jaz pa stopim s korakom naprej. Drugačna, spremenjena, boljša. (Dnevniški zapis avtorice, 2024)

Razumevanje, da žalovanje ni izbris bolečine, temveč njena transformacija v drugačno obliko, je osrednja misel, ki me je vodila skozi ustvarjanje. Celoten projekt je zato postal poklon življenju, hvalnica vztrajnosti in opomnik, da se v vsaki izgubi skriva tudi možnost ponovnega rojstva. Wordenov model opravil žalovanja se je tako izkazal kot posebej relevanten, saj žalovanja ne razume kot zaporedja faz, temveč kot proces, v katerem se posamezna opravila ponavljajo in prekrivajo. Soočenje z realnostjo izgube, izkušanje bolečine in prilagajanje na življenje z izgubo niso potekali kot zaključeni koraki, temveč kot stalno prisotni procesi, ki so se v različnih fazah dela znova aktivirali. Takšno razumevanje je omogočilo, da žalovanje ni bilo obravnavano kot nekaj, kar je treba preseči ali razrešiti, temveč kot izkušnjo, ki se v umetniškem procesu transformira.

Proces nastajanja Prtljag mi je razkril tudi tisto, o čemer govori van der Kolk – da telo ni le nosilec izkušnje, temveč njen arhiv. Prva faza mojega dela je bilo obdobje, ko sem čutila nujno po ustvarjanju na področju teme žalovanja in preteklosti, a tega še nisem znala zares poimenovati. Pojavljali so se zgolj občutki jeze, frustracije, žalosti, prizadetosti in praznine, ki sem jih želela materializirati. V dnevnik sem zapisala: »Ne vem, ali imam sploh kaj za povedati. Neki občutki so, ki jih ne znam povezati v logično celoto. Kot da me nekaj v notranjosti drži v krču, ampak ne vem, kaj to je.« (Dnevniški zapis avtorice, 2024) To lahko povežem s tem, kar opisuje Van der Kolk: telo pogosto razume prej kot zavest. Da spomin ni vedno dostopen skozi besedo, ampak skozi gib, napetost, občutek. In da umetniški proces omogoča varno pot, s katero lahko človek v ta arhiv vstopa, ga raziskuje in ob pravem času preoblikuje.

V dvojnem procesnem modelu žalovanja, ki poudarja izmenjevanje med orientacijo na izgubo in obnovo, sem dinamično prehajanje med orientacijama prepoznala tudi v svojem umetniškem procesu. Zelo domač mi je postal občutek, da sem splezala na zeleno vejo, da sem se stabilizirala ali našla nov uvid, nakar so me določeni sprožilci nenadoma potegnili nazaj. Žalovanje je dolga pot, po kateri ne stopamo vedno naprej – včasih se zgodi, da pademo nekaj stopnic nazaj, čeprav smo verjeli, da smo prešli že veliko več. A ko pogledam širšo sliko, vidim, da se premik kljub temu dogaja – nepopolno, krožno, a vztrajno.

Isto dinamiko sem prepoznala v sami kreaciji magistrskega projekta. Včasih je vsebina tekla gladko, ideje so se odpirale same, ustvarjanje je delovalo skoraj brez napora. Nato pa je prišel trenutek stagnacije, kreativna se je ustavila, včasih celo sesula in imela sem občutek, da moram začeti znova. V enem izmed dnevniških zapisov sem zapisala: »Današnji dan je grozen. Občutek imam, da ne glede na to, koliko delam, vedno znova pridem na začetek, od koder ne znam ne naprej ne nazaj. Ne vem, ali je to nek neumen neviden napredek ali nazadovanje, vem pa, da se moram nekako vrniti iz glave v telo.« (Dnevniški zapis avtorice, 2024) Dolgo sem to razumela kot napako, kot neuspeh, dokler nisem tega gibanja začela prepoznavati kot nekaj izjemno življenjskega in naravnega. Tako kot žalovanje se tudi ustvarjanje giblje v ritmu nihanja med izgubo in obnovo, med napredkom in povratkom, med odprtostjo in zaprtostjo. Dvojni procesni model mi je zato pomagal razumeti, da ta nihanja niso znak šibkosti, temveč del procesa – tako v življenju kot v umetnosti.

Čeprav so mi teorije (Herman, van der Kolk, Worden, Stroebe in Schut) med pisanjem teoretičnega dela naloge predstavljale pomembne orientacijske točke, je moj lasten proces v praksi potekal na lasten individualen način. Tistega, kar se mi je dogajalo, nisem znala

poimenovati, dokler nisem pozneje prebrala modelov. V nadaljevanju orisujem stopnje svojega lastnega procesa, kot se je odvil v dveh letih raziskovanja, ustvarjanja in osebne preobrazbe.

3.2. Metodologija buto

3.2.1. Zgodovinski okvir metodologije buto

Buto se je razvil na Japonskem v poznih petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja, v obdobju zaznamovanem s posledicami druge svetovne vojne, atomskega bombardiranja in hitre modernizacije japonske družbe. V tem kontekstu sta Tatsumi Hijikata in Kazuo Ohno začela razvijati gibalno prakso, ki je zavračala tako zahodne plesne norme kot tradicionalne japonske estetske ideale. Namesto tehnične dovršenosti in formalne lepote sta v ospredje postavila telo kot nosilca izkušenj, zgodovine in notranjih stanj (Fraleigh, Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, 1-73).

Hijikata je svojo zgodnjo prakso poimenoval *ankoku butoh* (slo. temni ples), s čimer je poudaril zanimanje za telesna stanja, ki so pogosto potlačena ali marginalizirana. Buto je zanj predstavljal raziskovanje telesa v odnosu do bolečine, spomina, nagona in minljivosti. Kazuo Ohno je k tej praksi prispeval drugačen, bolj kontemplativen in liričen pristop, v katerem so se gibanje, duhovnost in osebni spomin prepletali v izrazito individualno gibalno poetiko. Razlike med njunima pristopoma kažejo, da buto že v izhodišču ni enoten slog, temveč odprt in raznolik raziskovalni prostor. (prav tam)

Čeprav je buto nastal v specifičnem japonskem kulturnem kontekstu, se ni omejil zgolj nanj. Praksa se je hitro povezala z evropskimi avantgardnimi tokovi, ki so prav tako raziskovali telo kot eksistencialno in izrazno polje. Vplivi gledališča krutosti Antonina Artauda, ekspresionističnega plesa ter literarnih in filozofskih premislekov avtorjev, kot sta de Sade in Jean Genet, so prispevali k oblikovanju hibridnega gibalnega jezika, ki presega jasne meje med plesom in gledališčem. (Tanja Zgonc, osebna komunikacija, 2025; Fraleigh, *Dancing into darkness*, 1-9)

V tem smislu se buto ne opredeljuje kot slog s prepoznavnimi formalnimi značilnostmi, kot so enoten gibalni besednjak ali estetska pravila, temveč kot metodološki okvir, ki omogoča raziskovanje telesa skozi zaznavo, čas, notranje impulze in odnos do prostora. Prav ta odprtost in procesualnost sta razlog, da je buto postal relevanten tudi v sodobnih umetniških raziskavah, ki telo obravnavajo kot aktivno polje raziskovanja. (Tanja Zgonc, osebna komunikacija, 2025)

3.2.2. Buto kot metodologija zaznave in gibalna praksa

Metodologija buto v kontekstu sodobnih gibalnih praks ne deluje kot tehnika v klasičnem pomenu besede, temveč kot metodologija zaznave in utelešene pozornosti. Ne temelji na učenju vnaprej določenih gibalnih vzorcev ali estetskih pravil, temveč na vzpostavljanju pogojev, v katerih se gib lahko pojavi kot odziv na notranje in zunanje impulze. V tem smislu metodologija buto ne ponuja forme, temveč okvir, znotraj katerega se telo postopoma razpira v smeri povečane zaznavnosti, prisotnosti in poslušanja lastnih telesnih procesov.

Eden temeljnih principov buta je koncept t. i. praznega telesa. Koncept izpraznjenega telesa pomeni opustitev osebne identitete in vseh psiholoških mask, ki jih nosimo v vsakdanjem življenju. Telo pobarvamo z belo barvo, ki simbolizira izbris, ne-spolnost, razkroj, praznino, a hkrati tudi možnost novega rojstva. Tako telo postane prazno platno, na katerega se lahko projicirajo podobe nezavednega. To ne pomeni odsotnosti vsebine, temveč zavestno opuščanje avtomatiziranih gibalnih, psiholoških in socialnih vzorcev, ki telo običajno organizirajo v vsakdanjem življenju. Prazno telo ustvarja pogoje za imaginacijo, ki v butu ni mentalna vizualizacija, temveč utelešen proces, ki preoblikuje telo. Imaginacija v tem kontekstu ni dodatek k gibu, temveč njegov izvor, saj omogoča, da se gib razvije iz notranje zaznave in ne iz zunanje oblike. Lahko bi rekli, da deluje kot notranji motor gibanja. Telo ne sledi racionalnim ciljem, ampak notranjim slikam, občutkom ali podobam, ki lahko izvirajo iz spontanij asociacij, spominov, celo mitologije ali arhetipov. Te izvajalca prestavijo iz mentalnega nadzora v stanje telesnega mišljenja.



Slika 1: Telo pobarvano v belo barvo kot element metodologije buto. Prtljage, režija: Gaja Filač, 2025. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: Veronika Francesca Štefančič. Vir: Zasebni arhiv Gaje Filač.

V butu je poudarjena tudi funkcija časa. Ko se le-ta upočasni, ko pride do trajanja, se poveča občutljivost telesa, da zazna težo, dotik, občutke, drobne spremembe pa tudi bolj ali manj opazne notranje premike, ki jih sprožijo občutja.



Slika 2: Raziskovanje s pomočjo imaginacije, leto 2024. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: Gaja Filač. Vir: zasebni arhiv Gaje Filač.

3.2.3. Prenos metodologije buto: Ko Murobushi in Tanja Zgonc

Razumevanje metodologije buto v mojem ustvarjalnem procesu izhaja iz konkretnega pedagoškega in umetniškega prenosa, ki je v slovenskem prostoru tesno povezan z delom Tanje Zgonc. Njena praksa predstavlja neposredno povezavo z izvornimi tokovi japonske metodologije buto in z njenim prenosom v evropski kontekst, pri čemer ne gre za posnemanje sloga, temveč za odprto prakso zaznavanja, prisotnosti in utelešene imaginacije.

Tanja Zgonc je ena ključnih ustvarjalk, ki je metodologijo buto pripeljala v slovenski prostor. Z butom se je prvič srečala pred več kot tremi desetletji kot članica v Kölnu ustanovljene skupine *International Butoh Dance Company*, ki jo je vodil Ko Murobushi, eden najpomembnejših Hijikatovih učencev in osrednjih figur prenosa buta v Evropo. Njeno izobraževanje pri mojstrih, kot so Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Ko Murobushi, Carlotta Ikeda, Tadashi Endo in Min Tanaka, je vzpostavilo širok in poglobljen odnos do različnih tokov znotraj buta. (Tanja Zgonc, osebna komunikacija, 2025)

Ko Murobushi predstavlja eno osrednjih figur razumevanja buta kot metodologije, ne le kot plesne ali performativne prakse. Kot neposredni učenec Tatsumija Hijikate je bil del generacije, ki je buto oblikovala v njegovem izvornem, radikalnem pomenu – kot način razmišljanja skozi telo, ne kot estetsko ali stilno opredeljeno formo. Njegovo delo izhaja iz prepričanja, da telo ni orodje izražanja že oblikovanih idej, temveč prostor, v katerem se mišljenje, zaznava in gib vzpostavljajo hkrati, skozi neposredno telesno izkušnjo. Za Murobushija metodologija buto ni predstavljal sistema vaj ali tehnik, temveč stanje stalne pripravljenosti telesa na spremembo. Gib v njegovem delu ne izhaja iz hotenja, volje ali zunanje motivacije, temveč iz zmožnosti telesa, da ostaja odprto za notranje impulze, mikro-premike ali afektne premike, ki se pojavljajo v odnosu do prostora, časa in gravitacije. Pomemben del njegove metodologije je bila izpostavljenost telesa trajanju, ponavljanju in tišini, v katerih se običajna organizacija gibanja postopoma razkrajaja, telo pa postaja bolj prepustno in manj nadzorovano. Ključno pri njegovem pristopu je, da zahteva prisotnost ne kot psihološko osredotočenost, temveč kot fizično, telesno stanje, v katerem izvajalec ne deluje iz zavestnega nadzora, ampak iz poglobljene zaznave. Prisotnost v tem smislu ni cilj, temveč pogoj – stanje, ki omogoča, da se gib sploh lahko zgodi. Ta zahteva sicer ni bila Murobushijeva osebna posebnost, ampak temeljna lastnost metodologije buto, v kateri telo prevzame vlogo nosilca spomina in impulza. V njegovem delu telo pogosto ni stabilna, zaključena entiteta, temveč proces, ki se nenehno spreminja, razkrajaja in ponovno vzpostavlja. Poudarek na teži, padanju, upočasnjevanju in navidezni nepremičnosti razkriva razumevanje telesa kot materiala, ki je neločljivo povezan z gravitacijo in okoljem. Murobushi je pogosto raziskoval meje med gibanjem in mirovanjem, med prisotnostjo in izginjanjem, pri čemer gib ni bil razumljen kot estetski učinek, temveč kot posledica notranjega premika ali odziva. Pomemben vidik njegovega dela je tudi razumevanje telesa kot arhiva. V njegovih zapisih in performansih se telo pojavlja kot nosilec izkušenj, zgodovine in neartikuliranih vsebin, ki se ne izražajo skozi besedo, temveč skozi gibanje, napetost, energijo in spremembo ritma. Metodologija buto je v tem smislu zanj pomenila možnost dostopa do tistega, kar presega zavestno pripoved in racionalno strukturo in omogoča utelešeno refleksijo nezavednih procesov. (Arhiv Ko Murobushija; Zgonc, osebna komunikacija, 2025).

Ko Murobushi je imel ključno vlogo tudi pri prenosu metodologije buto v evropski kontekst, kjer jo je vzpostavil kot odprt, prilagodljiv sistem, sposoben dialoga z različnimi prostori, kulturami in umetniškimi praksami. Njegovo delo v Evropi ni pomenilo prenos izvorne metodologije buto, temveč vzpostavljanje pogojev, v katerih lahko metodologija deluje kot

živ proces raziskovanja telesa. Prav ta odprtost in odpor do fiksiranja pomenita enega njegovih najpomembnejših prispevkov k razumevanju metodologije buto danes.

V tem smislu je Murobushijev pristop bistveno vplival tudi na pedagoške prakse, ki so se razvijale iz njegovega dela, med drugim na delo Tanje Zgonc. Njegovo razumevanje metodologije buto kot procesa zaznave, prisotnosti in utelešene imaginacije predstavlja temelj, na katerem gradim tudi svoj ustvarjalni in raziskovalni proces. Način dela, ki ne izhaja iz vnaprej določenih oblik, temveč iz poslušanj telesa kot vira pomena, je neposredno soroden načinu, kako se gib v mojem delu pojavlja kot rezultat notranjih in pogosto nezavednih procesov.

Metodologija, kot jo je razvila in posredovala Tanja Zgonc, temelji na teh izhodiščih, jih dopolnjuje s praksami tibetanske joge trul khor, katere poudarek je tsa lung (energetski pretok skozi hrbtenico), hkrati pa jih prilagaja sodobnemu pedagoškemu in umetniškemu kontekstu. Njen avtorski gibalni princip izhaja iz metodologije buto, somatskega pristopa k telesu in poglobljene zaznave gibalne vsebine, ki se pretaka skozi telo, zlasti skozi hrbtenico in obraz. V pedagoškem procesu ne uči fiksnih tehnik, temveč vzpostavlja pogoje, v katerih lahko študent razvije lastno telesno zaznavo, notranjo prisotnost in odnos do giba kot nosilca pomena. Njeno poučevanje poteka v tišini, da se izvajalec lahko poravna z notranjimi ritmi, zvoki in telesnimi mikrospremembami. Tišina deluje kot prostor poslušanja, kjer lahko »slišiš sebe«, kot pravi Zgonc (ustni vir, 2025).

V tem kontekstu razumem metodologijo buto kot gibalno prakso in metodologijo zaznave, ki omogoča dostop do nezavednih telesnih vsebin. Prav ta vidik – poslušanje telesa kot arhiva izkušenj, spomina in afekta – je ključen za njegovo uporabo v mojem raziskovalnem procesu. Metodologija buto v tem smislu ne ponuja odgovorov in vnaprej določenih oblik, temveč ustvarja okvir, znotraj katerega se lahko gib pojavi kot utelešena refleksija notranjih procesov.

3.2.4. Buto v dialogu z evropskimi gledališkimi praksami

Metodologija buto je pogosto postavljena v dialog z evropskimi gledališkimi reformami 20. stoletja, zlasti z delom Antonina Arauda in Jerzyja Grotowskega. Vsem trem pristopom je skupna kritika reprezentacijskega gledališča ter potreba po radikalni preobrazbi odnosa med telesom, odrom in gledalcem. Telo razumejo kot osrednje mesto gledališkega dogodka, hkrati pa zavračajo estetsko ugodje v korist intenzivne, pogosto mejne izkušnje. Kljub tem sorodnim izhodiščem pa se njihove metodologije bistveno razlikujejo v tem, kako razumejo vlogo

telesa, procesa in prisotnosti. (Artaud, *The theatre and its double*, 84-132; Grotowski, *Towards a poor theatre*, 15-25)

Artaudovo gledališče krutosti telo razume kot mesto preloma, napetosti in nasilnega soočanja z nezavednim. Zanima ga surova, predjezikovna, arhaična energija, kar je na prvi pogled blizu metodologiji buto. Ključna razlika pa je, da telo pri Artaudu deluje zlasti kot orodje za učinek na gledalca, ne pa kot prostor dolgotrajnega raziskovalnega procesa izvajalca. Krutost pri Artaudu ni mišljena kot fizično nasilje, temveč kot nuja, da gledališče preseže razum in kulturne navade ter neposredno nagovori gledalčeve čute. Tako telo postane nosilec krikov, gest, znakov in podob, ki delujejo kot šok in destabilizacija. (Artaud, *The theatre and its double*, 84-132) Čeprav je Artaud močno vplival na razumevanje telesne prisotnosti v gledališču, ni razvil sistematične telesne metodologije ali treninga in njegovo izhodišče ostaja zlasti konceptualno. Metodologija buto pa se razvije prav kot konkretna telesna praksa, ki temelji na disciplini, energetskega delu, trajanju in natančno strukturiranemu sistemu vaj.

Grotowski se butu približa v asketskem raziskovanju telesa, psihofizični pripravljenosti in v ideji »totalnega igralca«, torej performerja, ki uporablja celotno svoje bitje – telo, dih, glas, domišljijo, psiho, impulze, ranljivost in energijo. V njegovem revnem gledališču telo zaseda osrednje mesto, igralec pa skozi dolgotrajen in strogo organiziran proces treninga razvija izjemno natančno telesno in glasovno izraznost. Telo postane instrument, ki je sposoben notranje impulze prenesti v jasno strukturirano zunanjo akcijo. Proces temelji na asketski etiki dela in visoki stopnji nadzora nad odnosom med notranjim impulzom in zunanjo izvedbo. Od metodologije buto se Grotowski razlikuje zlasti v kvaliteti časa in dinamike. Njegov telesni izraz je pogosto eksploziven, energetsko nabit, z ostrimi prehodi, padci, sunkovitimi akcijami in visoko intenzivnostjo. (Zgonc, ustni vir, 2025; Grotowski, *Towards a poor theatre*, 15-225) Buto pa temelji na raztegnjenosti časa, upočasnitvi, mikropercepciji in subtilnih transformacijah. Ne išče ekspresivnega vrhunca, temveč stanje, ki omogoča pretok in postopno preobrazbo zaznave. Čeprav se Grotowski odmika od reprezentacije, njegovo izhodišče ostaja gledališko, saj telo še vedno služi izvedbi strukturiranega dogodka, namenjenega gledalcu.

Metodologija buto se od obeh evropskih praks razlikuje zlasti po tem, da ne izhaja iz gledališke reforme, temveč iz telesne metodologije zaznave. Ne stremi k šoku, disciplini ali virtuoznosti, temveč k postopnemu odpiranju telesa kot polja zaznave in spomina. Telo v butu ni instrument niti primarni nosilec znakov, temveč prostor, v katerem se gib pojavi kot posledica notranjih procesov, pogosto brez vnaprej določenega cilja ali sporočila. Namesto

izvedbe je v ospredju prisotnost, ki se vzpostavlja v odnosu do časa, prostora in notranjih impulzov. Prav ta usmerjenost v zaznavni proces je razlog, da je metodologija buto v kontekstu mojega raziskovalnega dela predstavljala primernejše izhodišče kot evropske gledališke prakse, saj omogoča delo z notranjimi stanji, spominom in telesnimi odzivi brez zahteve po reprezentaciji ali izvedbeni dovršenosti.

4. Moj proces skozi metodologijo buto

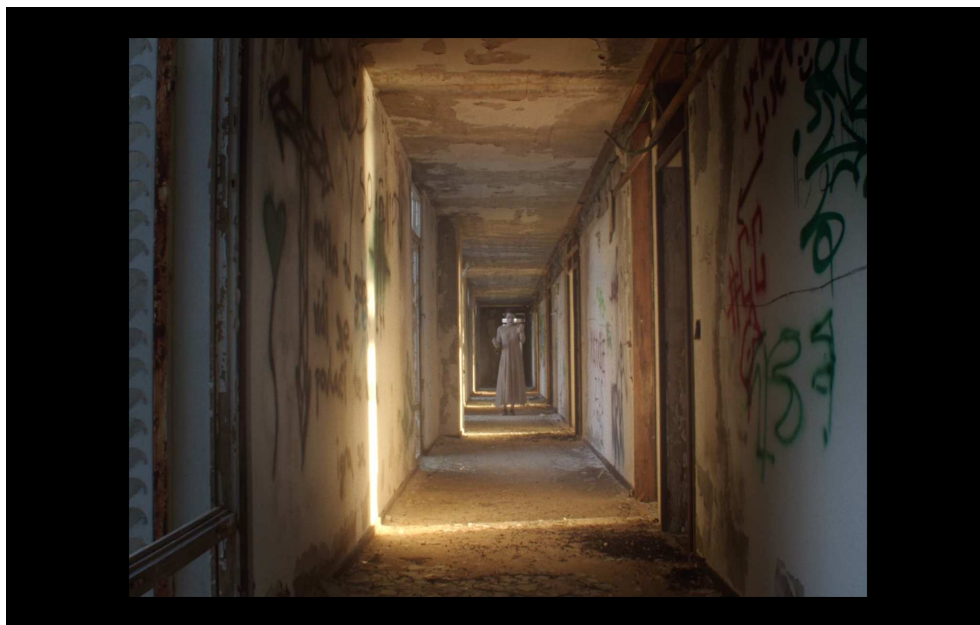
Moje seznanjanje z metodologijo buto se je začelo v tretjem letniku študija pri predmetu Plesna kompozicija in se je postopoma nadgrajevalo v četrtem letniku in v času magistrskega študija. Ko sem začela delati na svojem magistrskem projektu Prtljage, je bil buto zame najprej predvsem vizualna in estetska referenca. Vznemirjalo me je, kako lahko telo brez besed izrazi čustvo, sporočilo ali zgodbo. Besed je v današnjem svetu po mojem mnenju preveč, zato me je zanimal način, kako bi lahko povedala svojo zgodbo skozi gib, tišino, ritem in atmosfero. Zelo hitro pa se je moj odnos do metodologije buto spremenil. Vzporedno z raziskovanjem prostora, spomina in giba je metodologija buto postala glavna metodologija, ki me je vodila skozi celoten ustvarjalni proces do psihofizičnega ravnotežja med notranjim impulzom in zunanjo formo.

V mojem procesu je buto deloval na dveh ravneh hkrati. Po eni strani kot umetniški jezik – vplival je na to, kako so zgrajeni prizori, kakšen je njihov ritem, kako se sestavlja zgodba, kako so komponirani kadri in kakšna je atmosfera filma. Po drugi strani pa je deloval kot somatski proces – kot način dela s telesom od znotraj, skozi zaznavo, dihanje in občutke. Tako mi je omogočal varen in avtentičen stik z notranjim materialom – s spominom, travmo, napetostjo in željo po osvoboditvi. To presečišče je bilo zame ključno – notranje doživljanje ni ostalo zaprto v telesu, hkrati pa zunanja prezenca ni postala le forma brez resničnega čustvenega naboja. Gib, dih in ritem so postali način pripovedovanja zgodbe. Telo je postalo nosilec pomena, film pa prostor, kjer se to telo lahko odziva, diha in prehaja. Metodologija buto je tako postala kompas celotnega filma.

V ustvarjalnem procesu mi je metodologija buto odpirala dostop do notranjih podob, čustvenih usedlin, travme in spomina. Njeni temeljni principi, ki so bili del strateškega načrta, s katerim sem se pod mentorstvom Tanje Zgonc spoznala na dodiplomskem in magistrskem programu, kot so poglobljen in ozaveščen dih, slow walk, kontrakcije in pretoki telesa, so ustvarili strukturo gibanja, hkrati pa način, kako se približati občutljivim vsebinam brez prisile, da bi jih morala razlagati ali igrati.

Ena izmed prvih in najpomembnejših praks, do katerih me je metodologija buto med procesom vedno znova vodila je bila slow walk. Slow walk dobesedno pomeni »počasna hoja«, vendar gre v resnici za psihično pozornost, v kateri te tvoja pretekla spoznanja pripeljejo do trenutka, ko delčke preteklih dejanj spet ujameš v novo spoznanje (Tanja Zgonc,

ustni vir, 2025). Hoja ni namenjena premikanju po prostoru, temveč zaznavanju lastnega telesa, tako fizično kot psihično in emotivno. Zame je bilo to stanje čiščenja uma, notranje tišine in prisotnosti – način, kako se odrezati od kaotičnega, glasnega in hektičnega sveta. Ko gib izgubi hitrost in ratio nadzor, ko telo preide v stanje meditativnosti, se zaznava počasi razširi na zaznavanje notranjih premikov. Kadarkoli nisem našla prave poti v svojo vsebino, me je slow-walk vrnil v telo in pripravil prostor za globlje delo. Bil je način, kako sem ponovno začela čutiti svoje telo in se gibati z zavedanjem njegovih izkušenj. Sčasoma sem začela opazovati vedno več drobnih stvari: kako stopalo zadene ob tla, kako se teža preliva, kako diham, kje sem napeta. Občutek trenja pod stopali se je prenašal skozi celotno telo in iz tega se je pogosto rojeval gib. Slow walk je raztegnil čas, da sem ga začela drugače dojemati in čutiti, spremenil pa je tudi kakovost prisotnosti – telo je lahko “govorilo” starost, utrujenost, življenjsko izkušnjo in še marsikaj drugega.



Slika 3: Slow walk. *Prtljage*, režija: Gaja Filač, 2025. Na fotografiji: Gaja Filač. Vir: zasebni arhiv Gaje Filač.

Pri t. i. hiroshima slow walku, pri katerem se teža sveta preliva v strukturo koraka, je vsak korak napor preživetja. Zame je to večkrat delovalo kot dramaturški kontrapunkt naraciji – če besede hitijo, se telo upočasni. Telo je tako postalo nekakšen metronom kadra. Uvodni prizor mojega magistrskega filma *Prtljage* začnem ravno s slow walkom, ki deluje kot proces oživljanja – iz skorajšnje negibnosti, okamenelosti, ki so mi ga povzročila leta življenja v prostoru spominov, se začne telo s slow walkom postopoma vračati v življenje. Dih postaja polnejši in bolj pretočen.

V tretjem letniku akademije se mi je med vodenjem hiroshima slow walka s strani Tanje Zgonc zgodila ena najpomembnejših izkušenj procesa. Ključni element pri tej vaji je bilo trajanje, tudi ko telo noče več. Torej hoja preko svojega telesa, preko svoje fizične meje, brez iskanja rezultata ali zaključka. Napetost, bolečina in frustracija, ki so se med sklonjeno hojo nabirali v telesu in oblikovali močan notranji dialog, so se ob koncu hoje sprostiti v močan jok. Občutek sem imela, kot da se mi je zlomila hrbtenica, istočasno pa so skozi ta zlom na plano prišle vse travme, ki sem jih zadrževala in kopičila prav na tistem mestu, v svoji pokončni drži. To ni bil le čustveni odziv, temveč fizično popuščanje napetosti, občutek, kot da sem za trenutek prestopila mejo lastne ujetosti. Zdi se, da se je takrat žalovanje prvič premaknilo v zavest. V tej fazi je začelo telo govoriti, jaz pa prvič poslušati. Takrat sem začela zares razumeti idejo, da telo hrani izkušnje, ki jih um ne zmore vedno predelati. Telo se je pokazalo kot arhiv spomina.



Slika 4: Hiroshima slow walk. Prtljage, režija: Gaja Filač, 2025. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: Veronika Francesca Štefančič. Vir: zasebni arhiv avtorice.

Izjemno pomemben, če ne najpomembnejši, je dih. V metodologiji buto dih ni samo fiziološki refleks, ampak nosilec notranjega sveta, kar Tatsumi Hijikata poimenuje »notranja pokrajina«. Dih je odpiral in zapiral prostor telesa – kratek dih se je v meni rojeval iz občutkov upora, krča ali nelagodja, dolg izdih pa je bil posledica sprostitve in premika v prezenco. Dih je postal notranji ritem prizorov, določal je trajanje giba, tempo prizora in prehode med stanji. V prizoru osvobajanja plašča v mojem magistrskem filmu Prtljage, je bojevanje s plaščem ritmizirano z dihom – sunkoviti vdih stopnjujejo napetost, medtem ko dolgi izdih ustvarijo

trenutek sprostitve, nadzora in upanja. Ko se spomin znova zbudi, se začne lomiti tudi dihanje. Dramaturgija čustva se zgodi v dihu, še preden se v gibu.

Pri delu so se velikokrat pojavile tudi kontrakcije in sproščanja. To so bili trenutki, ko se je telo stisnilo navznoter – energija se ne širi, ampak se zgošča proti središču, kot da zadene najbolj ranljivo točko. Kontrakcije so se pojavile ob trenutkih odpora, stiske, preobremenjenosti, zadržanega ali nemega krika. Kontrakcija je postala obrambni impulz telesa v travmi in način, kako bolečino materializirati brez besed. Afekt se je na ta način preoblikoval v utelešen impulz. Kot primer lahko navedem lomljenje kril pri orlu v svojem magistrskem filmu *Prtljage* – iz svobodnega občutka letenja, ki se je pri meni utelešal ob vizualizaciji otroštva, mi je začel krila lomiti zunanji svet s svojimi pravili. Kontrakcija ramen in trupa ustvarja figuro zadrževanja in stiske, medtem ko izmenično sproščanje določenih delov telesa artikulira izbruh, agresijo in željo po osvoboditvi teh spon.

Profesorica Tanja Zgonc me je vodila tudi do slow walka z utrditvijo in orla. Gre za to, da med izvajanjem slow walka zavestno telesno utrdim posamezne dele telesa. Med to vajo se je moja pozornost izrazito preusmerila na fizičnost in natančen nadzor telesa. Gib ni izhajal iz emotivnega poglobljanja, temveč preverjanja napetosti, ravnotežja in odnosa med posameznimi deli telesa. Med procesom se je pokazalo, kako zahtevno je vzdrževati selektivno napetost – torej zategniti en del telesa, medtem ko ostali ostajajo sproščeni. Začela sem se zavedati svojih telesnih omejitev. Najintenzivnejši del vaje se je pokazal v obrazu, kjer je otrditev sprožila izrazito telesno bolečino in odpor. Paradoksalno se je prav ta del telesa, ki je sicer pogosto nosilec izraznosti, izkazal kot eden najtežje obvladljivih. Kljub fizičnemu naporu pa je bil občutek po vaji razbremenjujoč. »Po slow walku je bilo telo bolj pretočno in lažje je dihati.« (Dnevniški zapis avtorice, 2023) Kontrast temu gibanju je ustvarila gibalna podoba orla, ki je sledila popolni utrditvi. Po dolgotrajni napetosti je v telesu zavladal občutek lahкотnosti in razširitve, ki je trajal do ponovne aktivacije bolečine v zgornjem delu hrbta pri orlu.

V naslednji fazi sem se začela soočati s konkretno vsebino. Vaje so se vse bolj navezovale na osebno zgodovino. Soočanje z notranjim jazom skozi naloge, kot so maraton, delo s popkovino ali pogledom v ogledalo, je omogočilo vzpostavitev stika z notranjimi plastmi, ki jih v običajnem delovanju redko dosežemo. Prepoznavati sem začela specifične bolečine – odnose, izgube in občutke, ki so se nalagali skozi leta. Spoznala sem se z »nošenjem posode senc«. To je vaja, kjer telo nosi imaginarno posodo – kot da nosiš breme, ki ga v resnici nosiš v sebi. Ko je fizični napor presegel mejo udobja, so se aktivirale vsebine, ki jih zavestno

nisem nameravala odpreti. »Ko je telo postalo utrujeno, so se sence začele pojavljati same.« (Dnevniški zapis avtorice, 2023) Pri tej vaji sem močno občutila težo odnosov z bližnjimi, ki so me skozi leta dušili ali obremenjevali. Vsebine se ne odpirajo na ravni pripovedi, temveč skozi telesni proces, v katerem trajanje, napor in upočasnitev omogočijo, da se spomini in občutki izrazijo brez zavestnega nadzora (Zgonc, 2025). Prav tam sem začutila, da želim o tem spregovoriti, ne kot terapevtski izpovedni moment, temveč kot umetniško transformacijo bremena v obliko, ki jo lahko delim in preoblikujem. Pri »hoji po lastnih prelomnicah«, ki je vaja, kjer v gibu dobesedno prehajaš skozi ključne točke svojega življenja, sem svoje življenje prvič videla z distance, kot iz ptičje perspektive. Nekatere prelomnice, za katere sem mislila, da so ključne, sploh niso bile moje; druge, ki sem jih dolgo zanemarjala, pa so se izkazale za temeljne. Ta distanca je spremenila način, kako razumem lastno zgodbo. To je bila faza, ki jo Herman opisuje kot vstop v zaklenjene sobe spomina.

Podobno funkcijo sproščanja in uvida je imelo tudi »kitovo spanje«. Gre za stanje popolnega mirovanja, kjer telo stoji vertikalno in negibno kot speči kit, pozornost pa se usmeri v notranje zaznavanje. Pri meni se je to stanje intuitivno povezovalo z morjem. Občutek je bil, kot da telo lebdi v vodi, brez napora, brez teže, v prostoru, ki hkrati nosi in obdaja. To sem začutila kot metaforo maternice, začetka, prostora, kjer se rojevata tako življenje kot spomin. Prav med to vajo se je prvič jasno izoblikovala odločitev, da moram magistrsko nalogo snemati ob morju. Morje je tako postopoma postalo eden osrednjih elementov mojega projekta, ne kot kulisa, temveč kot intuitivni in simbolni prostor. »Gledanje prednikov« je v meni vzbudila močan občutek, da s tem projektom ne pripovedujem le svoje zgodbe, temveč prekinjam določene vzorce, ki bi jih sicer morda nezavedno prenašala naprej. Začutila sem odgovornost do sebe in do svojih prednic – prevzeti moram odgovornost za svoje življenjske odločitve. Motiv vrtnice in njenega utripa se je pojavljal kot podoba izmenjave med ranljivostjo in močjo, med odpiranjem in zapiranjem – gibanje, ki je blizu procesu žalovanja.

Delo z otroško fotografijo je bilo zame eno od najpomembnejših, tudi za končni produkt magistrskega procesa. Pokazalo se je, kako močno lahko vizualna podoba sproži kompleksne notranje procese, ki niso vezani zgolj na spomin, ampak tudi na imaginacijo. Fotografija ni delovala kot dokument preteklosti, temveč kot sprožilec notranjega dialoga, v katerem se je odprl prostor za razmislek o varnosti, izgubi, bolečini in postopnem oblikovanju notranje moči. V procesu se ni pojavila linearna pripoved, temveč niz podob, občutkov in notranjih nagovorov, ki se dotikajo temeljnih življenjskih izkušenj – soočenje z izgubo, razpad varnosti, ponavljajočimi se čustvenimi ranami in kasnejšim procesom ponovne vzpostavitve odnosa do lastnega telesa in sebe. Pomemben del procesa je bila transformacija odnosa do telesa. Telo se

ni več kazalo kot prostor razpada, temveč kot prostor učenja, bližine, nežnosti in ponovnega vzpostavljanja zaupanja.

V posameznih trenutkih je proces sprožil telesne odzive, kot so jok, jeza, frustracija ali občutek fizičnega popuščanja napetosti. Ti odzivi niso bili razumljeni kot čustvena razbremenitev v terapevtskem smislu, temveč kot telesni dogodki, ki so omogočili nadaljnje delo. V tem kontekstu se je ponovno potrjevalo razumevanje telesa kot arhiva spomina – prostora, kjer se shranjujejo izkušnje, do katerih ne morem vedno dostopati samo z razumsko refleksijo.

Sčasoma se je skozi delo s počasnostjo, dihom in pozornostjo pokazala potreba po redukciji gibalnega materiala. Gib se je postopoma osvobajal opisnosti in simbolnih razlag ter prehajal v stanje, kjer je lahko obstajal sam po sebi. Ta redukcija ni pomenila osiromašenja, temveč koncentracijo in zgoščanje prisotnosti.

4.1. Ritual

Ritual v svojem kontekstu ali v kontekstu umetniškega ustvarjanja ne razumem nujno samo kot eksotično ali religiozno prakso, temveč tudi kot organizacijski okvir, ki mi je omogočal (hitrejše) prehajanje med različnimi fazami dela. Ključni elementi rituala – prehod, ponavljanje in postavljanje meja – mi služijo kot način, da proces ohranja notranjo koherenco in ritem.

Prehod označuje trenutek, ko iz vsakdana prestopim v ustvarjalni prostor. To je lahko že sam prihod na lokacijo (npr. v gledališko dvorano ali kasneje na dejansko lokacijo), kjer sem si pred začetkom dela vzela čas, da sem prostor uredila tako, da sem se v njem počutila varno, se umirila, zbrala, se osredotočila in se ogrela. Ta prehod mi je omogočil, da sem jasno ločila vsakdanje obveznosti od raziskovalnega stanja.

Ponavljjanje se je kazalo v vajah in gibalnih sekvencah, ki sem jih skozi proces znova in znova preizkušala. S ponovitvijo se je gibanje prečistilo, izgubilo balast in postalo bolj osredotočeno. Ponavljjanje ni bilo namenjeno perfekciji, temveč postopnemu odkrivanju različnih plasti izkušenj, ki so se z vsako repetitvijo bolj poglobile ali se razvile v drugo smer.

Meje so pomenile način, kako sem strukturirala čas in prostor dela. Določila sem si trajanje posamezne vaje, način vstopa in izstopa iz prizora ter tudi točke, ko sem delo končala. Te meje niso omejevale ustvarjalnosti, temveč so jo usmerjale in omogočale, da se proces ni razpršil v nedoločenoost.

Na ta način je ritual postal del mojega raziskovalnega jezika – ni bil dodan od zunaj, ampak se je organsko oblikoval iz samih potreb procesa. Obvaroval me je pred neorganiziranostjo in preplavljenostjo. Že same gibalne vaje, ponavljajoča se uporaba določenih predmetov ali vstopanje v prostor na določen način so prevzele ritualno strukturo, ki je omogočila kontinuiteto in poglobljenost. Ritual tako ni bil spektakel, temveč orodje organizacije in koncentracije, ki je omogočilo, da sem se lažje soočila s kompleksnimi vsebinami žalovanja in spomina.

5. PaR kot metoda umetniškega raziskovanja

Pri magistrskem projektu sem se odločila za pristop *Practice as Research* (v nadaljevanju PaR), ki ga v slovenskem prostoru lahko prevedemo kot ustvarjalna praksa kot raziskovanje oziroma umetniška praksa kot raziskovalna metoda, saj mi omogoča, da umetniški proces neposredno uporabim kot raziskovalno orodje. PaR mi je omogočil, da sem proces žalovanja raziskovala skozi ustvarjalno (gibalno) prakso, ne zgolj teoretsko, hkrati pa je bil proces sam po sebi vir podatkov.

Kot ključne podatke, ki jih uporabljam v analizi praktičnega dela svoje magistrske naloge in iz katerih črпам, štejem dnevniške zapise, videoposnetke osnutkov, scenarije, fotografije in vizualni material, snemalno knjigo ter observacije lokacij. Dnevniške zapise sem beležila skozi celoten proces, od prvih idej do izvedbe, vsebujejo samorefleksije, razmišljanja, dialoge, dvome, izvedene in propadle zamisli. Skozi proces je nastajalo veliko videoposnetkov osnutkov koreografij oziroma dokumentacij testnih gibalnih scenarijev in interakcij s prostorom, predmeti in svetlobnimi elementi v plesni dvorani, pri meni doma, v naravi in hotelu Haludovo. V procesu je nastalo tudi več različic scenarijev (zagotovo več kot dvanajst), ki sem jih razvijala, vključno z idejami, ki jih nisem realizirala, za snemanje na Islandiji, Tenerifih in drugih lokacijah. Ves čas sem vzporedno shranjevala umetniška dela (slike, kipe, fotografije, filme in knjige), citate, misli, zabeležene prostore, predmete in scenografske elemente, ki so me nagovorili in ki so posredno ali neposredno vplivali na oblikovanje prizorov. V snemalni knjigi so zabeležene vse opombe in informacije o tehničnih, prostorskih in svetlobnih rešitvah, ki so spremljale moj proces. Prav tako je med procesom nastalo ogromno refleksij in zapisov o prostoru Haludovo kot končni lokaciji snemanja.

Ti podatki služijo tako kot refleksivni dnevnik notranjih doživljanj, kot tudi kot material za analizo in interpretacijo scenarijev.

Za analizo podatkov sem uporabila kombinacijo tematskih sklopov in mapiranje verzij scenarijev. Vsebino, s katero sem se ukvarjala, sem razdelila na glavne teme oziroma vzorce, ki so se ponavljali skozi proces. Osrednje tematske osi so bile: varnost–ogroženost, ujetost–svoboda, prisotnost–preteklost. Vsak gibalni segment, interakcija s prostorom ali predmet je bil analiziran skozi te teme. To pomeni, da sem ves čas opazovala, kateri trenutki v mojem performansu ustrezajo kateri temi. S tem sem lahko prepoznala vzorce in čustvene premike – kdaj se npr. pojavi občutek ujetosti, kdaj se sproži spomin, kdaj se pojavi občutek varnosti. Mapiranje verzij scenarijev je potekalo po principu primerjave različnih verzij

scenarijev, zaznavanja sprememb, odpravljenih ali dopoljenih prizorov ter razlogov za te spremembe (čustvena ustreznost, funkcionalnost prostora, tehnična izvedljivost).

Spremembe med verzijami sem določala na podlagi oblikovanja narativne strukture, prostorske in gibalne logike, simbolične učinkovitosti in praktične izvedljivosti. Proces se je opiral na izhodišča v resničnih izkušnjah. Te izkušnje sem začela povezovati v logično in dramaturško zgodbo, ki sledi nenehnemu gibanju med oprijemanjem in spuščanjem spominov. V tem procesu so se določeni vzorci čustev in pripovedi ponavljali – ti so sčasoma prevzeli drugačno obliko, bili premeščeni v drug kontekst, ali pa sem se jim zavestno odrekla. Pomembno je bilo tudi, ali je bil gib ustrezno integriran s prostorom, predmetom ali narativom. Pri analizi sem preverjala, ali prizori, gib, vizualni elementi presegajo svojo dobesednost in učinkujejo kot nosilci širšega pomena. Na primer: *ali zrušeni hotel deluje kot simbol razpada spomina* in *ali ponavljajoče se dejanje spuščanja predmeta ponazarja proces žalovanja in postopnega spuščanja preteklosti*. S tem sem presojala, kako posamezni elementi ustvarjajo metaforično plast filma ter gledalca vabijo k asociativnemu branju. Na koncu pa ne smem pozabiti tudi na logistične omejitve, varnost in tehnično izvedbo, ki so bili prav tako pomembni pri odločanju.

Da bi si v ustvarjalnem procesu, ki se je dotikal tudi travmatičnih vsebin, zagotovila občutek varnosti, sem svoje delo strukturirala. To strukturiranje ni nastalo kot plod vnaprej zamišljenega metodološkega okvira, temveč kot odgovor na čustveno preobremenitev, občutek razpršenosti in izgube orientacije v procesu. Da bi občutek kontrole okrepila, sem uvedla t. i. protokol varnosti – pred vsakim gibalnim prizorom sem ogrela telo, naredila vaje za koncentracijo in za zavedanje telesa. Po intenzivnih prizorih sem ohlajevanju namenila več časa. Izvajala sem gibalne in dihalne vaje, da sem ločila osebno izkušnjo od umetniškega prizora. Med gibanjem sem veliko pozornosti namenjala dihanju in nekontrolirani kanalizaciji glasu v obliki različnih zvokov, ki so mi pomagali prehoditi težje dele poti. Delo je večino časa potekalo v prostoru, ki sem ga prej skrbno pripravila, kjer sem si zagotovila nadzor nad svetlobnimi, temperaturnimi in prostorskimi dejavniki, da sem s tem pridobila občutek varnosti in kontrole ter koncentracije. Ta protokol je omogočal, da sem se lahko poglobila v čustveno in telesno raziskavo, hkrati pa ohranjala skrb zase in preprečila preobremenitev.

Eden ključnih ukrepov je bilo tudi ločevanje osebne refleksije in analitičnega dela. Dnevniški zapisi so bili namenjeni izključno intimnemu prostoru – beleženju občutkov, čustvenih odzivov, podob, spominov in asociacij, ki so se odpirali med gibalnimi raziskavami, snemanji ali ob obisku lokacij. Ti zapisi niso bili cenzurirani, temveč so služili kot varno mesto, kjer

sem lahko brez distance in potrebe po razlagi dovolila notranjemu dialogu, da se izlije na papir. Analitično delo sem izvajala ločeno, časovno in mentalno distancirano. Posnetke, scenarije, lokacije in dnevniške zapise sem v tej fazi obravnavala kot raziskovalni material, ki sem ga strukturirala in razvrščala, ga preoblikovala, mu kaj odvzela ali dodala. To mi je omogočilo, da me osebne izkušnje niso preplavile v trenutku analize, hkrati pa analitični pogled ni posegal v intimnost moje refleksije.

Pomemben del procesa je bilo tudi filtriranje materiala. Med raziskavo sem ustvarila ogromno število poskusnih scenarijev, lokacij in vizualnih rešitev, vendar sem v končni različici ohranila le tiste elemente, ki so se mi zdeli za vsebino najbolj točni. Ta selekcija je temeljila na vprašanju, kateri prizori, prostori in koreografski deli so v meni sprožali občutek resonance z mojim sporočilom in pomenom. S tem sem si dovolila opustiti material, ki je bil sicer zanimiv, a ni prispeval k jedru izkušnje, kar je zmanjšalo občutek kaosa in okrepilo osredotočenost procesa.

6. Zorenje scenarijev skozi proces

Proces nastajanja in prehajanja med posameznimi različicami scenarija je bil eden ključnih nosilcev raziskave magistrskega projekta. Razvoj scenarijev ni potekal linearno, temveč kot odprt, spiralni proces, v katerem so se ideje nenehno preverjale, opuščale, transformirale in ponovno vračale v spremenjeni obliki. Vse te različice predstavljajo sled dvoletnega raziskovanja, v katerem so se postopoma izluščili temeljni odnosi med telesom, prostorom, spominom in procesom žalovanja.

Namesto ponavljanja vsebine posameznih sinopsisov se v tem poglavju osredotočam na premike znotraj procesa – kaj je sprožalo spremembe scenarija, zakaj so bili določeni motivi opuščeni in kako so omejitve prostora, telesa in forme vodile k izčiščenosti vsebine.

Prvi scenarij je bil najbolj navdihnjen z romanom *Muzej nedolžnosti* avtorja Orhana Pamuka in je izhajal iz potrebe po varnem, intimnem prostoru, v katerem bi lahko sploh začela odpirati temo izgube in žalovanja. Dogajanje je bilo umeščeno v staro, zapuščeno stanovanje, napolnjeno z rabljenimi predmeti, ki so nosilci preteklega bivanja. Prostor je deloval kot materializiran spomin – zaprt, statičen in nasičen z odsotnostjo. Osrednji motivi so bili zmečkana posteljnina, moški plašč in cvetje. Plašč se je pojavil kot predmet, ki nadomešča odsotno telo, kot fizični ostanek odnosa, ki ga več ni. Rože so bile zamišljene kot preobrat – v nekem trenutku bi se začele pojavljati povsod, kot bolečina, ki se skozi čas transformira v nekaj lepega, vendar krhkega. Dramaturški lok sem zgradila na fazah žalovanja, gibalno pa je koreografija temeljila na telesu, ki se iz mrtve statike, ohromelosti žalovanja, počasi prebuja v življenje, nov začetek. V procesu dela sem hitro začutila omejitve, saj je stanovanje omogočalo zgolj introspektivno, zaprto pripoved. Ugotovila sem, da se zgodba tu duši v klavstrofobiji in da potrebujem prostor, v katerem lahko vse skupaj bolj zadaha.

V naslednjih različicah scenarijev sem se zavestno obrnila navzven. Začela sem raziskovati prostore v naravi: planote, obale, reke, gozdove ipd. Hkrati sem razmišljala tudi o bolj oddaljenih lokacijah, kot sta Islandija in Tenerifi, ki so me nagovorile s svojo surovostjo narave, z njeno neukrotljivostjo in občutkom majhnosti telesa v primerjavi s prostorom.

Naslednji scenarij je temeljil na seznamu krajev, kjer so se mi zgodile pomembne življenjske prelomnice. Ideja je bila, da fizično obiščem vsakega od teh krajev, svoje telo soočim s spominom, ki je tam ostal zapisan in se mu na koncu ritualno priklonim. Med raziskovanjem in pri delu z imaginacijo se je znova pojavil motiv podobe v plašču – figure neujemljivega, nedosegljivega človeka, ki je odsoten, a je njegova odsotnost ves čas navzoča. Plašč je iz

predmeta postopoma postal samostojen nosilec spomina, simbol oklepanja, žalovanja in nezmožnost izpustitve. V tej fazi se je v raziskovanju gibanja začel jasno ponavljati hiroschima slow walk kot stanje vdanosti, nošenja teže, podrejenosti, ki je v nenehnem konfliktu z željo po osvoboditvi. Skozi formo filma sem ves čas razmišljala v smeri potovanja skozi zaporedje slik – od statičnosti do zorenja, potem razkroja in novega sestavljanja identitete – s stalnim vračanjem k plašču kot sidru spomina. Postopoma sem ugotovila, da razpršenost naravnih lokacij sicer odpira prostor svobode, vendar hkrati raztaplja fokus. Zgodba se je začela izgubljati in izginjati v drugem načrtu za lokacije.

Prelomna točka je bila odkritje hotela Haludovo. Do te lokacije nisem prišla načrtno, temveč skozi dolgotrajno iskanje prostora, ki bi združeval tisto, kar sem do tedaj iskala ločeno – omejitve, razpad, zgodovinski spomin in stik z divjo naravo. Haludovo je prostor, ki hkrati zapira in odpira. Njegova razpadajoča arhitektura, prazni hodniki in okrušene stene so telo silili v dialog z minevanjem, sledi nekdanjega razkošja pa so ustvarjale disharmonijo med lepoto in propadom. Prostor ni bil več samo kulisa, temveč so-koreograf, ki je neposredno vplival na gib. Haludovo je nudilo večplastnost; notranjost in zunanost, zaprtost in odprtost, civilizacijo in divjino, stavbo in naravo. Kljub temu, da me je ta prostor intuitivno klical, sem se od njega še za nekaj časa oddaljila ...

V petem scenariju sem se zavestno vrnila k telesu kot osrednjemu nosilcu zgodbe. V tej fazi sem se ponovno oprla na izhodiščno strukturo faz žalovanja in raziskovala njihove telesne manifestacije. V procesu raziskovanja so se začeli pojavljati nemi kriki, repetitivni padci, agresija in utrujenost. Prav tako se je začelo pojavljati občutenje telesa kot prostora sramu, destrukcije in regeneracije. Kontrast med nasiljem in nežnostjo znotraj enega telesa je postal pomembnejši od zunanjega okolja.

V šesti fazi se je odprla možnost, da proces sam postane del izvedbe – razmišljanje se je razširilo iz filmskega okvira v performativno situacijo. Prestavila sem se nazaj v gledališko dvorano. Pojavila se je uporaba projekcij spominov na stene, ki so delovale kot dialog med telesom in preteklostjo. Prav tako se je pojavila jasna figura rojstva – prehod iz jajca skozi lotos v rast – z njo pa materinska uspavanka in njeno popačenje, kar je odprlo temo otroštva in varnosti.

Sedma različica je znova pripeljala do hotela Haludovo in do odločitve, da zagotovo posnamem film. Veliko motivov je bilo opuščениh, ker so zameglili jedro. V ospredju so ostali ključni elementi – plašč kot teža spomina, telo v kontrakciji in osvoboditvi, projekcije

oziroma flashbacki kot sence preteklosti in rože kot simbol transformacije. Filmska rešitev je postala minimalistična, zgoščena v prizore z večplastnimi pomeni.

Končna, osma različica, je bila že pravzaprav snemalna knjiga in združuje vse prejšnje faze v celostno strukturo. Film se začne z okamenelo figuro, zataknjeno v nekem preteklem času. S pojavom otroške uspavanke, se telo prebudi kot iz stoletnega spanca in začne iskati ostanke življenja v razpadajočem prostoru ter se z njimi opajati. Med počasno okamenelo hojo, ki počasi mehča telo, naleti na plašč, ki je sled nekdanje prisotnosti – sama sem imela v mislih očeta, ki sem ga izgubila pri devetih letih. Začne ga vohati, se ga dotikati in se vanj oblačiti. S tem se potopi v otroštvo, edino obdobje, kjer sem imela stik z očetom in kjer je ostal zataknen moj spomin nanj.

Otroštvo je čas svobode, radovednosti in nenehnih odkritij, zato so me gibalno klicali figura orla, vetra in pretakanje telesnih tokov. Med odraščanjem te okolica vedno bolj lomi in ti dopoveduje, da nisi dovolj dober in da tvoje sanje niso resnične, zato se ta svoboda kljub upor hitro zlomi in se pretvori v hirosshima slow walk.

Hirosshima slow walk poteka po dolgem hodniku, kjer se pojavljajo glasovi sveta, ki oblikujejo prepričanja v naših glavah. Predvsem tista prepričanja, ki nam govorijo, da nismo dovolj dobri. Telo sklonjeno, s težo sveta na svojem hrbtu in v svojih nogah pride do kletnega prostora, ki je prostor naše podzavesti – razmetan in razbit. V ozadju se pojavi podoba moškega, očeta, kar spodbudi telo, da začne izvajati jasno določene, stroge in disciplinirane baletne pozicije, ki v filmu delujejo nenaravno, saj gibanje nikoli, z izjemo omenjene scene, ne poseže na področje konvencionalnega. Balet nakazuje na trud, na gnanje po ustrežljivosti figuri očeta do te mere, da že poseže na področje samodestruktivnega. Telo izvaja balet nasilno, vmes omaga, se pobere in izvaja dalje. Vmes se otepa plašča, ki ga ima zavezanega okoli svojega pasu, dokler plašč ne pade na tla. Ob tem padcu izgine tudi figura moškega, kar pomeni njegovo smrt. Telo želi plašč obuditi, tolče ritem srca, kot da bi ga želela oživljati. Ko ugotovi, da je smrt dokončna, ga začne ljubkovati in za njim žalovati. Znova se pojavi uspavanka, ki traja vse do tega, ko telo plašč zapre v omaro, s čimer ga potlači in skrije v podzavest.

Telo opazi, da so povsod naokoli ostanki njegove krvi. Začne jih brisati, uničuje kakršnokoli sled smrti. Dokler ne opazi, da je kri, torej sled njegove smrti, tudi na njem – takrat začne telo drgniti tudi svojo kožo do mere samodestruktivnosti. Polije se z morsko vodo, s čimer se pojavi flashback bližine med dvema človekoma ob morju. Zgodi se elipsa.

Po elipsi se telo pojavi pred razbitim ogledalom. Videti je, kot da je njegova identiteta razbita na nešteto koščkov. Nežno gleda svoj razbit odsev in ljubkuje brazgotine, ki so nastale od drgnjenja v prejšnjem prizoru. Čas je minil, ne boli več, ampak znaki pretekle bolečine ostajajo z njim. Sprejema jih.

Ko se dotakne svojega zlomljenega odseva, se začne utrip vrtnice. Najprej mu utripa dlan, potem mu začne utripati celotno telo. Iz ljubezni do sebe se zgodi ljubezen do drugega. Koreografija utripanja oziroma zaljubljanja je najprej nežna in lepa, kmalu se pretvori v agresivno, v neumorne padce in pobiranja, v začaran krog destrukcije. Uteleša besedno zvezo »zaljubiti se« (ang. *to fall in love*). V ljubezen najprej pada nežno, pazljivo in igrivo. Roka, ki je prej utripala in božala telo, ga zdaj začne udarjati, telo pa še zmeraj pada v ljubezen, vendar tokrat agresivno in destruktivno. Vzporedno se pojavljajo kadri telesa, ki se potaplja v banjo, polno rož, kar asociira na proces, ki se dogaja v telesu, ko se zaljublja.

Padci postanejo vedno bolj grobi; četudi ljubezen boli in je toksična, je to toliko večji razlog, da vanjo padamo in se k njej vračamo. Skušamo jo prepričati, da ostane in da si jo zaslužimo. Telo kot blazno pada, tokrat v ogromen prazen bazen, in vsakič, ko pade, upa, da tokrat ne bo bolelo, da bo tokrat drugače, ampak vsakič pade na trda tla, ki ga poškodujejo in vsakič znova se kljub bolečini vrne k točki odskoka in skoči. To počne, vse dokler fizično ne omaga.

Nato se telo, ki je prej legalo v banjo, polno rož, zbudi. Kot bi se zbudilo v realnost. Prostor je razpadel, povsod je umazanija, rož ni več nikjer, namesto njih pa je ob telesu v banji plašč. Še en plašč, še en ostanek osebe, ki je ni več. Od frustracije zakriči.

Nov kader prikazuje kopanje luknje pred hotelom Haludovo, v katero telo položi plašč in ga zakoplje, potlači, odstrani, skrije. Brez moči, utrujeno od vseh zaljubljanj in izgubljanj, gre skozi atrij in stopnišče stavbe, kjer ga spremljajo dejanske podobe v plaščih, dokler ne pride na streho in stopi na rob ograje. Gleda proti morju, proti svobodi, v prsih mu ta razgled znova zbudi utrip vrtnice, zapre oči in se potopi v fantazijo, kjer njegove noge zakorakajo v to morje, v to svobodo. Ko znova odpre oči, ugotovi, da njegove noge ne stojijo v morju, temveč v umazani luži na strehi stavbe. Nekaj, kar si mislil, da je tvoje morje, tvoja svoboda in neskončnost, je v resnici, ko se zbudiš in stvar pogledaš dejansko, takšno kot je, le slab primerek tega. Poleg telesa v luži leži še en plašč.

Začne bežati od njega, od še ene izgube. Na drugi strani strehe zagleda podobo v plašču, teče k njej, da mu ta ne bi ušla, da bi lahko vsaj to zadržala, vendar se spotakne in pade. Ko znova

dvigne pogled, podobe ni več, namesto nje na tleh leži plašč. Beži od izgub in lovi podobe, a te, takoj ko telo pride v njihovo bližino, izginejo in za sabo pustijo plašče.

Znova steče v notranjost stavbe, v notranjost prostora spominov, ki mu je najbolj znan, v svojo cono udobja. Tam pa ga pričakajo vsi plašči, vse izgube, od katerih je bežalo. Bolj kot bežiš od svoje preteklosti, bolj te ta lovi. Odloči se, da ne bo več bežalo od njih, ampak se bo z njimi soočilo. Obleče vse plašče in šele takrat lahko osvobodeno stopi iz prostora spominov in se napoti proti morju, kjer lahko spet spusti težo iz sebe in splava svobodi naproti. Potop v morje ne pomeni konca, temveč pomirjenost z življenjem, ki ostane. Telo ni več nosilec travme, ampak prostor sprave.

7. Prostor kot soustvarjalec – pot do hotela Haludovo

7.1. Iskanje prostora

Že zelo zgodaj v procesu mi je postalo jasno, da za svoj magistrski film Prtljage potrebujem prostor, ki ne deluje kot nevtralno ozadje, temveč kot aktiven sogovornik. Prostor, ki nosi svojo zgodovino, atmosfero in ponuja možnost dialoga s telesom.

V začetnih fazah raziskovanja sem preizkušala različne tipe prostorov: notranje prostore, zunanje lokacije v naravi ter urbane ambiente. Vsak izmed teh prostorov je odprl določena vprašanja, a hkrati tudi razkril svoje omejitve. Nekateri prostori so ponujali estetsko čistost, vendar niso nosili vsebine. Drugi so bili vizualno zanimivi, a niso dopuščali kompleksnega gibalnega dialoga. Postopoma sem začela prepoznavati, da prostor za moj projekt ne more biti zgolj lep ali funkcionalen, temveč mora v sebi vsebovati sledi preteklosti – nečesa, kar je nekoč bilo živo in polno, danes pa obstaja v razpadajočem stanju.

Vse bolj se je izostrila potreba po prostoru, ki je blizu procesu žalovanja. To je prostor, ki združuje ruševino, melanholijo in kompleksnost arhitekturne strukture, obenem pa omogoča neposreden stik z naravnimi elementi. Ključno vlogo je začela igrati bližina morja kot simbola svobode in neskončnosti. Pomemben kriterij je postala tudi prisotnost narave, ki prodira v arhitekturo razpadajočega prostora – kot znak življenja, ki se vzpostavlja kljub propadu, kar se mi je zdelo za temo žalovanja zelo točno. Kot življenje, ki počasi znova naseljuje žalujoče telo, dokler ga popolnoma ne preraste.

Iskanje je tako potekalo vzporedno z razjasnjevanjem same vsebine projekta. Z vsakim novim poskusom sem bolj ugotavljala, kaj moje raziskovanje potrebuje in česa ne. Prostor se je postopoma izkazal ne kot nekaj, kar sem izbrala, ampak kot nekaj, do česar sem bila pripeljana skozi proces. V tem smislu je bila končna odločitev rezultat dolgotrajnega raziskovanja in notranjega izostrovanja, ne pa hipne ali naključne izbire.



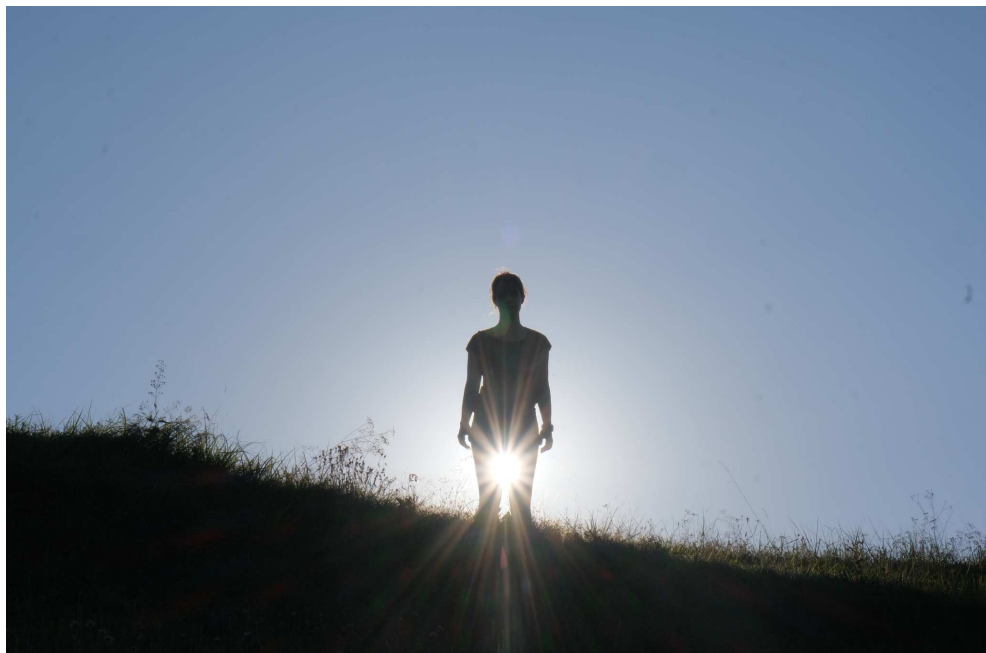
Slika 5: Iskanje krajev in prostorov za snemanje magistrskega filma Prtljage. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: August Adrian Braatz. Zasebni arhiv Gaje Filač.



Slika 6: Iskanje krajev in prostorov za snemanje magistrskega filma Prtljage. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: August Adrian Braatz. Zasebni arhiv Gaje Filač.



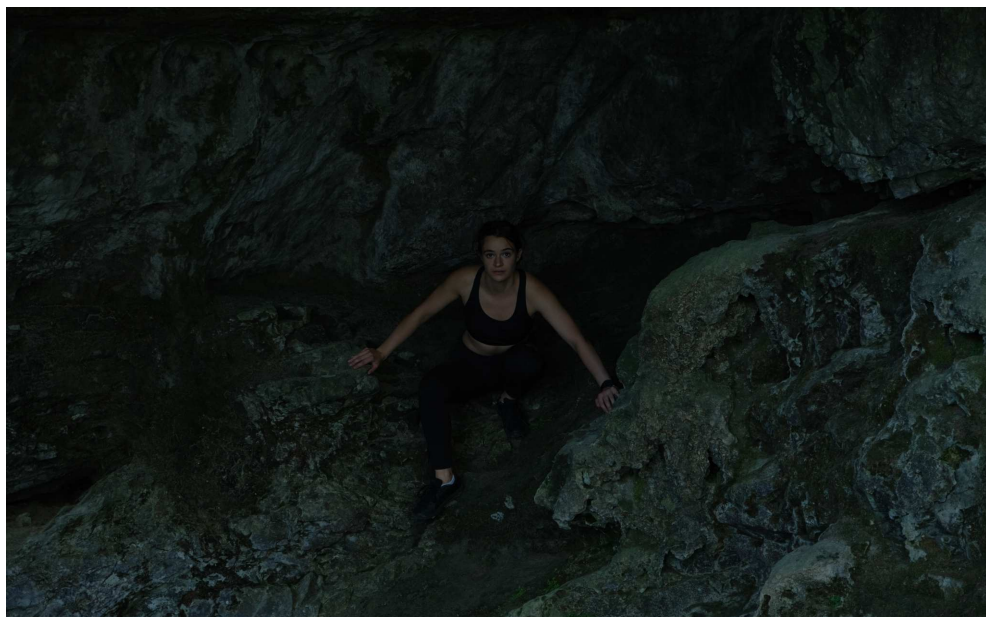
Slika 7: Iskanje krajev in prostorov za snemanje magistrskega filma Prtljage. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: August Adrian Braatz. Zasebni arhiv Gaje Filač.



Slika 8: Iskanje krajev in prostorov za snemanje magistrskega filma Prtljage. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: August Adrian Braatz. Zasebni arhiv Gaje Filač.



Slika 9: Iskanje krajev in prostorov za snemanje magistrskega filma Prtljage. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto:: August Adrian Braatz. Zasebni arhiv Gaje Filač.



Slika 10: Iskanje krajev in prostorov za snemanje magistrskega filma Prtljage. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: August Adrian Braatz. Zasebni arhiv Gaje Filač.

7.2. Prvi stik s hotelom Haludovo



Slika 11: Hotel Haludovo. Foto: Tara Caruso Bizjak. Zasebni arhiv Tare Caruso Bizjak.

Prostor nekdanjega hotela Haludovo na otoku Krku se je v mojem raziskovanju pojavil razmeroma zgodaj, vendar sprva še brez jasne vloge. Deloval je kot ena izmed možnih lokacij, ki me je močno vznemirjala, a je še nisem znala umestiti v konkretno vsebinsko strukturo projekta. Takrat sem ga doživljala zlasti kot odprto možnost.

Moje razumevanje prostora se je oblikovalo tudi skozi prejšnje izkušnje raziskovanja pokraj in Islandije in Tenerifov, kjer sem naravo doživljala kot silovito, monumentalno silo, ki skozi zemljo in čas preoblikuje pokrajino. Pri Haludovem pa se je ta perspektiva premaknila z makro na mikro raven. Namesto odprte krajine sem se soočila z zaprtim arhitekturnim telesom, v katerem narava deluje skozi razpoke, vlago, rast in svetlobo. Ta premik je vplival na način, kako sem vstopila v prostor – s strahospoštovanjem, zadržanostjo, počasnostjo in pozornostjo do detajlov.

Novembra 2023 sem Haludovo prvič obiskala z namenom raziskovanja. Prva faza je bila namenjena predvsem opazovanju. Po prostoru sem se gibala brez namena po gibalnem izrazu; poslušala sem zvoke, opazovala svetlobo, material in razporeditev prostorov ter vse beležila s fotografijami in videoposnetki. Ta faza je bila namenjena vzpostavljanju odnosa do prostora in razumevanju njegove materialnosti ter atmosfere.



Slika 12: Raziskovanje hotela Haludovo, leto 2023. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: Gaja Filač. Zasebni arhiv avtorice.

Šele kasneje sem v prostor vstopila tudi gibalno, ko sem se v njem že počutila osnovno orientirano in varno. Izhajala sem iz razumevanja, da prostor ni nevtralna kulisa, temveč entiteta z lastno zgodovino in razpoloženjem. Gib ni bil v prostor postavljen kot vnaprej zakoličena koreografija, temveč se je prilagajal in sooblikoval v neposrednem dialogu z možnostmi in omejitvami prostora. V naslednji fazi se je temu odnosu pridružila še kamera, ki je postala dodatno raziskovalno orodje in omogočila drugačno zaznavo prostora ter njegovega vpliva na telo.

7.3. Haludovo kot prostor spomina in razpada

Hotel Haludovo, odprt leta 1971 kot simbol luksuza, danes obstaja kot zapuščen in razpadajoč kompleks. Njegova ruševinskost ni zgolj vizualna, temveč nosi močne sledi nekdanje moči, razkošja in življenja, ki danes vztrajajo le še v fragmentih. Prav ta kontrast med nekdanjim bliščem in sedanjim propadom je vzpostavil neposredno povezavo z vsebino projekta *Prtljage*. Zdelo se mi je, kot da ima vsak človek v sebi vsaj en »hotel Haludovo« – nekaj, kar je nekoč obstajalo v vsej svoji polnosti, danes pa od tega ostajajo le še ruševine.

Razbito steklo, poškodovane ploščice, prevrnjeno pohištvo, raztrgani jogiji in razpoke v stenah niso delovali kot praznina, temveč kot arhiv preteklosti. Prostor je bil nasičen s sledmi nekdanjih teles, gibanj in bivanja. Odsevi v razbitih ogledalih ustvarjajo razbite podobe telesa, ki izgublja stabilno identiteto. Telo ne deluje več kot samostojen subjekt, temveč kot del prostora, ki ga oblikuje in pogojuje. Bližnji kadri so poudarjali otipljivost materialov, tako da prostor ni potreboval dodatne razlage – govoril je sam skozi svojo poškodovanost.



Slika 13: Haludovo Palace Hotel, Krk, Hrvaška. Foto: Reginald Van de Velde. Vir fotografije: Greyscape.com.

7.4. Narava skozi razpoke – kintsugi prostora

Eden ključnih elementov Haludovega je prisotnost narave, ki prodira v arhitekturo. Kjer so razbite stene, se pojavljajo rastline, vlaga in svetloba. Drevesa rastejo skozi atrije, voda polzi po stenah, svetloba vstopa skozi razbita okna. Razpadajoča arhitektura se tako prepleta z organskim življenjem.

Ta proces sem razumela kot prostorsko prisposodobno principa kintsugi – japonske umetnosti popravljanja razbitih predmetov, kjer razpoka ni skrita, temveč poudarjena kot nosilka nove vrednosti. Razpoka v prostoru ne deluje kot napaka, temveč kot mesto preobrazbe. Haludovo tako ne kaže le sledi izgube, temveč tudi znake nadaljevanja.



Slika 14: *Drevo v razpoki Haludova. Prtljage*, režija: Gaja Filač, 2024. Foto: Veronika Francesca Štefančič. Zasebni arhiv avtorice.

Narava tu ne deluje monumentalno, temveč subtilno in vztrajno. Ne briše zgodovine, temveč jo vpisuje v nov časovni tok. V filmu ti prostorski momenti delujejo kot tiha protiutež razkroju in žalovanju – ne kot rešitev, temveč kot prisotnost življenja, ki vztraja.

7.5. Prostor kot soplesalec in so-koreograf

V projektu *Prtljage* prostor ni razumljen kot ozadje, temveč kot soplesalec in so-koreograf. S svojo atmosfero, teksturo, zgodovino in prostorskimi razmerji neposredno vpliva na telo, ritem in pomen giba. Čeprav je bila koreografija vnaprej postavljena v lokacijo, je vseeno nastajala v dialogu – telo se je odzivalo na prostor, prostor pa je s svojo materialnostjo oblikoval telo.

Prostorska razporeditev hotela Haludovo s svojimi neskončnimi hodniki, stopnišči in prostori brez jasnega začetka in konca, ustvarja občutek labirinta, ki ga ni mogoče obvladati. Izgubljenost, ki jo prostor povzroča, ni bila ovira, temveč izhodišče filmske dramaturgije. Izbrala sem potovanje po prostoru brez smeri in brez ponovitev – v filmu se noben prostor ne pojavi dvakrat. Telo se giblje na način, ki posnema iskanje poti. Dezorientacija ni pomenila pomanjkanja informacij, temveč zavestno ustvarjeno stanje, ki gledalcu omogoča telesno in čutno izkušnjo notranje nestabilnosti.

Težki, hladni materiali, kot sta beton in kovina, so spodbujali počasnejše gibanje. Odmev in tišina sta poglobljala notranjo koncentracijo, svetloba skozi razpoke pa je ustvarjala igro med

vidnim in skritim. Materialnost tal je narekovala nižje težišče in previdne prenose teže, hrapave površine so upočasnjevale gib.



Slika 15: *Ples rojevanja ob drevesu. Prtljage*, režija Gaja Filač, 2024. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: Veronika Francesca Štefančič. Zasebni arhiv Gaje Filač.

Ta pristop k prostoru se v mojem delu ni pojavil prvič. Že v tretjem letniku študija, pri predmetu metodologija buto pod mentorstvom Tanje Zgonc sem prvič sistematično delala zunaj gledališke dvorane. Takrat sem ustvarila priredbo *Salome* v naravnem okolju ob reki na Dolenjskem. Ta izkušnja mi je pokazala, da prostor ni pasivna kulisa, temveč dejavnik, ki neposredno vpliva na gib. V projektu *Prtljage* se je to razumevanje prostora kot aktivnega soustvarjalca še poglobilo. Vedela sem, da me mora prostor v moji zgodbi podpirati.

Haludovo se je izkazal kot živ organizem, ki je s svojo zgodovino in procesom propadanja aktivno vplival na celotno filmsko logiko. Njegove tri temeljne osi – ruševina kot arhiv spomina, labirint dezorientacije ter narava, ki skozi razpoke preoblikuje arhitekturo – so vodile moje odločitve o gibu, kameri in montaži.

Film zato ni nastal kot enosmerna projekcija moje notranjosti v prostor, temveč kot dialog med telesom in arhitekturo spomina. Prav ta prepletenost je omogočila, da se je intimni proces žalovanja in preobrazbe razvil v vizualno, prostorsko in čutno izkušnjo.



Slika 16: Avtorska gibalna kompozicija po motivih drame *Saloma* Oscar Wildea, nastala kot študijski projekt pri predmetu pod mentorstvom Tanje Zgonc (3. letnik). *Saloma*, režija Gaja Filač, 2020. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: Franja Pavlin Filač, 2020. Zasebni arhiv Gaje Filač.



Slika 17: Fragmentirani odsev v razbitem ogledalu. *Prtljage*, režija Gaja Filač, 2024. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: Veronika Francesca Štefančič. Vir: zasebni arhiv Gaje Filač.



Slika 18: Morje kot simbol hrepenenja. *Prtljage*, režija Gaja Filač, 2024. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: Veronika Francesca Štefančič. Vir: zasebni arhiv Gaje Filač.



Slika 19: Kletni prostor Haludovega kot podzavest filma. *Prtljage*, režija Gaja Filač, 2024. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: Veronika Francesca Štefančič. Vir: zasebni arhiv Gaje Filač.

8. Filmska forma kot prostor intimne bližine

Izbira filmske forme za magistrski projekt Prtljage ni bila niti naključna niti rezultat odpovedi gledališču. Oblikovala se je postopoma, skozi večletni raziskovalni proces, ki se je sprva odvijal znotraj gledališkega mišljenja, telesne prisotnosti in prostorske izkušnje. Forma filma me je že od začetka fascinirala, predstavljala mi je korak iz cone udobja, hkrati pa se mi je zdela za mojo vsebino primernejša od gledališča. Svoj magistrski projekt sem vedno videla skozi film, nikoli kot gledališko uprizoritev.

Želela sem ustvariti izkušnjo bližine, ne v smislu deljenja istega fizičnega prostora, temveč čutne in zaznavne bližine. Film mi je omogočil, da gledalca povabim v nenatančno določen, skoraj sanjski svet, kjer lahko usmerjam njegov pogled, nadzorujem razdaljo in informacije razkrivam postopoma. Takšne vrste intimnosti gledališka dvorana zaradi svoje prostorske razdalje med izvajalcem in gledalcem ne more omogočiti na enak način.

Filmska forma v projektu ni bila uporabljena za dokumentiranje že izdelane koreografije, temveč kot aktivni del raziskovalnega procesa. Misel na film je bila prisotna že od začetka, tudi ko se je delo še odvijalo v plesni dvorani. Kljub nenehni razpetosti med gledališčem in filmom, sem vedno bolj prihajala do odločitve, da gledališka forma ne more v celoti zajeti specifične teže in intimnosti vsebine.

Moj proces se je začel kot showing. Sicer sem raziskovala v prostoru plesne dvorane, vendar sem pri tem ves čas mislila na prostore v hotelu Haludovo. Kasneje sem z rednimi obiski hotela koreografijo naselila tudi v dejanski prostor, kot ustvarjalka sem se fizično in čutno vključevala v arhitekturo, teksture in atmosfero prostora. Filmska misel je bila skozi proces ves čas prisotna, ampak bolj v ozadju, v plesni dvorani sem se še vedno bolj koncentrirala na logiko svoje koreografije, vsebine in telesa. Ko sem se prestavila v hotel Haludovo, je prostor začel name delovati že sam po sebi, vzpostavljal je lastno dramaturgijo, ki sem jo doživljala skozi telo in gib.

Film je omogočil, da se je ta prostorska dramaturgija lahko utelešala brez fizične prisotnosti gledalca v ruševini. Da bi gledalec zares vstopil in začutil prostor, bi moral fizično slediti ustvarjalcu skozi ruševino, kar bi zahtevalo drugačen tip gledališkega dogodka. Film pa mi je omogočil nekaj bistveno drugega – vstop v prostor, kamor gledalec fizično ne more, ter bližino, ki presega običajno gledališko izkušnjo. S pomočjo kamere se je konkretna lokacija lahko odmaknila od svoje geografske določljivosti in postala metaforičen prostor spomina,

notranjih razpok in sledi preteklosti. Prav ta možnost preoblikovanja realnega prostora v odprt simbolni svet je bila eden ključnih razlogov za vztrajanje pri filmski formi.

Kamera je bila odzivna in v stalnem odnosu z mojim gibanjem. Včasih je bila zadržana, drugič skoraj invazivna. Prav ta dinamični odnos je omogočil postopno razkrivanje intimne vsebine. Gledalec se materialov in telesa fizično ne dotika, vendar se občutek bližine lahko zgodi v gledalcu samem skozi detajle – razpokano steno, prah v zraku, vlago na površini, kožo, lase, tkanino. Film tako ustvarja vtis dotika brez dejanskega stika.

Montaža ni delovala zgolj kot tehnična organizacija materiala, temveč kot ključno orodje za oblikovanje gledalčeve izkušnje. Dolgi, zadržani kadri omogočajo, da gledalec zaznava čas skozi telo in prostor – skozi počasen premik, statiko ruševine, umirjen dih in tišino. Takšni trenutki ustvarjajo prostor za introspekcijo. Kratki rezi pa se pojavijo tam, kjer je treba vzpostaviti občutek fragmentarnosti, nemira ali razpoke, ki odraža notranje stanje, povezano z jezo, frustracijo, nemočjo ali drugimi afekti. Montažni proces je bil tudi način ustvarjanja distance do lastne izkušnje. Z izbiranjem in odstranjevanjem materiala je osebna bolečina postopoma prehajala v oblikovan umetniški izraz.

Zvok v projektu ni bil uporabljen kot spremljava ali ilustracija podobe, temveč kot samostojen material. Pomemben, če ne najpomembnejši del zvoka, je moje dihanje, ki je kot nekakšen dialog med mano, gledalcem in prostorom, okolico. Je prevodnik mojega notranjega stanja. Ambientalni zvoki – veter, ptičje petje, odmevi praznih prostorov, drobni šumi – so delovali kot razširitev arhitekture. Krepili so občutek, da je telo vpeto v prostor. Kamorkoli se premakneš, se sliši odsev morja kot prisotnost upanja, hrepenenja. Z glasbo nismo želeli zgolj podkrepiti emocije, temveč ustvariti atmosfero tam, kjer smo čutili, da vizualna podlaga to rabi. Že od začetka nas spremlja naravna atmosfera Haludovega v kombinaciji z melodijo, ki spominja na uspavanko in se kot glavna linija pojavlja skozi cel film. Uspavanka asociira na otroštvo, na začetek, na pomirjanje. Gre za čustveno navezanost na otroštvo, na čas, ki je minil, na obdobje, ki je bilo na nek način izgubljeno. Gre za navezanost na preteklost. Z uspavanko se spominjamo, tolažimo, včasih tudi kličemo nekoga, ki ga ni več. Uspavanko si v filmu pojem vsakič, ko se zgodi intenzivna situacija, saj krepi občutek varnosti in intimnosti. Kot motiv pa se pojavi tudi na koncu filma, ko s sebe spustim plašče in zaplavam v morje, kot simbol dokončne sprijaznitve s tem, da tega obdobja ni več. S tem se zaključí začaran krog oziroma cikličnost, skozi katerega bežim cel film. Veliko je tudi človeških zvokov – zvok srca ki dolgo časa utripa, potem pa preneha, kar nakazuje na smrt človeka. Šepetanje med hirosima slow walkom po dolgem tunelu, kjer glasovi v glavi ukazujejo,

govorijo, šepetajo in nočejo utihniti, kaže na mojo razdvojenost, podrejenost svetu okoli mene. S tem se poveča občutek ranljivosti in nenadzorovanosti, kar gledalca aktivno vključuje v izkušnjo notranjih konfliktov. Nežnejša glasba pri plesu ob razbitem ogledalu iniciira prepoved, spoznavanje ljubezni, a se kmalu prelomi v agresivnejšo, saj tudi ljubezen ni vedno to, za kar se na začetku izdaja. Zvok je deloval somatsko – sprožal je občutke varnosti, ranljivosti, napetosti ali nelagodja, še preden jih gledalec racionalno razume.

Film je tako postal polje telesnega raziskovanja, v katerem se osebna izkušnja ni le predstavila, temveč se je skozi filmski proces preoblikovala, razplastila in dobila nove pomene. V primerjavi z gledališčem, ki temelji na prisotnosti tukaj in zdaj, film omogoča manipulacijo časa, prostora in percepcije. Prav to je bilo ključno za raziskovanje spomina, travme in žalovanja. Filmska forma v projektu Prtljage zato ni bila zgolj orodje, temveč partner v procesu, medij, ki je omogočil, da je vsebina dobila svojo polno težo, intimnost in globino.

Odločitev, da sem sama prevzela režijo in nadzor nad montažo in oblikovanjem zvoka, je izhajala iz narave materiala. Vsebina projekta je globoko avtobiografska, zato bi razdrobljeno avtorstvo pomenilo izgubo neposrednega stika z njenim izvorom. Nadzor nad celotnim procesom ni izhajal iz potrebe po kontroli, temveč iz odgovornosti do materiala in želje po ohranjanju njegove notranje logike.

9. Refleksija procesa

Magistrski projekt Prtljage je nastajal v dolgotrajnem, nelinearnem in večplastnem procesu. Gib, filmska forma in specifičen prostor so se prepletali na način, ki ga ni bilo mogoče vnaprej v celoti predvideti ali natančno načrtovati. Proces je potekal v ciklih približevanja in odmikanja, gradnje in redukcije. To se je izkazalo za bistveno ne le za končno obliko projekta, temveč tudi za razumevanje mojega lastnega ustvarjalnega načina dela.

Namen te refleksije ni vrednotiti rezultata, temveč razumeti proces kot raziskovalno polje, iz katerega izhajajo spoznanja, ki jih lahko prenesem v nadaljnje umetniško delo. V nadaljevanju izpostavljam ključne uvide, omejitve in vprašanja, ki so se odprla med delom.

9.1. Telo, film in prostor kot medsebojno dopolnjujoči se sistemi

Proces se je odvijal skozi preplet treh ravni: giba, filma in prostora. Vsaka deluje po svoji logiki. Gib je neposreden, osebni in vezan na telesno izkušnjo tukaj in zdaj. Film vnaša distanco, omogoča strukturo in urejanje časa, prostor pa razširi kontekst in ustvari atmosfero, ki presega osebno zgodbo.

Ti elementi niso delovali kot seštevek, temveč kot dinamično polje, v katerem se je vsebina postopoma razkrivala. Pomemben del procesa je bilo tudi nastajanje številnih različnih scenarijev in obisk številnih lokacij. Opuščene verzije in lokacije niso bile neuspeh, ampak nujne postaje raziskovanja. Vsaka je prinesla določen uvid, občutek ali motiv, ki se je kasneje preoblikoval ali umaknil. Proces je bil izrazito ciklični, kar je vzporedno tudi s procesom žalovanja – z vračanjem, ponovitvami in postopnim razjasnjevanjem.

9.2. Metodologija buto kot način razumevanja telesa

Metodologija buto je na začetku delovala zlasti kot estetski in vsebinski impulz, povezan z ranljivostjo, bolečino in telesno transformacijo. Kasneje se je izkazalo, da njena največja vrednost ni v vizualni podobi, temveč v načinu, kako organizira telesno pozornost, odnos do časa in notranje zaznavanje.

S poudarkom na dihu, trajanju in visoki stopnji koncentracije mi je buto omogočil globlji stik s telesnim spominom. Ko sem opustila pritisk produktivnosti in potrebo po takojšnjem rezultatu ter dovolila, da notranji procesi vodijo gib, se je začela oblikovati koreografija, ki ni

izhajala iz vnaprej določenih form, temveč iz telesnega odziva. Telesna prisotnost je postala proces poslušanja in odzivanja, ne izvajanja.

9.3. Film kot način distanciranja od svoje bolečine

Če buto deluje v neposrednosti trenutka, film vzpostavi distanco, ki omogoča refleksijo. Ta napetost med neposrednostjo telesa in distanco filmskega medija se je izkazala za zelo produktivno. Film mi je omogočil, da telesno izkušnjo razporedim v času, jo podaljšam, fragmentiram ali zadržim ter s tem posameznim trenutkom dam drugačno težo.

Pomembno spoznanje procesa je bilo, da film ni le način beleženja giba, temveč način mišljenja. S pomočjo montaže se spomin preureja, strukturira in dobiva novo obliko. Film je postal orodje za doziranje intenzivnosti in uravnavanje gledalčeve vključenosti.

9.4. Ruševina kot prostor univerzalnega spomina

Izbira hotela Haludovo je pomenila ključen premik v procesu. Prostor je deloval kot arhiv preteklosti in hkrati kot odprta rana, v kateri razpoke, razbitine in sledovi propadanja že sami po sebi nosijo pomen. Ker prostor ni neposredno oseben, je omogočil distanco, znotraj katere se je lahko vzpostavil odnos med telesom in spominom brez dobesedne razlage.

Ruševina je tako omogočila, da je intimna izkušnja postala univerzalna. Pomen se ni vzpostavljaj skozi zgodbo ali razlago, temveč skozi odnos med telesom, prostorom in časom. Materialnost Haludovega je osebni vsebini dala širši kontekst, ne da bi pri tem izgubila njeno intimnost.

9.5. Odnos do prostora

Haludovo je v procesu prevzelo vlogo soavtorja. Prostor je zahteval prilagoditev gibanja in ustvarjal močne kontraste – med majhnim telesom in velikim prostorom, med nežnostjo giba in razpadajočo arhitekturo, med intimnostjo telesa in vizualno agresivnim okoljem. Ti kontrasti so poglobili vsebinsko napetost in okrepili odnos med telesom in okoljem.

Ob tem se je odpiralo tudi vprašanje ravnotežja med osebno vsebino in izrazitostjo prostora. V določenih trenutkih se je pojavilo tveganje, da bi močna prezenca prostora preglasila osebno zgodbo. To vprašanje je postalo pomemben del moje refleksije in odgovornosti do materiala.

9.6. Omejitve procesa

Ker projekt temelji na avtoetnografskem pristopu, je njegova perspektiva nujno osebna. To pomeni, da izkušnja ni univerzalna, temveč specifična.

Tudi filmska forma je prinesla določene omejitve. Tehnične zahteve snemanja, ponovitve prizorov ter hkratna vloga ustvarjalke, izvajalke in organizatorke so včasih vplivale na stopnjo moje telesne prisotnosti. Prenos izkušnje v filmski zapis je neizogibno pomenil tudi določeno izgubo neposrednosti.

V prihodnje bi si za podoben projekt zagotovila več neprekinjenega časa in stabilnejšo produkcijsko podporo. Jasnejša in zgodnejša odločitev za končni prostor ter za filmsko formo bi omogočila več poglobljanja in manj razpršenosti v začetnih fazah.

9.7. Prenosljivost spoznanj

Čeprav je projekt izrazito oseben, so nekatera spoznanja prenosljiva. Metodologija buto se je izkazala kot učinkovit način poglobljanja telesne zaznave. Delo v ruševini omogoča simbolno distanco do intimne vsebine, filmska forma pa deluje kot močno orodje za urejanje vsebine. Tudi proces dela z več različicami scenarijev se je izkazal kot dragocen, saj ohranja odprt in raziskovalen pristop.

Kljub temu pa ostajajo telesni odzivi, osebne metafore in spomini neponovljiv del posamezne izkušnje, ki je ni mogoče reproducirati, temveč le prepoznati.

9.8. Sklep refleksije

V projektu Prtljage sem raziskovala, kaj se zgodi, ko se spomin materializira – ko prehaja iz notranje izkušnje v telo, iz telesa v prostor, iz prostora v film in nato skozi gledalčevo percepcijo znova v polje doživljanja.

Proces je pokazal, da žalovanje ni linearno, temveč ciklično v vračanjih, napredovanjih, zadrževanjih in prelomih. Metodologija buto, filmska forma in prostor Haludovega so se izkazali kot različni, a med seboj dopolnjujoči se načini razkrivanja teh ciklov. Gib je omogočil stik s telesnim spominom, film je vzpostavil distanco in strukturo, prostor pa je osebno izkušnjo razširil v širši kontekst.

Projekt ne pomeni razrešitve žalovanja, temveč njegovo preoblikovanje. Postal je prostor opazovanja, prepoznavanja in dialoga, v katerem je bilo mogoče žalovanje umestiti v obliko, trajanje in prostor, brez potrebe po dokončnem zaključku. Prtljage zato razumem kot odprt proces, ki se ne konča s filmom, temveč ostaja kot način razmišljanja in dela, ki ga prenašam v prihodnje projekte – kot zaupanje v počasnost, telesno inteligenco in pomen prostora kot aktivnega sogovornika.

10. Zaključek



Slika 20: Zaključni kader. *Prtljage*, režija Gaja Filač, 2025. Na fotografiji: Gaja Filač. Foto: Veronika Francesca Štefančič. Vir: zasebni arhiv Gaje Filač.

Magistrski projekt *Prtljage* zame ni le umetniški izdelek, ampak predvsem moj prvi zares avtorski proces, skozi katerega sem skušala razumeti, kaj se zgodi, ko osebna izkušnja dobi prostor, da neobremenjeno spregovori. Skozi telo, prostor in čas. V tem delu se niso srečali le metodologija buto, film in ruševina, temveč tudi moji spomini, izgube, strahovi in vprašanja, na katera nisem želela podati enoznačnih odgovorov.

Gib mi je omogočil, da sem z njim spregovorila stvari, za katere nisem našla besed. Film mi je dal možnost, da sem na to izkušnjo pogledala z razdalje, jo razporedila v čas, ji odvzela neposredne ranljivosti, a ji hkrati pustila, da ostane čutna in odprta. Skratka, omogočil mi je, da sem lahko svojo bolečino pretvorila v umetnost. Haludovo ni bil le prostor snemanja, temveč vir moje fascinacije in moj tihi sogovornik. Kraj, ki že sam po sebi pozna občutke propadanja, preteklosti in pozabe. V njegovi razpadajoči arhitekturi sem lahko slačila plašče svoje lastne vsebine, ne da bi jih morala dobesedno razlagati ali uprizarjati. Kot da bi dobila sogovornika v svojem žalovanju. Prav v tem prepletanju filma, giba in prostora sem našla logiko dela, ki je ne bi mogla doseči ne le s performansom in ne le s filmom. Potrebovala sem hkratno prisotnost vseh treh.

Skozi dolgotrajen proces nastajanja – več kot osem različic scenarija, številne opuščene ideje, nenehne redukcije, podoživljanja – sem počasi začela razumeti, da se moja vsebina v resnici izoblikuje šele v odnosu. Ne v gledališki dvorani, ne v abstrakciji, temveč v konkretnem

dialogu s prostorom in kamero. Šele pred objektivom, v mrzlih hodnikih, na razpokanih ploščicah in v ogromnosti ruševine se je pokazalo, kaj je zares tista moja zgodba, ki jo telo želi povedati. V tem trikotniku telesa, prostora in kadra sem se morala odpovedati nekaterim gledališkim konvencijam in sprejeti, da film včasih zahteva drugačne pristope, drugačno koncentracijo, drugačno mero in drugačno tišino. Film se je izkazal kot medij, ki mi omogoča nadzor, a hkrati tudi manipulacijo, prevaro – možnost, da gledalca usmerim, zadržim, mu nekaj skrijem. To mi je dajalo občutek varnosti in hkrati občutek kreative.

Pomemben in zelo prizemljajoč del tega projekta je bil tudi produkcijski vidik, ki me je postavil v vlogo organizatorke, producentke in odločevalke. Sama sem morala iskati nastanitev na Krku, urejati prevoze, usklajevati ekipo, določati honorarje, skrbeti za opremo, normalne delovne pogoje, prehrano in urnike. Proces so spremljali zapleti, ki so me pogosto spravili na rob: menjave sodelavcev tik pred snemanjem, odsotnost sodelavca zaradi dela v Afriki v zadnjem trenutku pred odhodom na lokacijo, pokvarjen dimni stroj, premalo bližnjih kadrov, zaradi katerih smo se morali vrniti na Krk in ponoviti snemanje, ter pozabljen mikrofoni, zaradi katerega smo zvok reševali v poprodukciji.

Velikokrat sem se počutila preobremenjeno, a danes vidim, da je bil to le del tega procesa. Del procesa, ki me je ogromno naučil o odgovornosti, odločanju in realnosti ustvarjanja. Razumeti sem začela, da umetniška vizija vedno živi znotraj konkretnih materialnih pogojev in da je ustvarjanje kompromis med neskončnostjo idej, kreative in financami. In da je sposobnost prilagajanja prav tako del avtorstva kot ideja sama. V prihodnje bi si tak projekt želela izpeljati z več produkcijske podpore, a hkrati vem, da mi je ta izkušnja dala znanja, ki jih drugače ne bi mogla pridobiti.

Zavedam se tudi omejitev dela. Da projekt temelji na moji osebni izkušnji in ne želi govoriti v imenu drugih. Da vizualna moč Haludovega ponekod zasenči telo ali se mu telo včasih podredi. Da je film v določenih trenutkih ustvaril več distance, kot se si jo želela. A tudi te stvari danes razumem kot del učenja in kot izhodišče za nadaljnje raziskovanje.

Prtljage zato zame niso zaključeno delo, temveč igrišče poskusov in kreative. In konec koncev, s tem, ko je moje žalovanje s tem projektom dobilo svojo materializirano obliko, vidno in otipljivo, zunaj mene ... Mi je nehalo pripadati.

11. Viri in literatura

1. Literatura

Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. Prevedla Mary Caroline Richards, Grove Weidenfeld, 1958.

Fraleigh, Sondra Horton. *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Illinois: University of Illinois Press, 2010.

Fraleigh, Sondra Horton. *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*. University of Pittsburgh Press, 1999.

Fraleigh, Sondra, and Tamah Nakamura. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. Routledge, 2006.

Grotowski, Jerzy. *Towards a poor theatre*. Routledge, 2002.

Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. Basic Books, 1992.

Kübler-Ross, Elisabeth. *O smrti in življenju po njej*. Prev: Katarina Ivana Plemelj. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2009.

Nelson, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

Ohno, Yoshito, in Kazuo Ohno. *Kazuo Ohno's World: From Without & Within*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004.

Van der Kolk, Bessel. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Viking, 2014.

Worden, J. William. *Grief Counseling and Grief Therapy: A Handbook for Mental Health Practitioners*. 5th ed., Springer, 2018.

2. Dela omenjena v besedilu

Pamuk, Orhan. *Muzej nedolžnosti*. Prev. Eva Pačnik in Katja Zakrajšek. Ljubljana: Založba Sanje, 2011.

3. Filmski viri

Darabont, Frank, rež.. *Kaznilnica odrešitve*. Castle Rock Entertainment, 1994.

4. Spletni viri

»Butoh.« *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Butoh>. Dostop 8. 12. 2025.

»'Take Your Broken Heart, Make It into Art': Meryl Streep Remembers Carrie Fisher in Cecil B. DeMille Award Acceptance Speech.« *E! Online*, 8. 1. 2017. <https://www.eonline.com/news/820182/meryl-streep-remembers-carrie-fisher-in-powerful-cecil-b-demille-award-acceptance-speech-take-your-broken-heart-make-it-into-art>. Dostop 6. 1. 2026.

Ellis, Carolyn, Tony E. Adams in Arthur P. Bochner. »Autoethnography: An Overview.« *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, letn. 12, št. 1, 2011. <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589>. Dostop 12. 8. 2025.

Ko Murobushi Archive. <https://www.murobushi.com>. Dostop 8. 9. 2024.

»Rainer Maria Rilke.« *MMC RTV Slovenija*. <https://www.rtv slo.si/kultura/citat/rainer-maria-rilke/544330>. Dostop 8. 9. 2024.

»So you see, the grief doesn't get smaller – life just gets bigger.« *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/quotes/7589013-so-you-see-the-grief-doesn-t-get-smaller---life>. Dostop 9. 12. 2025.

Hijikata, Tatsumi. »Butoh.« *Hijikata Tatsumi Butoh*, York University. https://www.yorku.ca/cauthery/course_readings_&_lecture_notes/pdfs_and_powerpoint/Hijikata_Tatsumi_Butoh.pdf. Dostop 11. 11. 2025.

Stroebe, Margaret, in Henk Schut. »The Dual Process Model of Coping with Bereavement.« *Wendy Van Mieghem*. https://wendyvanmieghem.com/wp-content/uploads/2012/08/dual_process_model-by-M.-Stroebe-.pdf. Dostop 16. 12. 2025.

5. Pedagoški in strokovni viri

Zgonc, Tanja. Osebni pogovor. Ljubljana, 2025. Ustni vir.

Zgonc, Tanja. Osebna komunikacija. 2025.

Zgonc, Tanja. »Pedagoške smernice in metodologija buta.« Neobjavljeno gradivo. AGRFT, 2025.

Zgonc, Tanja. Kratek strokovni življenjepis. Neobjavljeno gradivo. 19. 1. 2025.

6. Osebni viri

Filač, Gaja. »Dnevniški zapisi magistrskega procesa *Prtljage*.« Neobjavljeno gradivo. Osebni arhiv avtorice, 2023–2025.

Filač, Gaja. »Posnetki ustvarjalnega procesa.« Neobjavljeno gradivo. Osebni arhiv avtorice, 2023–2024.

12. Seznam slik in fotografij

Braatz, August Adrian. *Iskanje krajev in prostorov za snemanje magistrskega filma Prtljage*. Zasebni arhiv Augusta Adriana Braatza, 2024.

Caruso Bizjak, Tara. *Hotel Haludovo*. Zasebni arhiv Tare Caruso Bizjak, 2025.

Filač, Gaja. *Raziskovanje s pomočjo imaginacije*. Zasebni arhiv Gaje Filač, 2024.

Filač, Gaja. *Raziskovanje hotela Haludovo*. Zasebni arhiv Gaje Filač, 2024.

Pavlin Filač, Franja. *Avtorska gibalna kompozicija po motivih drame Salomé Oscarja Wilda*. Študijski projekt pri predmetu pod mentorstvom Tanje Zgonc (3. letnik). Zasebni arhiv Gaje Filač, 2020.

Štefančič, Veronika Francesca. *Telo pobarvano v belo barvo kot element metodologije buto*. Iz filma *Prtljage* (režija Gaja Filač). Zasebni arhiv Gaje Filač, 2025.

Štefančič, Veronika Francesca. *Drevo v razpoki Haludova*. Iz filma *Prtljage* (režija Gaja Filač). Zasebni arhiv Gaje Filač 2025.

Štefančič, Veronika Francesca. *Ples rojevanja ob drevesu*. Iz filma *Prtljage* (režija Gaja Filač). Zasebni arhiv Gaje Filač, 2025.

Štefančič, Veronika Francesca. *Kletni prostor Haludova kot podzavest filma*. Iz filma *Prtljage* (režija Gaja Filač). Zasebni arhiv Gaje Filač, 2025.

Štefančič, Veronika Francesca. *Morje kot simbol hrepenjenja*. Iz filma *Prtljage* (režija Gaja Filač). Zasebni arhiv Gaje Filač, 2025.

Štefančič, Veronika Francesca. *Fragmentirani odsev v razbitem ogledalu*. Iz filma *Prtljage* (režija Gaja Filač). Zasebni arhiv Gaje Filač, 2025.

Štefančič, Veronika Francesca. *Slow-walk*. Iz filma *Prtljage* (režija Gaja Filač). Zasebni arhiv Gaje Filač, 2025.

Štefančič, Veronika Francesca. *Hiroshima slow-walk*. Iz filma *Prtljage* (režija Gaja Filač). Zasebni arhiv Gaje Filač, 2025.

Štefančič, Veronika Francesca. *Zaključni kader filma Prtljage*. Iz filma *Prtljage* (režija Gaja Filač). Zasebni arhiv Gaje Filač, 2025.

Van de Velde, Reginald. *Haludovo Palace Hotel, Croatia*. Greyscape, <https://www.greyscape.com/haludovo-palace-hotel-croatia/>. Dostop 4. 1. 2025.

IZJAVA O AVTORSTVU
diplomskega/magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *Prtljage* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis:

