

Uloga sekundarne socijalizacije plesača u plesnim zajednicama u oblikovanju njihovih identiteta

Hađina, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:181506>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-28**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ZAGREB

IVA HAĐINA

**Uloga sekundarne socijalizacije plesača u
plesnim zajednicama u oblikovanju njihovih
identiteta**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2023



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ODSJEK ZA SOCIOLOGIJU

IVA HAĐINA

Uloga sekundarne socijalizacije plesača u plesnim
zajednicama u oblikovanju njihovih identiteta

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Izv. prof.dr.sc. Irena Cajner Mraović

Zagreb, 2023.

Uloga sekundarne socijalizacije plesača u plesnim zajednicama u oblikovanju njihovih identiteta.

The role of secondary socialization of dancers in dance communities in shaping their identity

Sažetak

Ovaj rad istražuje utjecaj sekundarne socijalizacije na oblikovanje identiteta plesača u hrvatskim plesnim zajednicama. Kroz fokus grupe, istraživanje je otkrilo da rekreativni i profesionalni plesači na hrvatskoj plesnoj sceni donose različita iskustva i motivacije za ples. Sudjelovanjem u plesu, plesači razvijaju emocionalnu povezanost s plesnom zajednicom, što doprinosi izgradnji njihovog identiteta. Različite plesne zajednice promoviraju različite vrijednosti i suočavaju se s različitim izazovima. Plesači također obavljaju različite uloge unutar zajednica, uključujući trenere, organizatore, opskrbljivače i zabavljače. Postoje razlike između profesionalnih i rekreativnih plesača u percepciji važnosti plesa u njihovim identitetima, razini fizičke spremnosti i upotrebi društvenih medija u promociji vlastitog rada. Unatoč mnogim pozitivnim aspektima plesne socijalizacije, istraživanje je identificiralo i negativne aspekte, poput izazova vezanih uz samoprihvatanje. Društvene mreže igraju ključnu ulogu u promociji rada plesača, ali stvaraju i pritisak za kontinuiranim stvaranjem online sadržaja. Rad zaključuje da je plesna socijalizacija ključna za formiranje identiteta plesača i njihov razvoj te da je potrebno daljnje istraživanje kako bi se podržali plesači u njihovom profesionalnom putovanju.

Ključne riječi: identitet, sociologija, kriza identiteta, ples, plesna zajednica

Popis kratica:

DJ: disk jockey, osoba koja pušta muziku uz pomoć glazbenih ploča

RnB: rap and blues, muzički žanr

Abstract

This paper explores the influence of secondary socialization on shaping the identities of dancers in Croatian dance communities. Through focus groups, the research has revealed that recreational and professional dancers in the Croatian dance scene bring different experiences and motivations to dance. By participating in dance, dancers develop emotional connections with the dance community, contributing to the construction of their identity. Different dance communities promote different values and face various challenges. Dancers also perform

different roles within the communities, including coaches, organizers, suppliers, and entertainers. There are differences between professional and recreational dancers in the perception of the importance of dance in their identities, levels of physical fitness, and the use of social media in promoting their work. Despite many positive aspects of dance socialization, the research has identified negative aspects, such as challenges related to self-acceptance. Social media plays a crucial role in promoting dancers' work but also creates pressure for continuous creation of online content. The paper concludes that dance socialization is crucial for shaping dancers' identities and their development, and further research is needed to support dancers in their professional journey.

Keywords: : identity, sociology, identity crisis, dance, dance community

Sadržaj

Contents

Uvod.....	1
Identitet u sociologiji.....	2
Cilj istraživanja	24
Metode.....	24
Sudionici.....	25
Instrumenti	26
Rezultati	29
Rasprava	45
Zaključak.....	49
Literatura	52

Uvod

Ples je sociološka činjenica, i kao takav predstavlja bogate mogućnosti istraživanja. On varira zasebno o kulturi u kojoj se nalazi, te progresira s vremenom u kojem živimo i plesačima koji ga oblikuju, možda u istoj mjeri u kojoj sam ples oblikuje njih kroz proces sekundarne socijalizacije. Plesne zajednice, bez obzira u kojem vremenu i prostoru se nalaze, uvijek imaju svoj set postavljenih pravila ponašanja, odijevanja, interpersonalne komunikacije, nagrađivanja i dr. Ovaj rad fokus stavlja na ulogu navedenih čimbenika u oblikovanju plesača kao osoba, tj, u formiranju odrednica njihovih identiteta. Sama autorica ovog rada susrela se s raznim plesovima u svojoj 20-godišnjoj plesnoj karijeri, i kao sociologinju zaintrigirali su je zajednička obilježja koja je primjetila u društvenim zajednicama kojima je imala pristup, i specifičnim načinima socijalizacije. Zanimali su je različiti načini na koji ove zajednice primaju i odbacuju nove članove, kada nekoga zovu svojim, te zašto ti pojedinci uopće žele biti dio tih grupa. Kako se osjećaju unutar tih zajednica? Da li im one daju nešto što ne dobivaju od drugih? A sve je to stvar društvenog identiteta, i kako se on uklapa u širu sliku plesne Hrvatske.

Postoje mnogi radovi koji su ispitivali o identitetu plesača (proći ćemo neke ovdje), no nema puno radova koji uspoređuju rekreativne i profesionalne plesače u njihovom doživljaju plesnih zajednica, kako se u njima snalaze i navigiraju ih, te kako izgleda to iskustvo kroz više godina plesa. To pogotovo vrijedi za plesače na hrvatskoj plesnoj sceni, koji su relativno nedavno došli u dodir sa američkim plesovima kao što su *vogue* i *waacking*, ili latino plesovima salsom i kizombom. Ovaj rad namjerava popuniti par informacijskih rupa u ovim pitanjima, i prikazati trenutačnu hrvatsku plesnu scenu, unutarnju i međudodnosnu dinamiku njenih plesnih društava, njene članove i njihovu percepciju tih zajednica, te njihove kolektivne želje za budućim promjenama plesa u Hrvatskoj. Ovaj rad pisan je u nadi da će rezultati ovog rada zainteresirati druge za ovo područje i potaknuti daljnja istraživanja o ulozi plesa u formiranju naših života.

Prije nego što možemo započeti našu analizu, potrebno je predstaviti ključne pojmove bitne za naše istraživanje. Ovi pojmovi podijeljeni su u radu na su sociološke teorije i istraživanja o identitetu, plesu, povezanosti identiteta i plesa, i plesni stilovi kojima su se bavili ispitanici iz naših fokus grupa. Razumijevanje njihovih plesnih zajednica ključno je za razumijevanje njihovih priča.

Identitet u sociologiji

Pitanja "Tko sam ja?", „Zašto sam takav kakav jesam?“, i „Koje je moje mjesto u svijetu?“ egzistencijalna su pitanja kojih se dotakne svaki čovjek barem jednom u svom životu, stoga nije začuđujuće da je identitet česta tema mnogih znanstvenih radova, i predmet istraživanja mnogih znanstvenih disciplina (razvojna psihologija, socijalna teorija, simbolički interakcionizam, kulturalni studiji i mnoge druge) (Ritzer & Ryan, 2011).

Naziv identitet nastao je iz latinske riječi *idem* (isto), i sukladno tom nazivu Ritzer i Ryan u svojoj sociološkoj enciklopediji navode koncept sebe kao iskustvo osobe o stabilnosti ili dosljednosti tijekom vremena. Imati sebe znači imati dosljednost doživljaja sebe kao iste osobe u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Autori također naglašavaju razlike između pojmova um (središte kognitivne aktivnosti), svijest (iskustvo samosvijesti) i identitet (osobine koje posjeduje ja), a identitet dijele u tri vrste: identiteti uloga, društveni identiteti i identiteti osoba. (Ritzer & Ryan, 2011).

Psihologija tretira pojmove sebstvo i identitet kao pojmove jedinca koji se mogu promatrati odvojeno, a sociologija pristupa pojmovima sebstvo (*self*) i identitet s pretpostavkom da postoji recipročan odnos između osobe (sebe) i društva u kojem se nalazi, te da oni međusobno utječu jedni na drugo (Stryker, 1980). Osoba i njeno sebstvo utječu na društvo kroz njezine postupke i stvaranje grupa, organizacija, mreža i institucija. Nasuprot tome, društvo utječe na sebstvo kroz svoje zajedničke jezike i značenja. Društvo zbog toga omogućuje osobi da preuzme različite uloge, uključi se u društvenu interakciju i razmišlja o sebi kao objektu koji postaje subjektivan samom sebi. Proces tog razmišljanja zove se refleksivnost, i ona je preduvjet za postojanje sebstva (McCall & Simmons, 1978; Mead, 1934).

Poznavajući ili otkrivajući sebe povezujemo se sa drugim ljudima. U svom prerađenom izdanju svoje knjige "Identitet mladih i digitalni mediji", David Buckingham opisuje identitet kao:

„...nešto što jedinstveno posjedujemo: to je ono što nas razlikuje od drugih ljudi. No, s druge strane, identitet podrazumijeva i odnos sa širim kolektivom ili nekom vrstom društvene skupine. Kada, na primjer, govorimo o nacionalnom identitetu, kulturnom identitetu ili rodnom identitetu, podrazumijevamo da je naš identitet dijelom stvar onoga što dijelimo s drugim

ljudima. Ovdje se identitet odnosi na identifikaciju s drugima za koje pretpostavljamo da su nam slični (ako ne i potpuno isti), barem na neke značajne načine.“ (David Buckingham, 2008.) Sociološki pogled na sebe, o kojem se raspravlja u terminima simboličkog interakcionizma, predlaže da se ja pojavljuje kroz interakcije temeljene na jeziku. Simbolički interakcionizam proizašao je iz pragmatističke socijalne psihologije G.H. Meada. Mead je razvio teorije za svoju knjigu „UM, Osoba i Društvo“ promatrajući kako djeca uče društvene obrasce ponašanja od svojih skrbnika, ili kroz igru sa drugom djecom. Zaključio je da se sebstvo razvija od malena kroz interakciju s drugima (naprijed-nazad razmjena) i podijelio ga je na „I“ (odgovor i stavovi na naučeno i postavljeno od strane društva) i „ME“ (naučeno ponašanja, obrasci i očekivanja društva) dijelove. Simboličko-interakcionistička perspektiva u socijalnoj psihologiji vidi sebstvo kao derivat uma, a um kao nešto što proizlazi i razvija se iz društvenih interakcija. Društvenu interakciju koja je postavljena (šablonska) G.H. Mead navodi kao temelj društvene strukture (Ritzer & Ryan, 2011).

Teorija identiteta, koju razvija Stryker, nadovezuje se na Meadova saznanja. Ona pretpostavlja da je društvo stabilna tvorevina, i tvrdi da su identiteti pojedinaca ugrađeni u društvene strukture. To znači da nečiji odnosi i interakcije s drugima koje osoba ima direktno utječu na formaciju njezina identiteta. Ova teorija promatra kako se akter ponaša kada je sam, dok je angažiran u ulozi ili kada je dio grupe (Ritzer & Ryan, 2011).

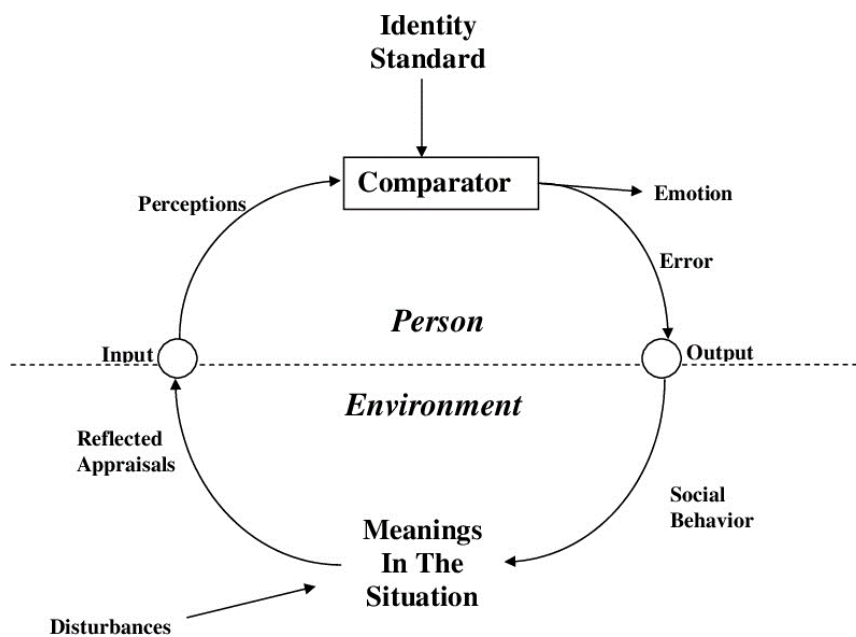
Erving Goffman društvenu interakciju gleda kao dramaturšku predstavu. Tvrdi da se pojedinci nastoje predstaviti drugima na način koji će im omogućiti da postignu svoje ciljeve ("upravljanje dojmovima"). Govori da, ovisno o sceni ili situaciji koja je pojedincima dana, se više pojedinaca može i dogovoriti koje će uloge igrati ako im to pomaže da dođu do zajedničkog željenog cilja. Goffman ovdje razlikuje ponašanje "ispred pozornice" (kako se prezentiramo svijetu) i "zadnje pozornice" (naš stvarni karakter, želje i identitet). Dio Goffmanove teorije koji preispituje dosta drugih istraživača je implikacija da postoji izražena razlika između osobnog identiteta i društvenog identiteta, tj. da su nastupi ili kolektivne identifikacije neistinitije ili varljivije od individualnih. Goffman također razvija koncept "pokvarenog identiteta"; stigmatizirane elemente koje bi društvo moglo smatrati nepoželjnim, koje pojedinci mogu prikriti kako bi upravljali društvenim percepcijama. (Ritzer & Ryan, 2011).

McCall i Simmons uvode koncept lokacije identiteta u hijerarhiji istaknutosti, koja predstavlja istaknutost identiteta u različitim situacijama. Ova istaknutost ovisi o čimbenicima kao što su

potreba pojedinca za podrškom, nagrade povezane s identitetom i percipirana prilika za provođenje (Ritzer & Ryan, 2011).

Stryker također razvija hijerarhijski pristup identitetu. Objašnjava da je ponašanje pod utjecajem istaknutosti i predanosti određenih aspekata identiteta. Istaknutost identiteta odnosi se na vjerojatnost pozivanja na identitet u nekoj situaciji, dok se predanost identitetu odnosi na stupanj ovisnosti o ulogama (Ritzer & Ryan, 2011).

Burke stvara teoriju kontrole identiteta. U njoj naglašava ulogu identiteta kao standarda koji utječu na ponašanje i kako akteri žele potvrditi svoje identitete kroz interakcije. Pri tome akteri mogu koristiti svoje znanje o tuđem identitetu kako bi predvidjeli emocije koje mogu uzrokovati u sebi ili prema drugima, i prema tome promijeniti svoje ponašanje. Navodi identitet kao sustav kontrole s ove četiri komponente: standard identiteta, ulaz, komparator i izlaz. Interakcija tih komponenata prikazana je na slici:



Slika 1. The Identity Control Model (Burke, 1991:838)

Ovaj sustav funkcionira na kružni način, ilustrirajući kako su samodefinirana značenja identiteta pojedinca međusobno povezana s njihovim iskustvima unutar društvene strukture. Kada identitet postane aktivan u određenoj situaciji, unutarnja povratna sprega postaje svjesno regulirana od strane pojedinca (Ritzer & Reyner, 2011).

Teorija afekata dodaje dimenziju tehnološke manipulacije biološkim procesima koji utječu na osobnost. Giddens je promatrao kako čovjek reagira na nove izazove modernosti, i kako demokratizacija i moderna potrošačka kultura utječu na formaciju identiteta. Prema njegovoj perspektivi, moderni pojedinac primoran je neprestano se baviti samorefleksijom, donoseći stalne odluke o svojim postupcima i identitetu. Sebstvo postaje dinamičan "projekt" koji pojedinci moraju aktivno njegovati. To uključuje stvaranje osobnih "priča" kako bi se interno dao smisao nečijem životu i održao koherentan i dosljedan osjećaj sebe. Giddens vidi identitet kao fluidan i prilagodljiv, a ne kao fiksna, priznajući potencijal za njegovo kreativno samooblikovanje. On tu promijenu smatra pozitivnom, za razliku od Foucaulta koji zauzima suprotno stajalište. On ovaj proces shvaća kao sredstvo ispoljavanja disciplinske moći i tvrdi da identitet pojedinca nije samo stvar izbora, već proizvod složenih oblika "*governmentalityja*" koji prevladavaju u modernim liberalnim demokracijama. Ono što Giddens vidi kao samorefleksivnost, Foucault tumači kao mehanizam za samonadzor i samonadzor, gdje pojedinac postaje suučesnik u vlastitoj regulaciji. Moć djeluje difuzno kroz društvene odnose (Ritzer & Reyner, 2011).

Nikolas Rose nadovezuje se na Foucaultove ideje primjenjujući ih na psihokompleks, različite oblike psihološke ekspertize u modernom društvu. On tvrdi da ova "tehnologija sebstva" aktivno oblikuje ljudsko iskustvo i ima za cilj kontrolirati ponašanje unutar društvenih ograničenja. Unatoč svojoj fasadi promicanja osobne slobode i izbora, ove tehnologije u konačnici stručnjacima daju ovlast da definiraju granice identiteta (Ritzer & Reyner, 2011).

Politika identiteta djeluje unutar šireg konteksta teorije društvenog identiteta, baveći se dinamikom moći i osporavajući marginalizirano predstavljanje i priznavanje različitih identitetskih skupina. Uključuje kolektivnu transformaciju i zalaže se za prepoznavanje identiteta ne kao homogeniziranog ljudskog iskustva, već kao slavljenje različitosti i specifičnosti. Ovaj pokret bori se protiv opresivnih prikaza identiteta koje su konstruirale dominantne skupine. Njegovi članovi ističu svoje pravo na samoodređenje i opiru se nametanju identiteta od strane moćnih drugih. Ta je borba posebno vidljiva u području "rase", etničke pripadnosti, spola, seksualnosti i invaliditeta. Štoviše, "politika identiteta" obuhvaća napore povezane s autohtonim nacionalizmom, vjerskim kolektivima i oblicima "fundamentalizma" (Buckingham, 2008).

Medij koji pomaže individua da se odmaknu od ograničenja društava u kojima se nalaze je Internet. On im pruža mogućnost slobode izbora, drugačijeg predstavljanja svih aspekata svog

identiteta, pristupa znanju, novim kontaktima i sl. Tu individue imaju mogućnost stvaranja novog oblika identiteta: Digitalni ili virtualni identitet. Uz razvoj ove nove tehnologije razvila se i potreba za novim društvenim i komunikacijskim vještinama, uz razvoj novih društvenih normi, kako bi se omogućilo uspješno komuniciranje u online prostoru . Ovi novi sistemi prilagodbe olakšavaju regulaciju međuljudskih veza u ovom digitalnom dobu. Ispitivanje dinamike prijateljstva na platformama kao što je *MySpace* koje provodi Danah Boyd naglašava zamršene mehanizme kroz koje se hijerarhije oblikuju, dojmovi se kuriraju i društvene uloge igraju. Iako su ovi procesi slični onima koji se vide u konvencionalnim izvanmrežnim odnosima, izazvali su značajnu zabrinutost prijašnjih generacija koji nisu odrasli uz ovu tehnologiju. Istraživanje fluidnosti online identiteta Sherry Turkle, prikazano fenomenima poput 'genderbendinga' unutar internetskih zajednica, služi kao široko priznat i opsežno raspravljan primjer ovog pristupa (Buckingham, 2008).

Nakon što smo razmotrili neke od bitnih teorija vezane za identitet, za potrebe ovog istraživanja bitno je i definirati aspekte primarnog i sekundarnog identiteta :



Slika 2. Kotač sastavnica identiteta (Brown, 2022)

Sastavnice primarnog ili osobnog identiteta prikazane su u manjem, tamnoplavom krugu na slici. Obilježja koja grade naš primarni identitet teško su promijenjiva i imaju trajni utjecaj na naše živote. Primarni identitet sastoji se od dobi, seksualne orijentacije, etniciteta, rase, spola i roda, te fizičkih mogućnosti nositelja tog identiteta. Sekundarni identitet prikazan je u

vanjskom, šarenom prstenu na slici. Sekundarni identitet su obilježja koja nas povezuju sa nekom grupom i omogućuju osjećaj zajedništva (Stets i Burke, 2000). Sekundarni identitet puno je fluidniji od primarnog. Možemo razlikovati dva modaliteta prema kojima stvaramo grupne identifikacije koje spadaju pod sekundarni identitet: subjektivni (ideologija, svijest zajedničkog podrijetla) i objektivni (jezik, hrana, odijevanje, blizina itd.) (Giurchescu, 2000).

Psiholog Erikson prvi je opisao fenomen koji naziva krizom identiteta (1968). Do krize identiteta dolazi kada ne možemo uskladiti trenutnu sliku našeg identiteta sa ulogama koje su nam ponuđene, ili koje bi trebali preuzeti u društvu. Identitetska krizu karakteriziraju osjećaji nesigurnosti vezani uz percipiranu definiciju našeg identiteta, zbunjenost i frustracije oko svoje pozicije u životu (Cherry, 2023). Rezultat krize identiteta može biti novonastalo samopoštovanje. Prema Rosenbergu (1979) samopouzdanje se može definirati kao kompleksni aspekt samopojma koji uključuje procjenu vlastite vrijednosti i sposobnosti. Ova evaluacija može se podijeliti na dva glavna aspekta: na učinkovitost, gdje osoba vrednuje vlastitu kompetenciju i sposobnost, te na vrijednosti, gdje osoba osjeća da je prihvaćena i cijenjena od strane drugih. Ovaj koncept samopoštovanja često je povezan s procesom identifikacije, gdje visoko samopoštovanje može proizaći iz uspješne verifikacije identiteta i može djelovati kao resurs ili tampon u situacijama kada proces verifikacije identiteta ne uspije. Samoocjena, kako sugerira Stryker (1980), duboko je povezana s društvenim interakcijama i društvenim identitetima, odražavajući vezu između samopoštovanja i društva.

Barth (1969) tvrdi da se identitet može postići na dva načina: kohezijom temeljenom na zajedničkoj kompetenciji (plesna vještina, jezik, itd.) ili podizanjem granica s drugima. U sljedećem poglavlju promotriti ćemo detaljno na koje sve načine koristimo ples kao instrument za postizanje kohezije ili individualizacije unutar društva.

Ples kao sociološka činjenica i alat za izražavanje identiteta

Ples je višestruki fenomen koji služi kao dinamički medij za različite aspekte ljudskog života, uključujući identitet, komunikaciju i društvenu dinamiku. Njegovo prvotno značenje je skup šablonskih pokreta tijela koji može i ne mora biti koreografiran, i može biti popraćen glazbom i/ili tekstom (Stillman 1996). Fink, Bläsing, Ravignani i Shackelford u svom članku pod nazivom "Evolucija i funkcije ljudskog plesa" iznose hipotezu da je ljudski ples potekao iz osnovnih, nekomunikativnih tjelesnih pokreta kako bi precizno prenosio informacije od društvenog značaja. Pretpostavljaju da se potreba za preciznom socijalnom signalizacijom pojavila istodobno s povećanjem broja članova skupine i gustoće naseljenosti. Smatraju da se

zbog njegove složenosti u izvedbi i prezentaciji, razvijanje plesa moglo tumačiti kao razvoj sredstva za izražavanje društvenih i kulturnih poruka. Iako je u početku naglasak u grupnim plesovima možda bio na povezanosti s obilježjima i motivima vezanim uz parenje, sadržaj izveden iz njegovih pojedinačnih plesnih pokreta pokazuje da on i donosi priliku za izmjenu društveno relevantnih informacija, koordinaciju radnji unutar grupe, signaliziranje snage koalicija i stabilizaciju struktura unutar skupine (Keappler, 2000).

Sociologija proučava ples kroz proces sekundarne socijalizacije. Ona u plesnim društvima igra ključnu ulogu u oblikovanju ponašanja i identiteta pojedinaca unutar njihovih plesnih zajednica. Ovaj se proces nadograđuje na temeljne aspekte primarne socijalizacije i omogućuje plesačima različite napretke za njihov osobni i društveni razvoj kao što su: prijenos kulturnih normi i vrijednosti, stjecanje vještina i njihovo ovladavanje, kultiviranje identiteta, stvaranje društvenih veza, pojačavanje rodničkih i kulturnih normi, razvoj umjetničkog izražavanja, kontinuirano učenje i prilagodbu, i mogućnost nastavka tradicije plesne kulture (Banio, 2015, p.87). Dio socijalizacije

Iz antropološke perspektive, ples je isprepleten s društveno-kulturnim konvencijama i estetskim sustavima, oblikujući iskustva koreografa, plesača, gledatelja i znanstvenika. Ti pojedinci djeluju unutar strukturiranih sustava pokreta koji odražavaju i vidljive i nevidljive dimenzije plesa. Antropološke analize plesa se protežu na njegove različite kontekste, uključujući vjerske i svjetovne rituale, ceremonije, zabavu, borilačke vještine, znakovne jezike, sportove i igre. Ove analize naglašavaju kreativnu manipulaciju ljudskim tijelima u vremenu i prostoru, često popraćenu glazbom i tekstem (Keappler, 2000).

Razumijevanje plesa zahtijeva poznavanje kulturnog konteksta i filozofije, koji doprinose interpretaciji sekvenci pokreta. Ples se može proučavati kroz etnoteoriju i analizu značenja, uzimajući u obzir teorije o pokretu nastale iz kulture iz koje dolazi, porijeklu strukturiranih sustava i međugri između plesa i rituala. Također se može promatrati kroz strukturirane sustave kretanja koji nose simboličko značenje, i nastaju kao proizvodi interakcije i procesa, te su društveno i kulturno izgrađeni od strane grupa. Ples ima gramatičku prirodu slična jeziku, pa se u njemu mogu prepoznati i promatrati komponente pokreta, stilova i sintakse. Keappler (2000, p. 118). to opisuje ovako:

„Da bi ples bio shvaćen kao takav (ili neka druga posebna kategorija pokreta), njegovi pokreti moraju biti gramatički, moraju biti zamišljeni kao ples i interpretirani kao ples. Gramatika idioma pokreta - poput gramatike bilo kojeg jezika - uključuje strukturu, stil i značenje; i mora

se naučiti prepoznati pokrete koji čine sustav, kako se mogu stilski mijenjati i njihovu sintaksu (pravila o tome kako se mogu sastaviti u obliku motiva, fraza, većih oblika i cijelih dijelova). Sposobnost razumijevanja specifičnih djela ne ovisi samo o samom pokretu, već i o poznavanju kulturnog konteksta i filozofije.“

Stinson, kao plesač koji je ujedno i znanstvenik, smatra da je potrebno gledati ples kroz dodatno kinestetsko osjetilo s kojim možemo analizirati subjektivne interne doživljaje plesača i onih koji ih promatraju (Sansom, 2011). Dva pojma koji su također vrlo bitni za razumijevanje plesa su kompetencija i performans o kojima govori Chomski (Kappler, 2000). Kompetenciju opisuje kao znanje o specifičnoj plesnoj tradiciji. Nju osoba može naučiti jednako kao što bi mogla naučiti novi jezik. Ona podrazumijeva proces kognitivnog učenja zajedničkih pravila specifične plesne tradicije. Kompetencija omogućuje da gledatelj ima razumijevanje gramatičkog slijeda pokreta plesnog nastupa koji gleda, iako nikada prije nije vidio ništa tome srodno. Performans Chomski opisuje kao izvođenje sekvence pokreta, koja gledatelju prezentira određenu razinu izvođačeve kompetencije i vještine da to izvede (Kappler, 2000).

Kappler, C. (2000, str.117). Uz plesnu strukturu i gramatiku koje su vrlo objektivne i jednostavne za promatranje golim okom, postoji i pozadinska simbolika koja ih uvijek prati. Kappler navodi vidljive fenomene, nevidljivi temeljni sustav, proces koji proizvodi i sustav i proizvod, te društveno-politički kontekst.

Ples nadilazi umjetničko izražavanje; to je oznaka identiteta, alat za komunikaciju i sredstvo za društvene i političke svrhe (Fink, Bläsing, Ravignani & Shackelford 2021). Ples i plesni stilovi mogu služiti kao simboli identiteta (Giurchescu, 2000). Plesne izvedbe u lokalnim kontekstima izrazi su posebnih identiteta, često predstavljajući njima pripadne kulture. Društvena dinamika dolazi u igru dok plesni događaji oblikuju i jačaju kolektivne kategorije. Ples služi kao sredstvo samoizražavanja, pridonoseći ponovnom uspostavljanju vlastitog identiteta i osjećaja korisnosti, posebno u terapijskim kontekstima kao što su, primjerice, ljudi s Parkinsonovom bolešću (Bognar et al, 2017). Štoviše, ples se razvija kako bi točno prenio društveno relevantne informacije, s potencijalom za individualnu i grupnu komunikaciju, koordinaciju i koalicijsko signaliziranje (Fink, Bläsing, Ravignani & Shackelford 2021).

Plesovi i njima pripadne plesne zajednice, kao ogledala društva u kojima nastaju, uvijek imaju zadanu hijerarhiju. Giurchescu (2000) tvrdi da svaka plesna zajednica mora imati vođu, te da su u toj ulozi najčešće vrlo vješti plesači vođe koji imaju zadatak vođenja svoje dobne skupine na raznim događanjima i društvenim aktivnostima. Također primjećuje da se gotovo u svakom

plesnom stilu pripisuju različite uloge muškarcima i ženama, te da se one mogu podijeliti u submisivne i dominantne .

Plesni stilovi i prakse služe kao simboli identiteta, omogućujući pojedincima izražavanje ili posredovanje osobnog identiteta. Oni doprinose individualizaciji ili integraciji unutar društvenih skupina. Ujedinjujuća moć plesa očita je u zajedničkim plesnim jezicima koji nadilaze društvene, političke i etničke pripadnosti. Uloga plesa u stvaranju stabilnosti očita je kroz njegovo očuvanje tradicije, dok je njegova instrumentalna moć iskorištena za oblikovanje, održavanje ili transformaciju društvenih sustava u skladu sa specifičnim ideologijama (Giurchescu, 2000). Ioannis Manos (2002, str.22) opisuje u svom radu kakvu ulogu imaju organizirani plesni događaji u održavanju tradicija, ali i razvijanju osobnog identiteta:

„Plesni događaji sadrže različite skupove simbola, postižu višestruke ciljeve, pripisuju im se različita značenja i tumačenja te na mnogo načina oblikuju percepciju sudionika o društvenom poretku. Plesni događaji su “društvena, senzualna i estetska iskustva” (Cowan, 1990:233). Nisu svi oni izričito povezani s procesima unutarnje i vanjske definicije i nisu svi povezani u istoj mjeri.“

Ples također pokreće rasprave o autentičnosti, interpretaciji i umjetničkom predstavljanju. Namjerni pristup plesu uključuje kinestetičku svijest koja nadilazi gledanje na razini površine, dopuštajući pojedincima da se uključe u ples kao sudionici, a ne puki promatrači. Ovaj unutarnji osjećaj pretvara pokret u transformativno umjetničko iskustvo. Kao što pokazuje primjer inovativne tehnike slobodnog stila, takozvanog „*freestyle-a*“ Eugenea Loringa, plesne tehnike mogu se razvijati spajanjem različitih plesnih oblika, utirući tako put novim pokretima i stilovima (Boross, 2006).

Plesove možemo podijeliti na grupne plesove, plesove u paru i solo plesove. Grupni plesovi pojavljuju se prvi, plesovi u paru većinski dobivaju svoje prve oblike na prostorima koji su bili pod jakim utjecajem Europske kolonizacije (detaljnije o tome u idućem poglavlju), dok su se *solo* plesovi oformili tek kasnije u modernom, individualističkom društvu 1970-ih. Lawrence (2009) tvrdi da su partnerski plesovi kao što je Hustle (klubski disco ples) održavali heteronormativne standarde društva; muškarac poziva ženu na podij i vodi njene pokrete. On nosi svojevrsnu ulogu vratara. Lawrence daje europski Foxtrot kao primjer najkrućeg i najrigoroznijeg pratitelja ovih normi, i suprotstavlja mu ples crnačkog podrijetla Lindy Hop. Ovaj plesni stil normalizirao je odmicanje partnera jednog od drugog. U pauzi u kojoj nisu

povezani plesači mogu improvizirati kako žele i izraziti potpuno svoju individualnost prema svojoj želji, no na kraju se ipak moraju vratiti u svoj par gdje je muškarac ponovo glavni. Bio je to prvi korak u smjeru u kojem su nastavili urbani stilovi (Lawrence, 2009). Potpunu odvojenost partnera i pojavu modernog „clubera“ autor navodi kao posljedicu legalizacije homoseksualnosti u New Yorku, i čak prijašnju asimilaciju istospolnih parova na tajnim plesnim podijima klubova kao što su bili „The Sanctuary“ i „The Loft“.

Izjašnjava da je „...nakon Groznice subotnje večeri plesni podij 1970-ih funkcionirao kao prostor u kojem su plesači prekinuli tradiciju plesa u parovima i stvorili novu praksu solo klupskog plesa. Iako je promjena u stilu sugerirala da su individualnost i usamljenost počeli dominirati podijumom, sudionici su zapravo otkrili novog partnera u obliku rasplesane gomile.“U tom trenutku kada plesači nisu bili vezani samo za jednog partnera, počinje percepcija plesne gomile kao kolektiva s kojim osoba može imati interakciju. Ovo iskustvo izrazito je senzorno jako, i mnogi ga traže kako bi doživjeli osjećaj oslobođenja i gubljenja u gomili“ (Lawrence, 2009, str.1).

Latino plesni stilovi: salsa i kizomba

U ovom poglavlju predstaviti ćemo zajedno dva plesna stila salsu, i kizombu, zbog njihovih zajedničkih sličnosti. Svi ovi plesovi su transnacionalni (njihova popularnost nadilazi granice njihovih originalnih zemalja), i direktni su rezultat ogromnih migracija (prisilnih i voljnih), uzrokovanih kolonijalizmom. Povijest svih ovih stilova počinje u istoj startnoj točki; Africi, tj. nastaju na bazi afričke kulture i tradicija afričkih robova koji su ih ponijeli sa sobom tijekom prisilnog doseljenja u Sjevernu i Južnu Ameriku. Možda najizraženiji i najbitniji faktor koji je preživio i odupro se naporima kolonijalizma te živi u latino plesovima danas je „call and response“ tradicija starih afričkih plemena. Ova tradicija vidljiva je u afričkim pjesmama u kojima pjevač doziva publiku i ona mu odgovara već unaprijed dogovorenom ili potpuno spontanom afektivnom reakcijom. Ovakav način komuniciranja kroz sistem akcija-reakcija možemo vidjeti i u modernim plesnim pokretima svih latinoameričkih plesova, pogotovo kada gledamo plesače koji improviziraju (Renta, 2004). Naravno, ovu tradiciju uzimaju i plesni stilovi o kojima ćemo kasnije (Hip-hop, Waacking, House...), jer su izgradili svoje plesne baze posuđujući od latino plesova. Drugo zajedničko obilježje ova tri stila je afrička glazbena podloga koje je prisutna u muzici koja im je komplementarna. U sve tri varijante izražena je poliritmičnost uz koju se plesači mogu igrati naglašavajući različite zvukove različitim dijelovima tijela. Također imaju istog glazbeno-plesnog pretka iz kojeg su se razvili: kubanski

son. Son se razvija iz kubanskog nacionalnog plesa danzona 1900-ih. Rezultat je kombinacije europskih parnih plesova i lirskih stilova s afričkim ritmovima i tradicijom udaraljki. Takav dolazi u New York 1930-ih, izaziva plesno ludilo i razvija se dalje u mambo, cha-cha-cha i bugaloo (Renta 2004). Tu se plesni stilovi razilaze i kreću zasebno razvijati u svoje distinktivne oblike.

Važno je još naglasiti da su svi navedeni plesovi prvobitno društveni, tek kasnije se pretvaraju u natjecateljske. Autor R. Hrytseniuk (2002, str. 2039) opisuje društvene plesove kao:

„...Za razliku od mnogih fenomena moderne masovne kulture, društveni plesovi nisu sjevernoameričkog, već latinoameričkog podrijetla. Prema istraživačima, popularnost društvenih plesova u sadašnjoj fazi uvelike je posljedica želje da se izazovu disciplinarni umjetnički ideali koje je oblikovala i širila zapadna kultura – karijski, kubanski, brazilski, dominikanski i slični ritmovi povezani su implicitno s revolucionarnim duhom i tradicijom karnevala, tj. sa slavljeničkom ritualnom radnjom koja ima transkulturalnu genezu, odnosno ritualizirana je praksa modernosti“.

Temeljna bit ovog sveobuhvatnog procesa—koji uključuje prepuštanje vlastitog ega ritmovima i emocionalno nabijenim osjećajima plesnog podija—pomaže razjasniti značajnu ulogu koju su igrali homoseksualci, žene i ljudi marginaliziranih rasa tijekom početnog pojavljivanja disko kultura. Zbog njihove povijesne isključenosti iz prosvjetiteljskog pokreta, ove marginalizirane skupine pokazale su manju privrženost idealima buržoaskog individualizma i racionalnog napretka u usporedbi s njihovim heteroseksualnim bijelim muškim kolegama. Posljedično, bili su receptivniji na transformativne utjecaje zadivljujućih energija ritmičkog plesa. Potaknute zamahom oslobađanja homoseksualaca, feminizma i građanskih prava, središnje figure disko ere nisu samo sudjelovale u evoluciji nove društvene dinamike i kulturnih izričaja, već su također tražile relativno sigurno okruženje na plesnom podiju kako bi se pozabavile svojim zabrinutosti i dati glas svojim emocijama i težnjama (Bosse, 2008). Klubski stilovi koji vuku svoje korijene iz ove *clubbing* ere su waacking, vogue i house.

Salsa

Ne postoji definitivni moment u povijesti za kojeg možemo reći da je salsa utemeljena kao ples. Znamo da je njezin naziv španjolska riječ koja znači umak, i da je navodno prvo korišten od strane venezuelanskog *disk džokeja*, Phidiasa Danila Escalone-a ranih 1960-ih. Pojam salsa proširio se diljem Latinske Amerike do 1970-ih, a mnogi smatraju da je izabran baš taj naziv jer, baš kao što dobar umak povezuje različite sastojke u skladnu cjelinu, salsa ples i muzika

povezuju u sebi različite ljude, kulture i tradicije. Zasluga za razvijanje salse iz kubanskog sona daje se portorikanskim doseljenicima koji su imali potrebu izdvojiti se i afirmirati u šarenom New Yorškom kulturnom loncu. Od nje su napravili kodificiranu i stiliziraniju verziju spojenih komponenata s kojima su bili u kontaktu mambo, son, jazz i swing. Salsa se u svojim začetcima nije mogla učiti u plesnim studijima, već su entuzijasti morali otići u plesni klub ili na obiteljsko okupljanje kako bi pronašli nekog tko bi ih bio voljan naučiti. Eddie Torres, začetnik „Eddie Torres tehnike noćnog kluba“, zabilježen je kao prvi veliki salsa instruktor. Oponašao je plesače koje je vidio po klubovima, zapažane korake je zapamtio i zapisivao, i počeo predavati salsu, uz druge latino plesove. Torresovi učenici su prvotno morali naučiti korak uzet iz swinga „*suzy-q*“, koji je baza za njihovu salsa improvizaciju. Takvi koraci mogu se vidjeti i danas, a u modernoj salsi nose naziv „*Shines*“ (pogrдна terminologija koja referencira dane kada su afroamerički čistači cipela nudili ples u zamjenu za sitniš). „*Shines*“ koraci se obično izvode solo, i omogućavaju potpunu kreativnu slobodu i prostor. Oni uključuju mambo i kubanski jazz (varijacija osnovnog afro-kubanskog koraka rumbe) i takozvani "robovski" korak (sličan orisha i bomba plesovima). Torres je u svom učenju naglašavao osobnu komunikaciju tijekom plesa i strukturirao salsa plesne korake kroz koreografije, no zbog toga je bio kritiziran od strane „tradicionalnih“ plesача (Bosse, 2008).

Modernu salsu možemo podijeliti na *Cross-body* salsu (parovi izmjenjuju položaje ostajući u ravnoj liniji) i Kubansku salsu (muškarac i žena kreću se jedno oko drugog). *Cross-body* salsa naziva se ponekad i Portorikanska salsa, te ju dalje možemo podijeliti u dva stila prema tome gdje se naglasak stavlja unutar ritmičke jedinice od osam točaka: On1 (takozvani LA stil) i On2 (New York ili Mambo stil). U svim ovim stilovima plesači naglašavaju spretnost kroz brz rad nogu, vrtnje i oštre prekide kontrolirane stiliziranim pokretima ruku i šaka. Također postoji i kružna, takozvana Kolumbijska ili Casino salsa. U ovoj vrsti salse plesači plešu u „*Ruedi*“ (kotač), rotirajući se jedan oko drugoga i slušajući upute o smjerovima koje voditelj poziva. Tradicionalno salsa se pleše u muško-ženskom paru, i podržava kroz pokret standarde heteronormativnosti doba u kojima je nastala, u kojima žena prati upute svog muškog partnera. Ipak, s pojavom modernih načina razmišljanja i širenjem salse po cijelom svijetu vidimo sve više satova plesa u kojima žene preuzimaju dominantnu/vodeću ulogu tijekom satova plesa i plešu sa drugim ženama, te muškarce koji plešu s muškarcima. (Kabir, 2011)

1990-ih pojavljuju se prvi salsa kongresi; velika okupljanja salserosa u hotelima ili kongresnim centrima. Danas se mogu prepoznati pod imenom Festival. Salsa festivali kombiniraju turizam s plesnom edukacijom najboljih salsa instruktora i izlažu svoju publiku najnovijim salsa

plesovima i glazbi (najčešće uz pratnju *disk džokeja*). Nema pravila o tome tko ih može ili treba organizirati. Organizator može biti bilo koji entuzijast salse sa dovoljno sredstava i pametno izabranom lokacijom (plesna dvorana, smještaj i sl.) Kabir (2011, str. 264-267). Nakon što plesni kongres završi, dobar organizator i biznismen će nastojati privući istu publiku ponovo na sljedeći. Kabir (2011, str. 265) opisuje kako oni to uspijevaju uz pomoć društvene mreže Facebook:

„Štoviše, društvena mreža *Facebook* virusno je deterritorijalizirala te interakcije. Kao i u svakom drugom poslu, svijet salse brzo je iskoristio *Facebookov* potencijal za samooglašavanje, posebice prikazivanje fotografija većem broju gledatelja. Obično će salsa poduzetnici angažirati fotografa da uhvati događaje; ljudi koji se prepoznaju na fotografijama „*tagiraju*” se; kako bi to učinili, morat će se sprijateljiti sa web mjestom koje je postavio poduzetnik; pritom odmah ulaze u njihov krug informacija, događanja i publiciteta. Ovaj efekt valovitosti posebno je prikladan za salsa kongres, koji treba angažirati ljudska sjećanja od godine do druge, a to može učiniti objavljivanjem fotografija i videa prošlih kongresa, kao i ažuriranja, podsjetnika, te rokove plaćanja za nadolazeće.“

Kizomba

Kizomba je riječ koja dolazi iz Bantu jezika koji se priča u Angoli. Ona nosi značenje "Zabava", i baš kao i Bachata prvotno se razvija na dvorišnim zabavama. Prisilnom migracijom Angolaca na plantaže SAD-a i Portugala donesen je angolski ples i muzika semba (u angolskom jeziku značenje je „dodirivanje trbuha“). Elementi sembe pomiješali su se sa drugim stilovima kao što su karipski zouk, R&B, tango, hip hop, dancehall, Afro house, I tarraxinha (Pollock, 2018). Vjeruje se da se kizomba muzika prvi puta popularizirala u 1980-ima kada su mnogi Portugalci s afričkim nasljedstvom puštali na svojim radnim mjestima u šoping centrima, koji su se tada masovno gradili (Fernandes, 2019). Kroz spoj ovih kultura I različitih glazbenih žanrova kizomba se pojavljuje kao iznimno spor, intiman I senzualan ples. Tijekom ovog plesa partneri su u bliskom kontaktu, spojeni rukama I dodiruju se slijepoočnicama. Muškarac pokretima svog trupa I desnom rukom vodi partnericu, a cilj plesača je da postignu potpunu sinkronizaciju pokreta kroz osjećaj koji zovu „*kizz konekcija*” ili samo „*kizz*” skraćeno. Ovako je ta konekcija objašnjena od strane autorice koja je ujedno I kizomba plesačica:

“Stvaranje veze, koja se ponekad naziva i "*kizz veza*", sa svojim plesnim partnerom u srcu je europskog društvenog stila. Ljudi obično otplešu barem dvije pjesme zajedno prije nego što zamijene partnera kako bi pokušali uspostaviti određeni stupanj afektivne veze. U nekim

susretima s kizombom može se stvoriti vrlo intenzivna povezanost koja je toliko ugodna da nije neuobičajeno vidjeti dvoje ljudi kako zajedno plešu čak deset pjesama ako su pronašli "to". Iako nema svaki ples istu razinu intenziteta, ta vrhunska plesna iskustva ponekad se nazivaju dosezanjem "duboke Kizombe" (Pollock, 2018, p.106).

“U *kizz* vezama remetimo europocentrične konstrukcije osobe kao samostalne i individualne cjeline, te nam se nude mogućnosti da osjetimo svoju međutjelovljenost, odnosno relacijsku prirodu našeg bivanja u svijetu” (Pollock, 2018).

Waacking

Waacking je ekspresivna plesna forma čije porijeklo vuče korijene iz *queer*, *Latinx* i crnačke scene u Los Angelesu 1970-ih. Pojavila se kao sredstvo oslobađanja i samoizražavanja u vrijeme kada biti crnac ili homoseksualac nije bilo društveno prihvaćeno. U društvu u kojem su pojedinci često morali prikrivati svoj gay identitet, plesni podij klubova i diskoteka pružao im je prostor za slobodno izražavanje. Plesni prethodnik waackinga, nazvan punking, odigrao je ključnu ulogu u njegovom razvoju, a njegova bit ostaje ključnim elementom plesnog stila. Punking je spajao elemente glume sa muzikalnošću, iziskivao je dramatično izražavanje osjećaja kroz pokret (Vargas, 2022). Kumari Suraj, istaknuta figura na suvremenoj waacking sceni imenuje disk džokeja Micheal Angela kao osobu koja je koristila termin punking da bi opisala tada mladi ples. Prepoznavši pogrdne konotacije izraza "*punkeri*" koji se koristio kako bi opisivao *gay* mladež, domišljato ga je transformirao u pozitivnu i osnažujuću etiketu za plesače. Suraj opisuje punking kao umjetnošću plesa koja utjelovljuje glumu i pripovijedanje. Crpeći inspiraciju iz holivudskih filmova, nijemih zvijezda, crtića i borilačkih vještina, plesna forma dobila je osebnju estetiku i izražaj. Uz pomoć njenog informativnog videa moguće je saznati više o izgubljenoj povijesti waackinga. Sam naziv "*whacking*" pripisuje onomatopejskim zvučnim efektima u seriji Batman i Robin iz 1960-ih.

S izrazom "*punking*" koji nosi *gay* prizvuk, pojavila su se alternativna imena kao što su waacking, the cagney i shabadoo. Alternativno ime shabadoo dolazi direktno iz imena locking plesača koji je naučio waacking korake od njihovih začetnika i popularizirao ih plešući na popularnom televizijskom programu *Soul Train*. Shabadoo je pridonio modifikaciji imena kako bi ga udaljio od njegove nasilne konotacije. Jeffery Daniels učvrstio je naziv "*waacking*" dodavanjem posljednjeg slova "g", koji se i danas koristi.

Waacking je nadmašio scenu *gay* klubova u Los Angelesu i pronašao svoj put na plesni podij *Soul Train* kroz originalne punkere Arthura, Tinkera i Andrewa. Tragično, zbog epidemije

HIV-a/AIDS-a 1980-ih, mnogi originalni punkeri su izgubili živote, ostavljajući Viktora Manoela kao jedinog preživjelog tog doba. Stil je postupno nestao s uobičajene vidljivosti tijekom 1980-ih i 1990-ih. Međutim, 2003. plesač i koreograf Brian “*Footwork*” Green ponovno je pobudio zanimanje formalizirajući waacking kao plesni stil, uvodeći novu generaciju entuzijasta.

Bilo da je integriran u koreografirane rutine ili spontane izraze, waacking ostaje ukorijenjen u temeljnim vrijednostima koje slave individualnost, samoizražavanje, pripovijedanje i izvedbu. Značajno, koluti rukama koji prelaze rame, lakat i zapešće—podsjećajući na pokrete nunčaka—često su uključeni u rutine, što je dokaz eklektičkih utjecaja koji su pridonijeli bogatoj tapiseriji evolucije waackinga. (Suraj, 2016)

House

Pojava i evolucija house kao plesnog stila i muzičkog žanra može se pratiti unatrag do njegovih korijena u živahnim klupskim scenama Chicaga i New Yorka. Izraz “*Jack*”, izvorno povezan s ritmičkim stilom plesa koji se izvodi uz house glazbu, pojavljuje se u izrazima raznim pjesmama poput “*Jack The Box*” i “*Jack To The Sound*”. House glazba, iako različita, naslijedila je utjecaje diska, koji je doživio desetljeće komercijalnog iskorištavanja, razvodnjavanja i predrasuda prije nego što je ustupio mjesto sirovom i dubljem zvuku housea. (Cheeseman, 2003)

Pokret je dobio na zamahu 1970-ih u klubovima poput čikaškog *Warehousea*, pod vodstvom Frankieja Knucklesa, i njujorškog *Paradise Garagea*, kojim je predsjedao Larry Levan. Ti su klubovi nadilazili rasne i seksualne barijere, privlačeći raznoliku publiku koja je spajala različite plesne stilove:

“Tada su ljudi jednostavno slobodno stilizirali i plesali kako su osjećali. “Bili ste unutra svi od baleta, stepa, jazz plesača i *b-boya*.” kaže Tony “Sekou” Williams, plesač iz New Yorka. “ (Mirani, 2005, pa. 7)

Došlo je i do spoja plesnih žanrova od crnačke plesne glazbe bazirane na *r'n'b*-ju do diska, pa čak i neočekivanih elemenata poput ‘*Magnificent Seven*’ grupe *The Clash*. Ti su klubovi bili žarišta gdje je spoj različitih plesnih formi kultivirao temelje za ono što će postati poznato kao *house* i *garage* glazba. (Cheeseman, 2005)

Plesni pokreti koji su sastavni dio house kulture, svjedočanstvo su njezine organske i inovativne prirode. Prepoznatljivi “*Jack*” pokret, karakteriziran valovitim efektom torza, potječe iz

Chicaga, oblikovan tvrdim zvukovima ranog čikaškog housea. Pokret "*Farmer*" pojavio se kao produžetak *Jacka*, uključujući ritmičko poskakivanje i lupanje nogom o tlo. U New Yorku, house plesači dalje su razvili ove korake, uključivši terminologije kao što su *Loose Legs*, *the Train* i *the Skate*. Utjecaj jamajkanskog "*skanka*" pridonio je house plesnom vokabularu, s koracima peta-prsti koji su danas houseov najprepoznatljiviji plesni indikator.

Ključni aspekt house plesa je njegova povezanost s afričkim plesovima. Karipski ritmovi postavili su temelje mnogim plesačima, a house žanr je upijao elemente stepa i capoeire, proživši ih gracioznim pokretima i akrobacijama (Marani, 2005). Zanimljivo opažanje Marani (2005, pa.17) naglašava kako su plesačice house izražaj napravile svojim:

“Još jedno zanimljivo opažanje došlo je od plesačica. "Žene su nekad plesale kao žene", kaže Sekou. "Iskoristio si svoje snage, svoju ženstvenost, za razliku od sada gdje se žene osjećaju kao da moraju plesati kao muškarci kako bi držale korak s njima.”

Vogue

Kulturni fenomen *drag balla* i vogue kulture, sa svojim podrijetlom u 19. stoljeću i kasnijom istaknutošću između 1989. i 1991., ima složenu povijesnu putanju. Polazeći od *queer* maskenbala u *Hamilton Lodgeu* u Harlemu 1869. i pojave drag kuća, ballroom kultura je procvjetala unutar marginaliziranih zajednica. Webster Hall, Madison Square Garden i hotel Astor bili su domaćini događaja koji su proširili opseg i razmjere ovih balova, a aktivist harlemske renesanse Langston Hughes opisao ih je kao živopisne spektakle koji su privlačili i bijele slavne osobe i članove lokalne zajednice. Kako su pokreti za građanska prava i *gay* oslobođenje stekli zamah, drag kraljice i kuće postali su agenti njihovog osnaživanja, nudeći utočište i rodbinske veze za crne, homoseksualne pojedince iz radničke klase koji su se otuđili od svojih obitelji i većih društvenih struktura. (Friedman, 2014)

Plesni oblik vogueing, nastao iz rituala "bacanja sjene" (*shading/ throwing shade*), spaja se sa različitim utjecajima, uključujući *vogueing* poze izvučene iz časopisa *Vogue* i kung fu estetike. Evolucija plesa bila je obilježena zgrčenim, trzavim i reznim pokretima, odražavajući zamršenu fuziju afričke umjetnosti, egipatskih hijeroglifa i kung fu elemenata.

Tim Lawrence opisuje jedan specifičan događaj za koji se smatra da je početna točka *vogueinga*:

'Sve je počelo u klubu nakon radnog vremena koji se zove Footsteps na *2nd Avenue and 14th Street*', kaže David DePino, utjecajni DJ za modnu zajednicu. 'Paris Dupree je bila tamo i hrpa tih crnih kraljica bacala je "shade" jedna drugoj. Paris je u torbi imala časopis Vogue i dok je plesala izvadila ga je, otvorila na stranici na kojoj je pozirala manekenka i onda u ritmu zastala u toj pozi. Zatim je okrenula sljedeću stranicu i stala u novoj pozi, opet u ritmu.' Provokacija je vraćena istom mjerom. 'Još jedna kraljica je prišla i napravila još jednu pozu ispred Paris, a zatim je Paris otišla ispred nje i napravila još jednu pozu', dodaje DePino. 'Ovo je sve bila sjena - pokušavali su napraviti pozu ljepšu od druge - i ubrzo se uhvatilo za jaja. Isprva su to nazvali poziranjem, a zatim su to, budući da je krenulo od časopisa Vogue, nazvali voguing.' Dok su *vogueri* pronalazile inspiraciju na molovima West Sidea i podzemnim plesnim prostorima, usavršavale su svoje vještine u natjecateljskom i sportskom duhu, vođene željom da budu viđeni. To je bilo u oštroj suprotnosti s drugim klupskim plesačima tog vremena koji su bili motiviranim željom da se stope s masom. Vogue kultura, sa svojim osebnim izrazima pretjerane ženstvenosti i takozvanim "cunty" personama, postala je izložena svijetu kroz dokumentarac Jennie Livingston "*Paris Is Burning*", koji je ponudio dirljiv prikaz crne i latino scene drag balla. (Lawrence, 2011, para. 21)

Paralelno s tim, početak Ballroom zajednica ukorijenjenih u crnačkim drag plesovima, koje su se formirale oko kolektiva drag kuća imena su dobivala po modnim dizajnerima, koji su pružali kontrapunkt ostracizmu mainstream društva. Kuće su, djelujući kao zamjenske obitelji, omogućile druženje, kućanske poslove i natjecanje temeljeno na izvedbi u kontekstu plesne dvorane. No, uz kulturno bogatstvo, scena nije bila izuzeta od svojih izazova. Pitanja kao što su seksizam, transfobija, nasilje, stigma povezana s HIV-om, statusni sukobi i kriminalne aktivnosti bila su isprepletena unutar Ballroom kulture. Unatoč tim poteškoćama, plesna scena ostala je moćna arena za samoizražavanje i povezivanje za one koji su u njezinom zagrljaju pronašli utjehu. (Friedman, 2014)

Hip hop

Hip-hop kultura nastala je kao odgovor na izazove fordističke gradske krize, procvjetavši 1970-ih unutar živahne ulične kulture ugroženih afroameričkih i latinoameričkih zajednica u New Yorku (Black, 2014). Njegovi temeljni elementi- *repanje*, *DJ-ing*, umjetnost grafita i *breaking*

- tvorili su temelj ove izražajne kulture. Dodatni elementi koji su se pojavili s godinama su moda, jezik, ulično znanje, poduzetništvo, estetika. U okvirima urbanih područja, "ulično znanje" odnosi se na spoznaje o događajima, osobama i međuljudskim vještinama povezanim s životom u gradskom okruženju te sposobnost praćenja najnovijih zbivanja. Također podrazumijeva vještine potrebne za uspješno snalaženje u gradskim sredinama.(Price 2006) Radi postizanja ulične vjerodostojnosti, što je znak lokalne moći i prestiža, potrebno je priznanje lokalnog urbanog vođe koji, svojim ugledom u zajednici i izvanrednom demonstracijom mudrosti, pruža uvid i poveznicu s prošlošću. Ovi stariji pojedinci stvaraju krug utjecaja i često su cijenjeni kao legende ulice. (Leach, 2008)

Primjetno je da je značaj hip-hopa išao dalje od glazbe; bio je duboko isprepleten s društvenom i prostornom dinamikom urbane Amerike. Rep kroz godine postaje njegov najrašireniji i najvoljeniji element. Vjeruje se da je izraz "hip hop" izmislio Keith "Cowboy" Wiggins, član grupe koju je vodio *Grandmaster Flash* i grupe *Furious Five*. Upotrijebio je izraz u kontekstu oponašanja ritmičkog zvuka koji nastaje kada marširajući vojnici dižu noge. To se vjerojatno dogodilo sredinom 1970-ih, točnije oko 1974. Međutim, važno je napomenuti da može biti teško definitivno odrediti točno podrijetlo pojma zbog njegove organske pojave unutar kulture (Chang, 2005).

Hip hop se razvijao u takozvanom "New Yorškom loncu" u kojem su se stapale mnoge kulture. Tu se razvija iz elemenata afričkih, latino i zapadnoindijskih kultura (dancehall, dub i DJ stil) (Forman & Neal, 2016).

Hip hop nikada nije bio partnerski ples. U svom začetku hip hop je bio dominiran muškim plesačima i "machismom" koji je proizlazio iz dinamike new yorških banda. Prvotno je bio ispust za pokazivanje agresije prema protivniku i simulirao borbu, tek kasnije mijenja se u društveni oblik koji poznajemo danas, i omogućuje plesanje i natjecanje ženama kao što su bile *Headspin Janet*, *Lady Doze*, *I Baby Love* (Daisy Castro) (Chang, 2005).

U dinamičnoj evoluciji hip hop plesa, tri su različite faze oblikovale njegovu putanju: funk (predstavnik stila bio je Don Campbell, od *Soul Train* slave, *breakdance* i *rap dance*. Pojava funk plesova datira iz otprilike 1972. godine. Obilježena njegovim odvažnim stilom koji uključuje pokrete kao što su "locking", robot, "popping", "spank", špage i brze okrete u kombinaciji s neočekivanim zaustavljanjem ("freeze"). Ova raskošna i teatralna mješavina nagovijestila je do tada nečuven zabavljački karakter koji je bitan za kasnije hip hop stilove, posebice breakdance (Leach, 2008).

Pojava breakdancea kao zasebnog plesnog stila dogodila se oko 1973. ili 1974. godine, što se poklapa s erom diska. Ovaj umjetnički fenomen bio je ograničen na supkulturu afroameričke mladeži, posebice muške ulične udruge poznate kao "Crews". Breakdancing je prikazao šaren repertoar akrobatskih pokreta kao što su : okretanje na glavi, premeti unazad, "moonwalking" (reimaginirana verzija plesa iz 1950-ih i 1960-ih poznatih kao creep), valovi i robot. Ti su pokreti koreografirani uz pripremnu grupu koraka zvanu "top rockin'". Do 1976. Zulusi, skupina afroameričkih tinejdžera iz Bronxa, usavršili su rad nogu, okretanje unazad i okretanje glavom povezano s vrhunskim top rockom, i time postavili standard za buduće generacije. Međutim, do 1978. Mnogi članovi crnačke mladeži koja je započela breakdance prešli su na *DJ-ing*, dok je plesna forma doživjela pomlađivanje među portorikanskom mladeži koja ju je prihvatila, produžujući joj kulturni vijek (Foreman, 2012).

Proboj breakdancea u *mainstream* dogodio se putem masovne medijske eksponiranosti u travnju 1981., označavajući početak njegove transformacije iz alata za natjecateljsko nadmetanje između suparničkih skupina ili pojedinaca. Promjena koja je uslijedila uključivala je breakdancere koji su se više usredotočili na uvježbavanje za medijske nastupe, filmove i natjecateljske ulične izložbe, umjesto da vježbaju protiv suparničkih protivnika. Ovaj je prijelaz imao dubok utjecaj na bit breakdancea, budući da je odsutnost natjecateljskih izazova umanjila njegovu intrinzičnu snagu i svrhu. Asimilacija breakdancea u *mainstream* narušila je njegov kontrakulturni status, što je dovelo do njegova prihvatanja i oponašanja u širem društvenom kontekstu. Kao rezultat toga, identitet breakera isprepleo se sa samim društvom koje ih je prethodno marginaliziralo. Uzlet popularnosti breakdancea bio je toliki da se čak pojavio kao zabava na otvaranju spektakla Olimpijskih igara 1984. Godine isprepleo se sa samim društvom koje ih je prethodno marginaliziralo. Uzlet popularnosti breakdancea bio je toliki da se čak pojavio kao zabava na otvaranju spektakla Olimpijskih igara 1984. godine. (Foreman, 2012) Breaking je imao svoj olimpijski debi na Olimpijskim igrama mladih u Buenos Airesu 2018., a u sportskom programu Olimpijskih igara u Parizu 2024. biti će uspostavljen kao legitimna sportska kategorija.¹

Sinteza house plesa i rap plesa proizvela je međuigru koja je međusobno obogatila svaki stil. Ukorijenjeni u afričkoj plesnoj tradiciji, i house i rap dance pokazivali su značajke poput uglate, asimetrije i poliritmičnog naglašavanja glazbe. Osim toga, u njima se pojavljuje "odvojeni

ples". (plesni partnerski rituali bez fizičkog dodira). Za razliku od ranijih *rhythm-and-blues* oblika koji su naglašavali "odvojeni ples" s malo natjecateljskog prizvuka, teme izazova bile su izraženije u breakdancu i rap plesu u usporedbi s waack plesom ili starijim rhythm and blues plesovima (Forman & Neal, 2006).

Značaj hip hopa kao plesa proširio se izvan njegove tjelesnosti; nudio je put do osjećaja pripadnosti, divljenja, samodefiniranja i društvene integracije. Porijeklo breakinga predstavljalo je spoj natjecanja i vizualnog prikaza, odražavajući stilski izričaj koji je bio usko isprepleten sa statusom i društvenim identitetom među mladim *B-boy liderima*. Početna veza između uličnih i noćnih klubova odigrala je ključnu ulogu u prijelazu hip-hopa od njegovih podzemnih početaka do glavne kulturne važnosti (Forman & Neal, 2012).

Početak breakdancera uključivao je prijateljska natjecanja u kojima su se crni i latinoamerički tinejdžeri natjecali da nadmaše jedni druge s odvažnim fizičkim manevrima, naglašavajući tečne, sinkopirane i kružne pokrete tijela. Definicija breakinga proširila se izvan plesa na podu i obuhvatila razne varijacije kao što su električni boogie, up-rock, zračna gimnastika i još mnogo toga. Status Breakinga kao najnovije komponente hip-hop kulture izazvao je medijsku fascinaciju, stekavši priznanje izvan njujorških geta. Imao je istaknutu ulogu u raznim filmovima, dokumentarcima, pa je čak inspirirao buduće holivudske filmove.

Utjecaj medija preoblikovao je formu i bit breakdancera. Evolucija plesa može se podijeliti u dvije faze: prije i nakon medijske izloženosti. U početku je breakdance napredovao kao ozbiljna igra, odražavajući urbani narodni ples prožet atletskim, plesnim i borilačkim elementima. Njegovo djelovanje imalo je ključno društveno značenje. Naknadna transformacija potaknuta medijima raslojila je breakdance na profesionalna i amaterska područja. Profesionalci su ga usavršili u kazališnu umjetničku formu s tehnikama i rječnikom sličnim baletu, natječući se za novčane nagrade, filmske uloge i međunarodne turneje. U međuvremenu, amateri su tražili izazov zamršenih vještina breakinga, poboljšanja fizičke spremnosti i prihvaćanja stilske privlačnosti meteorskog uspona hip hopa. Dinamika breakinga bila je usko povezana sa sustavom posade, zamršenom mrežom formiranom na susjedskim i obiteljskim vezama. Ekipe su poticale društvene interakcije, graffitiranje, repanje i ples, podržane postojanim etičkim kodeksom. (Forman & Neal, 2012)

Tijekom 80-ih godina, hip-hop glazba je počela širiti svoj utjecaj prema Jugoslaviji, a ovaj glazbeni žanr je počeo postajati vidljiv i na hrvatskoj glazbenoj sceni. Primjera radi, 1984. godine, iste godine kada su glazbeni duo Dino i Dean iz Splita počeli stvarati glazbu pod

nazivom "Kineski Zid", izdavačka kuća Jugoton objavila je prvi hip-hop album u Jugoslaviji, pod nazivom "Master Scratch Band". Ovaj trenutak se često smatra početkom hip-hopa na ovim prostorima, a nedavno je isti album ponovno izdan pod okriljem izdavačke kuće Fox & His Friends.

Također, u klubovima u Zagrebu su se počeli pojavljivati prvi pioniri breakdancea u Jugoslaviji, a klub Kulušić je bio jedno od ključnih mjesta gdje se ova plesna forma razvijala. Svaka od ovih činjenica predstavlja "rub fraktala", jer su predstavljale tek vrhunac ledenog brijega - unutar hip-hopa se skrivalo mnogo više nego što se na prvi pogled moglo vidjeti.

Tijekom tog vremena, hip-hop glazba se stopila s eurodanceom, stvarajući neke od prvih hitova u novostvorenoj državi. U Hrvatskoj, počelo se rapati na engleskom jeziku, a breakdance je postao popularan na televiziji i na nastupima, čak je i glazbena grupa Colonia angažirala hrvatske "brejkere" kako bi podigli publiku na svojim koncertima. Osim toga, počele su se pojavljivati i prve rap grupe i solo reperi.

Ova scena je bila mala, ali iznimno povezana. Ples, glazba i vizualna umjetnost isprepleteni su u zajedničkom entuzijazmu. Plesalo se u Oktogonu, koji se smatrao hrvatskim hramom breakdancea, a grafiti su postali sveprisutni kao oblik umjetnosti, neki zidovi su legalizirani, a grafički umjetnici su dobivali narudžbe od privatnih vlasnika zgrada koji su željeli osvježiti izgled svojih fasada. Tijekom tog razdoblja, hip-hop glazba u Hrvatskoj je prošla kroz brojne promjene, a publika je odlučivala što će se prigrliti kao relevantno. Internet je također igrao sve veću ulogu u širenju hip-hopa u Hrvatskoj i omogućio je lakšu povezanost s globalnom hip-hop zajednicom. (Opačak, 2023, pa. 7-16)

Komercijalni plesovi

Komercijalni ples podrazumijeva spoj plesnih stilova i vještina koji se koriste za nastupe u različitim medijima, uključujući filmove, televiziju, glazbene videospotove, korporativna okupljanja, promotivne inicijative, koncertne turneje glazbenih umjetnika, izložbe, poslovne prezentacije, kazališne produkcije na Broadwayu i zabavne ustanove s poslovanjem usmjerenim na profit poput noćnih klubova. (Vincent, 2015)

Potreba za komercijalnim plesačima javlja se uz popularizaciju video spotova, kada su prvi hip hop I break bili viđeni na MTV-u:

“Ovaj stil plesa i scena povezana s njim stvorili su željenu tjelesnost i interaktivnost koju se redateljima nadaju uhvatiti ili ponovno stvoriti. Poput koreografa razrađenih plesnih scena prikazanih u hollywoodskim mjuziklima 1940-ih, kreatori glazbenih videa shvatili su da hip hop plesači mogu prevesti pop pjesme u vizualni spektakl koji je istodobno prepoznatljiv i nov, "ovi različiti oblici pro-filma pokreta - koji obuhvaća glazbenike, neglazbenike, profesionalne plesače i članove publike, a kreće se od potpunih plesnih rutina do svih pitanja koja se tiču geste i vizualne retorike tijela - može se povezati sa sinestezijom kroz njihov napor da vizualiziraju samu glazbu. Sljedeći ovaj trend, mnogi koreografi započinju svoje plesne karijere tako što koreografiraju za medijsku publiku, a ne za kulturu, i tu dolazi do sukoba interesa sa onima koji su urbane plesne stilove započeli sa određenom porukom iza pokreta.” (Lesy, 2008 p. 14).

Plesni stil koji je nastao nedavno, a smatra se komercijalnim, je Heels plesni stil. Obilježje ovog stila je izvedba u cipelama s visokom petom. Karakterizira ga spoj dinamičnog rada nogu i tehnika iz jazz plesa, tehničke finese showgirl plesa (prve plesne forme koja uključuje tehničke elemente u kojima se nose pete), gracioznosti dvoranskog plesa i živosti latino plesa. Ples na potpeticama također je integriran u neke go-go plesne izvedbe (no sam go-go ne smatra se plesnim stilom u plesnim krugovima već samo kao vrsta nastupa). Ujedinjuje različite utjecaje, uključujući izolacije torza posuđene iz trbušnog plesa i hip hop plesa, rad na podu, fluidne pokrete ruku i govor tijela izveden iz egzotičnog plesa i suvremenog plesa. Vrlo je tehnički zahtjevan stil koji od plesača zahtijeva profesionalnu obuku u jazz plesu i drugim disciplinama, uključujući balet. (Vincent, 2015)

Popularnost plesa na štiklama isprepletana je s utjecajem istaknutih pop zvijezda poput Beyoncé, Jennifer Lopez, Rihanne i Lady Gage. Doživio je uzlet zbog ponovnog oživljavanja glazbenih videa usmjerenih na ples početkom 2000-ih i širokog doseg društvenih medija. Efekt Beyoncé odigrao je ključnu ulogu jer su njezini glazbeni spotovi i nastupi, kao što su "*Freakum Dress*" i "*Single Ladies (Put a Ring on It)*," motivirali plesačice da obuku štikle kako bi odisale ženstvenošću i osigurale si prilike u svijetu pop zvijezde. Začetnicima plesa u štiklama smatraju se koreografi Frank Gatson Jr. (*Beyonce*) Robin Antin (*Pussycat Dolls*), a dalje ga proširuju Quigley, Maniscalco, Lindsley Allen, Dana Foglia, Aisha Francis, Jonté Moaning, Brinn Nicole, Danielle Polanco i Yanis Marshall. (Easter, 2023)

Ples na petama nije samo za profesionalce koji se pripremaju za turneje ili glazbene spotove. U Heels dvoranama se razvio osnažujući i gostoljubiv prostor za pojedince svih pozadina.

AnnMarie Hudson, osnivačica Millennium Dance Complexa, naglašava da su tečajevi na štiklama osmišljeni da slave unutarnje samopouzdanje i senzualnost. Ovaj je stil postao način da se plesači dotjeraju i zauzmu središnje mjesto u svojim osobnim glazbenim videima, nudeći i vježbu i užitek u afirmativnom i sigurnom okruženju (Phillips, 2013).

Cilj istraživanja

Ciljevi istraživanja su:

- 1) Opisati iskustvo rekreativnih i profesionalnih plesača na hrvatskoj plesnoj sceni
- 2) Opisati i razumjeti ulogu sekundarne socijalizacije plesne zajednice u formiranju identiteta plesača na hrvatskoj plesnoj sceni
- 3) Opisati različite plesne zajednice u Hrvatskoj u ovom vremenskom periodu
- 4) Opisati međudnos različitih plesnih zajednica u Hrvatskoj u ovom vremenskom periodu
- 5) Opisati različite uloge u plesnim zajednicama, njihove odgovornosti
- 6) Opisati razlike između života profesionalnog i rekreativnog plesača prema izabranim odrednicama identiteta

Metode

Fokus grupa se ističe kao ključni instrument u okviru ovog diplomskog rada usmjerenog na istraživanje identiteta hrvatskih plesača I zagrebačke plesne scene. Kvalitativne metode istraživanja prikupljaju dubinske informacije o vrijednostima, vjerovanjima i motivima koji oblikuju ponašanje mladih u njihovom društvenom prostoru. U skladu s time, fokusna grupa ima ključnu zadaću razumijevanja dubokih motiva koji se nalaze iza racionalne plesnih iskustava naših ispitanika i njihovog utjecaja na individualni i grupni identitet.

Znanstveno istraživanje, kao temeljni način postavljanja pitanja i traženja odgovora, koristi se kako bi se dobila cjelovita slika o iskustvima i stavovima plesača. Kao instrument kvalitativnog istraživanja, fokusna grupa će omogućiti prodor u dublje dimenzije identiteta plesača i razotkrivanje složenih ponašanja i motivacija koje možda nisu obuhvaćene klasičnim upitnicima. Kroz moderirane diskusije unutar fokusne grupe, sudionici će imati priliku iznijeti svoje mišljenje, stajališta i iskustva koja se tiču digitalne interakcije i konstrukcije identiteta. Ovaj pristup omogućuje prirodnu interakciju među sudionicima, gdje će se argumentirano iznositi i braniti različite perspektive, čime će se omogućiti dublje razumijevanje složenih dinamika identiteta u digitalnom okruženju.

Nadalje, korištenjem fokusne grupe kao istraživačkog alata, otvara se mogućnost da se identificiraju norme grupe i različite percepcije unutar populacije plesača u kontekstu hrvatske plesne scene. Pristup induktivnog istraživanja kroz fokusnu grupu omogućit će stvaranje dubljeg uvida u specifične aspekte identiteta mladih te pružiti kontekstualnu i teorijsku osnovu za analizu dobivenih podataka. Iako fokusna grupa nosi određene izazove poput relativno manjeg broja sudionika i ograničene kontrole nad grupnom interakcijom, njezine prednosti u pogledu dubinskog razumijevanja, interakcije sudionika i brze prikupljanja informacija čine je iznimno vrijednim instrumentom za istraživanje identiteta mladih u digitalnom okruženju. (Parađik, Jukić i Bolfan, 2018)

Sudionici

Ispitanici su birani “snowball metodom”, pošto je autorica dio zagrebačke plesne scene sama je određivala ispitanike. Izabrano je 8 ispitanika za grupu profesionalnih plesača I 8 ispitanika za grupu rekreativnih plesača.!

Kriteriji za grupu profesionalnih plesača bili su:

1. ples je primaran izvor zarade (performativno ili edukacijski)
2. aktivno sudjeluje na plesnim natjecanjima (sudac ili natjecatelj)
3. organizirao/la minimalno jedan plesan događaj
4. visoka usvojenost plesnog stila kojim se bavi
5. uvriježen član svoje plesne zajednice

Kriteriji za rekreativne plesače:

1. bavi se plesom minimalno 3 godine
2. aktivno sudjeluje na natjecanjima kao natjecatelj
3. ne zarađuje od plesa i ples ne smatra svojom karijerom

Svi ispitanici u vrijeme ovog eksperimenta borave u Zagrebu, no neki od njih živjeli su, i imaju iskustva izvan zagrebačke plesne scene. Svakom ispitaniku uzeti su inicijali kako bi se mogli koristiti u radu umjesto njihovih imena i održati njihovu anonimnost. Svi ispitanici različitih su

dobi, plesnih, religijskih i ekonomsko-socijalnih pozadina. Igram slučaja su svi članove bijele rase, jer je ona trenutačno najzastupljenija u zagrebačkom području

Instrumenti

Sve audio snimke su sačuvane na Google Drive platformi I obrađene uz pomoć aplikacije Google Speech to text. Za kodiranje samih transkripata korišten je Atlas.ti

Pitanja koja su postavljena ispitanicima podijeljena su u tri tematske cjeline, i ona su sljedeća:

Ja kao plesač: Vaš identitet i plesno iskustvo

Kao uvod u intervju postaviti ću vam općenita pitanja o tome kako se identificirate, kakvim se plesom bavite, i kako je ukratko krenulo vaše plesno iskustvo

1. Kako se identificirate? Koje su vaše definirajuće karakteristike? Zašto? (Rod, spol, rasa, vjeroispovjest...)

2. Kojim (plesnim) zajednicama pripadate? Opišite ih ukratko.

3. S kojim plesnim stilom ste započeli svoje plesno putovanje? Zašto? Ukratko opišite vaše plesno iskustvo kroz godine

4. Koja je vaša trenutačna pozicija na plesnoj sceni? (polaznik, voditelj, organizator, izvođač). Kako ste došli do trenutačne pozicije? Koje su vaše želje za buduće pozicije na hrvatskoj plesnoj sceni?

Kultura i uloge u mojoj zajednici

Slijede pitanja vezana za kulturne odrednice, različitosti i postavljene uloge u pojedinim plesnim zajednicama u kojima sudjelujete.

5. Koje su istaknute vrijednosti vaše plesne zajednice? Koji članovi vaše zajednice su cijenjeni i zašto?

6. Koja su pravila vaše plesne zajednice? Kako vaša zajednica sankcionira kršenje istih?

7. Koje su vizualne odrednice vaše plesne zajednice? Po čemu se razlikuje od drugih?

8. Kako osoba može postati član vaše zajednice? Isključuje li vaša zajednica ikoga?
9. Kako se osjećate u svojoj zajednici? Što dobivate od nje?
10. Razlikuje li se percepcija vaše plesne zajednice u online prostoru od one u stvarnosti?
11. Postoje li kakvi konflikti između plesnih zajednica u Hrvatskoj? Ako da, što mislite o tome? Zašto?

Uloga plesa i plesne zajednice u mojim uvjerenjima

U ovom bloku pitanja razgovarat ćemo percepciji uloge plesnih zajednica u formiranju vaših vrijednosti, razmišljanja i načina života

10. Da li je određeni stil plesa, njegova filozofija ili sama plesna zajednica iza tog stila utjecala na vašu percepciju samih sebe i drugih? Ako da na koji način?
11. Koju ulogu ples ima u vašem životu? Na koji način je utjecao na formiranje vas kao osobe?
12. Kakve ste odnose uspostavili unutar svoje zajednice? Koliku važnost im pridajete? Zašto?
13. Koje su vaše želje za vašu plesnu zajednicu u budućnosti? Koje vrijednosti, pravila, promjene bi ste uveli? Zašto?

Postupak

Ispitanici u ovom istraživanju su izabrani „snowball metodom“ tj. preporukom. Istraživačica rada uputila je pozive par prominentnih i njoj poznatih predstavnika plesnih zajednica koje su objekt promatranja ovog rada, i putem njihovih preporuka i oglasa na društvenim mrežama (Instagram i Facebook) izabrala je 16 ispitanika (8 profesionalnih plesača i 8 rekreativnih). Samo grupa profesionalnih plesača se nalazila još jednom kako bi do kraja prošli pitanja koje nismo uspjeli odraditi u prvom pokušaju fokus grupe I tada ih je u mogućnosti doći bilo šestoro Svaka od ovih izabranih grupa pozvana je na zasebni sastanak fokus grupe. Sastanci su trajali u prosjeku 120 minuta, i raspravu je vodila autorica prema prijašnje određenim smjernicama ,no puštala je da tijekom razgovora teče ukoliko prepozna u tome relevantnost za istraživanje.. Pitanja su za svaku grupu biti različita, ali iste tematike koja prati odrednice identiteta. Fokus grupe bile su snimane uz pomoć audio-zapisnika na *Xiaomi* 11T mobitelu, radi kasnije transkripcije.

Sudionicima su dane upute o bontonu fokus grupe; osoba ima slobodu uključiti se u razgovor u bilo kojem trenu, ali to mora raditi s poštovanjem prema drugim sugovornicima, ili dizanjem

ruke. Svim ispitanicima dana su pripremljena pitanja kao smjernice uz koje ih je ispitivač navodio. Pauze su bile dezinirane između snimanja, I prekid ili početak snimke je uvijek bio najavljen kako se ne bi propustio bitan dio razgovora. Svi ispitanici informirani su prije snimanja videozapisa o prirodi istraživanja, te su dali pismeni pristanak sudjelovanja, Također

se početkom snimanja videozapisa ponovilo pitanje o pristanku sudjelovanja I dobio audio pristanak. Ispitanici su informirani da ni u kojem trenutku nisu primorani odgovoriti na pitanje koje ne smatraju ugodnim, te da će njihova imena u radu ostati anonimna, radi osobne prirode teme ovog rada. Ispitanici su također imali slobodu u bilo kojem trenu napustiti istraživanje.

Rezultati

U prvoj cjelini pitanja u kojoj smo ispitivali opću identifikaciju I opis plesnog iskustva svi ispitanici izrazili su se kao pripadnici bijele rase, I svi ispitanici često koriste rečenice ili izraze na engleskom jeziku. Ispitanicima je dano na odabir da li žele izjasniti svoju seksualnu orijentaciju I rod. Oni koji su odlučili izraziti seksualnu orijentaciju izjasnili su se kao hetero-, homo- ili bi-seksualni. Što se tiče rodnog identiteta, jedino se ispitanik u rekreativnoj grupi A.Č. izrazi kao non-binaran. Ostatak ispitanika izrazilo se kao cis-rodni muškarci ili žene.

Ispitanici su se izrazili kao članovi hip hop, house, salsa, vogue/ballroom, waacking, I kizomba plesne zajednice. Ispitanici također spominju druge plesne stilove kao što su balet, dancehall, suvremeni I jazz, s kojima su se susretali kroz svoje dugogodišnje plesno iskustvo, no ne smatraju se dijelom njihove plesne zajednice. Svi ispitanici u profesionalnoj grupi bave se profesionalno plesom I sukladno tome su se identificirali kao edukatori, organizatori I opskrbljivači svoje scene. Svi osim jedne ispitanice u ovoj grupi, V.P., izrazili su se kao profesionalni plesači, ona se izrazila kao umjetnica. Na upit o tome što je plesač, I što čini profesionalnog plesača dobili smo ovaj odgovor:

“Da, a to je, no, da li ćeš ti otići u to profesionalno, i da li ćeš ti zarađivati od toga, i to je tvoja profesija, to je tvoja odluka u nekom momentu da li ćeš ti otići u tom smjeru. A isto tako i ja mogu prestati voditi classeve, i apsolutno se odkačiti od svega toga što mi se vucara kroz cijeli život. Ali, se nemogu odkačiti od toga da sam plesač, to će mi biti onako *forever*. Jer, ono, prođem doma, čujem dobru stvar i ja ću stat. Jer to mi je stvarno neka potreba i strast, i nešto što ja jesam. A to kako zarađujem za život, ne mogu reći ako prestanem raditi *classeve* i baviti se kazalištem da ja više nisam plesač. (M.M.)

Iz ove izjave možemo vidjeti da profesionalni plesači smatraju taj plesni dio svog identiteta neodvojivim, bez obzira na percipiranu razinu plesne aktivnosti u nekom vremenskom periodu. Možemo to opisati kao “integraciju etikete plesača u primarni identitet”. Ispitanici

profesionalne fokus grupe također profesionalne plesače opisuju kao fizički spremne osobe koje zarađuju od plesa (edukacija, rad u kazalištu, komercijalni nastupi), ali i stavljaju veliki naglasak na “osjećaj ljubavi prema plesu”, i smatraju taj subjektivni osjećaj ključnim. Ispitanici rekreativne grupe opisali su se kao plesači, no imali su drugačiju sliku sebe kao plesača. Plesu su dodavali riječi kao što su “zabava”, “*release*” i “prostor za slobodu”. Također su se opisivali kao učenici. Kod rekreativnih plesača vidimo malo drugačiju poziciju plesa u njihovoj hijerarhiji identiteta. Većina njih navodi svoje profesije i dnevne poslove kao svoju primarnu identifikaciju (psiholog, učiteljica, student i dr.), a svoj plesni identitet navode kao sekundarni. U aktivnoj raspravi ispitanika to je izgledalo ovako:

L.M.: Ja bih se samo nadovezao, oprostite. Jer mi je super što si rekla u jednom momentu, ja završavam marketing pa ne plešem go/go. E, meni je to sad pogotovo aktualno, preklapanje identiteta, odnosno sukob identiteta. Konkretno evo recimo, meni znači ja ću u subotu navečer biti na stageu i plesati u *harnessu*, i onda ću u ponedjeljak doći u bolnicu u kuti i biti psiholog. I onda si nekad mislim, meni je to potpuno normalno. Ne vidim problem u tome, ali se nekad isto mislim što sad da meni neki moj klijent otvori moj instagram i sada će on vidjeti slike mene polugolog na stageu? Šta će si on pomisliti?

Odnosno, puno ima tih nekih stereotipa ili predrasuda oko tog. Možeš li ti biti stručnjak u jednom području a ono... Kakav si ti plesač ako plešeš polugol na stageu? Možeš li onda biti...taj neki moment. Dosta je nekih preklapanja. Mislim da je ekipa koja je takav miks, će skrivati jedan dio. Tipa ću skrivati ovaj dio, kakav god bio, da zaštitim ovaj drugi...

IVA: Znači plesni identitet postaje sekundaran, kao nekakva zaštita od generalne Hrvatske zajednice? To želiš reći?

L.M.: Pa ajmo reći da.

A.F.: Ne sekundaran, nego skriven. Skrivaš to...

L.M.: Što je ono nekako, nažalost ti to postane kao nekakv objektivni faktor.

V.T.: Zato što je plesačima sve to normalno. Mi, ono, u 5 ujutro plaziti jedan po drugome u klubu, to je normalno. To je *party*, ali to će nekome biti ; Ajme oni se drogiraju. Uništavaju svoj život.“, a ne znaju da on ide sutra raditi u bolnicu da liječi ljude tamo.”

Jedna od ispitanica ovako je opisala podvojenost svog identiteta na plesni identitet, I profesionalni:

Kada je rekao podvojeni identiteti, ja se već vidim subota *ball*, ponedjeljak držim sat. Osam ujutro ja spremna, držim šta god, bilo likovni, hrvatski, glazbeni ili tjelesni, ali kao subota, promijenila 5 *outfita*, jedan golišaviji od drugog, bacam se po stageu, mazim ljude, after, ovo, ono... I onda kao, dođeš na faks, dođeš u školu i praviš se normalan. Ne znam, nekim ljudima je ok ta vrcava, plesna strana mene. Ok im je kada me vide na cesti kako plešem na putu do faksa, a onda drugima je kao „Isuse kako to možeš obući? Šta ti mama misli?“. Onak, moja mama i ja vodimo bitke redovito za svaki *ball*; „Jesi sigurna da ćeš baš to obući? Misli na svoju budućnost!“. Ali mama to je normalno, to je dio toga. Kao, ili ide sve to skupa zajedno, *outfiti*, koža i sve, ili ne ide ništa. (M.P.)

U ovim primjerima vidimo da ispitanici rekreativne gurpe imaju “potrebu za zaštitom od osuđivanja” zajednice, zbog njezinog “nerazumjevanja” I “nepodržavanja” ponašanja koja su normalna unutar plesne zajednice. Ispitanici navode “golišavost”, “ekstrovertiranu plesnu ekspresiju” I “otvorenu ekspresiju seksualnosti kroz pokret” kao ponašanje koje Hrvatsko društvo posramljuje I ne podržava. U ostatku razgovora također navode “strah od mogućnosti otkaza”, “seksualizacije na radnom mjestu” I “ismijavanja”.

Ispitanik L.M. raspravlja o tome kada osoba u hrvatskom društvu može eksponirati svoj plesni identitet u javnost usprkos svom profesionalnom identitetu:

“Tipa ja bih samo još tu htio reći tu neku razliku između B.V, mene i A.F. u smislu tog sekundarnog identiteta. Razlika je što je on počeo ovaj dio *queer fathera razvijat* u trenutku kad on ima već 20-30 godina radnog iskustva. Postavljen je tu, i zna tko je, zna šta je. Povezan je. I onda, na neki način si već dokazao svoju ekspertizu pa ti je to dozvoljenije. Netko kao ja, koji tek počinjem, mislim da je drugačije onda. I meni bi bilo lakše da mi netko kaže „A šta se ti baviš plesom.“ Blablabla, a ja njemu mogu reći “Slušaj, ja se bavim već 30 godina psihologijom, blablabla, evo ti ga.” Šta mi možeš reći? U ovom trenu ne mogu to reći. Tu je jedna bitna razlika.” (L.M.)

Prema ovom paragrafu možemo vidjeti da ispitanik smatra da osoba mora prvo doseći određenu razinu društvenog kapitala u svojoj profesionalnoj sferi, kako bi kasnije mogao bez posljedica eksponirati svoj plesni identitet uz onaj profesionalni.

Ispitanici obje grupe izrazili su osjećaj nepovezanosti sa hrvatskim identitetom. Na pitanje religijskog određenja smo dobili odgovore ateist, katolik, agnostik I spiritualnost. Ispitanici koji su se izjasnili kao ateisti, agnostici I spiritualisti (vjera u “nešto”, više sile, energiju) naveli su katolicizam kao svoju prvu religiju od koje su se odmakli s vremenom I različitim iskustvima. Imali smo dvoje ispitanika iz rekreativne fokus grupe koji su se izrazili kao katolici. Ispitanica je odrasla uz svoju vjeru, ali u doticaju s dancehall plesom mijenja način svojeg razmišljanja, I modificira njenje vrijednosti:

“Što se tiče seksa ja sam bila osakaćena. Ne mislim sada to kao da se ja sad nisam seksala (smjeh), u smislu da sam mislila da ću gorjeti u paklu ako ja imam spolni odnos prije braka. Što se tiče samozadovoljavanja isto. Mene je to, ja sam bila na granici depresije zbog toga jer sam ja mislila da ću zbog samozadovoljavanja doslovno gorjeti u paklu. Mislim da me tu ples baš

spasio, jer mislim da...iako nisam nikada plesala dancehall, toliko kad sam vidjela neke videe skužila sam, aha, to što ona radi nije ni prljavo, to nije ni ništa...mislim prljavo kao....” (K.A.)

Pripadnici obje grupe samostalno su došli do teme stanja hrvatske plesne scene nakon COVID-19 pandemije. Smatraju da je zagrebačka plesna scena I prije pandemije bila oslabljena što se tiče međuodnosa raznih subkultura koje ju sačinjavaju, a regulacije koje su ju pratile izolirale su pojedine plesače još više, te vide posljedice te prisiljene izolacije još I danas:

“I po meni ako se ljudi iz hip hop svijeta nalaze samo na hip hop eventu i dalje ono svako ode svojoj kući, ovaj ode na planinarenje, ovaj ode na plivanje, ovaj ode na veslanje, ovaj ode na tenis, ovaj radi palačinke, po meni to nije zajednica. To su samo ljudi koji su došli na jedan *event*. A zajednica je kolektivno miješanje različitih grupa ljudi. Kod nas su to klubovi, jer, isto to si ti isto rekla, svi smo mi u malim zajednicama. Super, ono, malo dvorište, i ti si tu i tebi je super, i ne izlaziš iz tog dvorišta, ali kako si ti onda povezan s nečim dalje. Za *ballrom* bi to isto bilo, mi imamo neku zagrebačku scenu/zajednicu, a van toga ima nas po cijeloj Europi, po cijelom svijetu, to je onak globalna zajednica, koje isto možeš biti dio, ali ako uđeš u kontakt sa tim ljudima. To je onda meni *community*, i tu ulazimo u raspravljanje što se događa u *communityu*? Kao, kako to može ići dalje? Što svi zajedno možemo napraviti da se to i dalje održi? A, isto kako si rekla da dijeliš ono prije i poslije covida, po meni je covid totalno presjeko neke momente koje smo imali ovdje. Ionako smo već bili malo labavi, nismo bili onako gro povezani kao jedna velika zagrebačka cjelina nego više po tak nekim malim grupicama po studijima, di onda kao mi smo sad na jednom *eventu* mi smo sad *community*” (M.M.)

U drugoj tematskoj cjelini pitanja ispitanici su opisivali svoje plesne zajednice, vrijednosti koje njeguju te međuodnosima unutar njih I njihove odnose sa drugim zajednicama.

Hip hop zajednica opisana je riječima “fragmentirana”, “promijenjena” I “izolirana”. Ispitanici su kodirali hip hop kao “maskulin plesni stil” I kao “alat za izražavanje”. Opisuju gubitak konekcije I gubljenje broja članova u zajednici nakon korone. Ispitanici navode “*battleove*” I “*sessione*” kao središnja događanja na kojima se okupljaju njihovi plesači. Oni se najčešće provode u plesnim dvoranama, ali naši plesači se često nalaze I na otvorenim prostorima kao što su Jarun I MSU. Prema prikupljenim podacima, u ovoj zajednici izgled I spol nisu ključni faktori, no hip hop se smatra muško dominantnim. Ispitanici navode manjak financiranja, nesuglasnost o kriterijima hip hopa kao plesne umjetnosti, manjak agencije u organizaciji događaja od strane mlade generacije, nedostatak poštovanja prema kulturnoj tradiciji I

nekonzistentnost polaznika kao centralne probleme ove zajednice u Hrvatskoj. Hrvatska hip hop zajednica opisana je često kao “mala” u usporedbi sa hip hop zajednicama drugih država kao što su Slovenija I Srbija. Ispitanici navode putovanja, druženja, prostor za kreativnost I osjećaj prihvaćenosti kao glavne razloge zašto se bave plesom. Svi hip hop plesači izrazili su veliku važnost autentičnosti u ovom plesnom stilu. Ispitanici smatraju da su potrebni “dobra društvena povezanost”, “organizacija lokalnih evenata”, “uspjeh na natjecanjima” I “konzistentan” rad na sebi kako bi netko u hip hop zajednici bio priznat. Ispitanici su također izrazili da je nemoguće postati cijenjen plesač bez korištenja društvenih mreža, a sa time su se složili plesači drugih stilova, u obje fokus grupe. Ispitanice V.G. I N.B. raspravljale su o hip hopu u balkanskom kontekstu, I pritom predlažu teoriju da hip hop kultura zaživjela na balkanskom području u tolikoj silini jer je intrinzično spojena sa osjećajima ”patnje” I “borbe sa teškim iskustvima”. Iz tog razloga smatraju da je Hrvatska hip hop zajednica bolje povezana sa srpskom I bosanskom plesnom scenom, jer dijele iste socio-ekonomske probleme, naspram slabijeg odnosa sa hip hop zajednicom sudsjenih Slovenaca:

“Otišli smo na *battle* (natjecanje), spavali kod jedni drugih po kućama, kuhali si doručak , daj mi gaće, daj mi gaće, treba mi ovo, treba mi ono? E, na koje ćemo putovanje? Nemamo para! Deset eura mi fali za ručak....doslovno takve situacije. I nekako sam se mogla sa svima njima povezati jer smo, to bih isto spomenula kao bitno, iste ekonomske situacije, koja je dosta utjecala na to da sam ja završila tu gdje jesam. Ono, definitivno me taj dio jako privuklo. Ne moram biti *rich kid* da bih se bavila ovime, iako iz moje neke perspektive se i to nekako mijenja. Što se tiče hip hop *communitya*, mislim prvi primjer nam je Slovenija....” (N.B.)

House zajednicu ispitanici su najčešće opisivali kao “nepostojeću”. Izrazili su da je broj plesača I edukatora malen, te da uopće nemaju prostor niti natjecanja na kojima mogu testirati ili širiti svoje znanje. House opisuju riječima kao što su “spiritualan” I “konektiran”. Svi plesači koji su izrazili da plešu house “clubbing” aspekt housea smatraju izrazito bitnim za ovaj stil:

“Nikad ni nije ni bilo nešto puno ljudi u housu koji su fakat zainteresirani, jer ja ljude koji idu na treninge određenog stila ne računam kao ljude koji se stvarno bave s tim. Znači samo idem

na trening housea, po meni nisi house plesač. To da se vratimo na priču plesač. Prva stvar dati ću jednu kružnu definiciju: Plesač je osoba koja pleše, ali onda sad tu imaju konteksti. Sad tu u nekom kontekstu house plesača, ne možeš samo ići na treninge, jer je tu bitan element taj *clubbinga*. To je krenulo iz kluba, nije krenulo iz studija. Studio je dobro mjesto di mi možemo naučit tehniku, ili naučit da se ne ozljedimo možda, i da kao dođemo u kontakt s tim nekim pokretima, da se baš neko u klubu ne razbije, ali opet Zagreb nema ni klubova koji mogu podržat energiju pravog *clubbinga*, takvog kakav je bio kada su oni napravili te plesove. A to je bilo tamo gdje ima dovoljno prostora za ples, i fokus je ples muzika, i ono, bijeli puder popodu. Da se svima skliže, nitko se ne drogira. Svi su došli plesati i zbog muzike. *DJ* je tamo negdje u kutu i on samo pušta muziku. Znači ne *DJ* je ono (diže ruke u poziciju za štovanje) i svi štiju *DJ-a*. Ne bilo je više ovo (gestikulira ples s blagim poskokom i slobodnom kretnjom., svi jedni među drugima. Tako da tu ni nemamo neki, neku podlugu da se to razvije kako treba. Po meni.” (N.B.)

Prema ovom dijelu transkripta, možemo primjetiti da je house plesačima prvobitna konekcija sa house muzikom, tek onda sa drugim plesačima, te da je cijenjeni house plesač onaj koji uspješno I predano pleše na klubskom plesnom podiju. House plesači nisu naveli interakciju sa house zajednicama u drugim državama. Možda zato što se još nije ni oformila, pa ne može niti stupiti u tu međunarodnu interakciju

Waacking ples ispitanici opisuju kao “veseo”, “dramatičan”, “emocionalan”, “oslobađajuć” I “živ”. Prema podacima vidimo da je waacking kodiran kao “*queer*” ples. Waacking kao ples dostupan je svima, no primarno uzdiže osobe “gay identiteta”. Ispitanici navode “sreću”, “slobodnu ekspresiju identiteta”, “slobodnu ekspresiju seksualnosti” I “osjećaj pripadanja” kao glavne razloge zašto su u toj zajednici. Ponovo, za waacking zajednicu koristi se pridjev “mala” ali I “rastuća”. Plesači waackinga nalaze se I razmijenjuju znanje unutar plesnih studija, povremeno u noćnim klubovima. Ispitanici iznose da je dobar waacking plesač onaj koji ima dobru ekspresiju I scenski natup, te naglašavaju važnost dobrog kostima koji odgovara disco eri u kojoj je waacking nastao. I u ovom plesu cijeni se najviše “autentičnost”, ali I “ranjivost” osobe koja pleše, tj. cijeni se vještina punkinga. Na upit o tome da li ispitanici ženstvenost ili rodni identitet smatraju bitnim za waacking oni odgovaraju:

“V.T.: Pa ne nužno..Waacking ima jako puno strana, mislim tu je i punking koji je emocija. Ti možeš tu emociju izraziti na ženstveni način ali možeš isto tako biti emotivan kroz taj neki

masculine način. Mislim da nema pravila. Možeš biti ono što jesi, i ono što je u tebi, to sam treba izaći. Tako da...nema pravila.

L.M.: Meni je to baš ono...DRAMA! (svi potvrdno). On je baš jako dramatičan, da.

IVA: Jel se osjećate da u našem Zagrebačkom društvu nemamo outlet za dramu? (svi potvrdno). Fali?

V.P.:Da, tj., Mislim da imamo svi dovoljno mentalne drame (smijeh).

L.M.: Dobro mi mislimo drama u smislu, ono, *old school* Hollywood poze drama. To je to.”

Iz ovih izjava možemo primjetiti da su ispitanici izrazili da u waackingu nalaze prostor za vrstu dramatične samoekspresije kroz koju mogu izraziti frustracije svakodnevnog života.

Waacking ispitanici dosta često stavljaju svoj ples u kontekst sa vogue plesom, zbog njihove zajedničke kodifikacije kao “*queer*” I “mladih” plesova na hrvatskoj sceni, njihovi članovi često se miješaju. Vogue također opisuju “dramatičnim”, “transformativnim” I naglašavaju bitnost “slobode izražavanja rodnog I seksualnog identiteta”. Plesači vogue uče u plesnim studijima, no ispitanik A.Č. naglašava da je bitno biti okružen priznatim članovima vogue zajednice I natjecati se redovito. Vogueri se natječu na “*ballovima*”, koji se za vrijeme radnje ovog rada događaju u Hrvatskoj jednom u svaka tri mjeseca, najčešće od strane ispitanik B.V. i/ili V.P. Vogue plesači pridodaju veliku važnost redovitom natjecanju, a “zajednička putovanja” na ta natjecanja navode kao uzrok “osjećaja visoke međuljudske povezanosti” unutar hrvatske ballroom zajednice. Kriteriji koje ispitanici navode kao potrebne da bi postao cijenjen član ballroom zajednice su “poštivanje pravila, “poznavanje ballroom kodeksa”, “aktivizam”, “samoosvještenost, soc.“poštivanje I uzdizanje LGBTQAI+ osoba”, “modna osvještenost”, “autentičnost” I “življenje ballrooma kao životnog stila”, tj. navode “*realness*” kao najbitniji faktor; živjeti svoju autentičnost:

“Je, sve su to neke ekternalne stvari što si ti sad nabrojala, ali ono što ti dopušta je *feeling* svog identiteta. Jako intrinzično. Kada vogueaš, i kad plešeš i imaš tu odjeću i sve, imaš...kod *butch queensa* i *femme queensa* se budi taj *feminine feeling*. Ja kao gej dečko si tu dopustim tu žensku energiju i stvarno se osjećam ko žena, i kao ful ono, drugu stranu sebe počinjem *explorat*. Tako mi je doma, iako 20 godina nisam dotakao tu stranu i osjetio to tako, oonako u čakri, u srži, to je bilo u meni dok sam se rodio ko beba. Tek sada to mogu njegovat, tako da mi je to ful healing, i ono, kad ljudi prolaze kroz to može biti jako healing ali je i jako *personal*, i jako im je to...to

žele njegovat i štitit. Zato su ljudi jako *harsh* u *ballroomu*, ako se to ne...ako to nije centar *ballrooma*. Taj *feeling*, i oslobađajući *vajb*.” (A.Č.)

Iz ovog teksta možemo vidjeti da je vogue plesačima izrazito bitna mogućnost “formiranja rodnog identiteta” ili “potvrđivanje rodnog identiteta” u ballroom prostoru, jer je on “siguran prostor” za sve. Oni u tom prostoru mogu steći “samopouzdanost”:

“Meni je to bilo jako važno jer sam pola svog života bio jako stidljiv i jako povučen, i užasno kao *gej* muškarac u ormaru, bez samopouzdanja. I sad odjednom tu su oko mene svi ti samopouzdan *gej* muškarci, i *gej* cure, a svi su onako užasno samopouzdan. To je totalno drugačija vibra od onoga što sam ja dosad u svojim 30/40g u životu imao, pa mi je to bilo zanimljivo.” (B.V.)

Ispitanica u istom sentimentu kako joj je stjecanje samopouzdanja u ballroom zajednici utjecalo na svakodnevni život:

“Pa dobro ovako, kroz *ballroom* i vogue sam postala mnogo slobodnija u načinu u kojem se odijevam. Ostala sam slobodnija oko toga kako se privatno odijevam. Zagreb koji je toliko modno dosadan, i ljudi koji se ne usude eksperimentirati sa svojim izgledom i odjećom i otići u te neke lijepše (modne) momente. Nego se drže čisto, ok ovo vidim u Zari, ili dečki ovo mi je mama kupila ovo ću sad nosit dok ne umrem. Jednostavno mi fali ta ekspresija kroz odijevanje, i mislim da sigurno da su mi svi ti kostimi, i polugolo tijelo napravili da s tim nemam problem,. I ne želim s tim imati problem, i razmišljati da li je nešto što sam obukla previše ili pregolo ili šta. Ako mi se sviđa želim to nosit. Tako da sigurno je imalo utjecaj.” (M.M.)

Ispitanici su izrazili da smatraju da je hrvatska *ballroom* zajednica pozitivno povezana sa vogue zajednicama susjednih država (Mađarska , Srbija, Slovenija I dr.)

Salsa ples ispitanici opisuju kao “multikulturalan”, “društven”, “slobodan”, “heteronormativan” I “kreativan ples, te kao “ples u paru”. Ovu zajednicu ispitanica opisuju kao “zajednicu sa puno članova” koja širi svoje znanje u plesnim studijima, na plesnjacima I salsa konferencijama/festivalima. Ispitanica navodi plesnjake kao njihov najbitniji način okupljanja:

“Tako ja doživljam salsa zajednicu. Ne nužno samo oni koji su mi najbliži, mi koji idemo u Rumunjsku I London I sve, nego svi mi koji dođemo na salsa *party* u Vintage, iz raznih plesnih studija I plešemo salsu. I to je zajednica neka.” (N.P.)

Ispitanica također navodi salsinu “kulturnu šarolikost”, “partnerstvo” I “prihvatljivost” kao njene pozitivne I privlačne faktore, te da uz pomoć nje stječu “samopouzdanje”:

“I onda kada sam otkrila salsu ono što mi je bilo prekasno je što ona spaja i taj pokret i glazbu, i tu neku društvenu komponentu. Jer taj *partner work*, gdje si ti u bliskom kontaktu s nekim i cijeli taj *lead i follow*, tj. Vođenje i praćenje je bio kao nekakv novi jezik koji sam otkrila, da mogu razgovarati s bilo kim iz cijelog svijeta. Taj razgovor može biti super tečan i savršen, i nemora biti ko i sve ostalo u životu. Tako da me nekako ta duševna komponenta dodatno privukla salsi, i taj *partnering*, i onda kako sam ušla u to sam počela sam više istraživati povjest toga” (N.P.)

Vidljivo je iz podataka da salsa zajednica pridaje najveću važnost “uspostavljanju međuljudskog kontakta”, I da ju ispitanica ponekad doživljava kao “spiritualno iskustvo”. Ispitanica je naglasila da postoji razlika između salserosa čija motivacija dolazi iz “osjećaja dokazivanja” I salserosa koji su opuštenij I traže samo te konekcije.

Kizombu ispitanici također opisuju kao “društveni ples” I “heteronormativni ples” vođen jakim “emocionalnim konekcijama”. Kizomba je isto kao što je I salsa kodirana kao latino plesni stil. Ispitanica V.P. kizomba zajednicu opisuje kao “malu” ali “brzo rastuću” uz pomoć društvenih mreža , te kao skupu aktivnost kojoj je teško pristupiti kao netko tko ima hrvatski standard života. Kizomba plesači nalaze se na tečajevima plesa u plesnim studijima, organiziranim plesnjacima I kizomba festivalima.

Ispitanica također opisuje kako kizomba zajednica štuje “eurocentrični standard ljepote” I podupire “toksično-maskuline obrasce” ponašanja, te da je “muško-dominirana plesna zajednica”. Ovo dvoje navodi kao njenu najveću problematiku. :

“Pretežito, kako je afrički baziran ples, afrička zajednica, žena je *8-figure*. Znači mora onaj *shape* imat. Što veća bunda, tj. guzica prevedeno na hrvatski, to je žena poželjnija. Pretežito, ako si plava, imaš plave oči, tipa šveđanka po nekoj rasi, ili identitetu ti si jako željena. A sada, ostale rase, ovo ono, mislim da su crnkinje najgore pozicionirane na sceni, Jer s njima najmanje plešu, ako idemo u *najdeep* probleme moje zajednice. Sada se to lagano mijenja, ali imam osjećaj, sada najgori dio, da muškarci često iskorištavaju, mislim neću reći iskorištavaju, svako pristane, ali ima jako velik *pressing* nad ženama ako ne pristaneš na njihovu igru. *Kinda* izbace se s scene...” (V.P.)

Konekciju koju osjećaju u kizombi (*kizz-connect*) ispitanice opisuje ovako:

V.P.: “Više ta mentalna meditacija poticana kizomba scenom. Znači meditacija, znači osobu, povezanost, taj osjećaj. Znači prvi put u životu sam osjetila taj neki stopostotni (osjećaj) stapanja mentalno. Uđeš u osobu mentalno, ne moraš pričat s njom, ne moraš joj ništa reći, a ti ju znaš bolje nego njegova cura. Samo po plesu. “

A.F.: “Čitate si misli doslovno...”

V.P.: “Da. Ne moraš ništa reći i sve kužite. I toliko ste povezani da jednostavno ostanete za cijeli život. Napravite svoj own world, i jednostavno postanete jedno, i sam osjećaj da ti nekog pratiš sto posto, ti sebe izgubiš u drugoj osobi, i u tom trenu druga osoba se izgubi u tebi, i to je jednostavno najbolji osjećaj na svijetu. Ima naravno i negativnih stvari....Nakon pet godina mogu reći da je to najveći plus i najveći minus.”

Iz izjava je vidljivo da ispitanice *kizz-connect* smatra meditativnim I senzualnim iskustvom.

Ispitanica V.P. iznosi da ne postoji tolika povezanost hrvatske kizomba scene s vanjskima, jer ju hrvatsko društvo teže prihvaća zbog njezine “senzualnosti” I “neshvaćenosti”.

Ispitanici hrvatsku komercijalnu zajednicu opisuju kao “veliku”, “brzorastuću” I “popularnu”, ali da je usporedno sa svjetskom scenom ona suprotan slučaj. Komercijalna plesna scena svoj fokus je okrenula prema “biznisu” I prema tome izgrađuje svoj vrijednosni sistem. Komercijalni plesači koji su cijenjeni na ovoj sceni trude se “komercijalno poželjan izgled”, “aktivni su na društvenim mrežama”, “aktivno rade u komercijalnim angažmanima” koji koriste kao svojevrsni plesni životopis I “ulažu u svoj ples” trošeći na plesna putovanja I edukaciju. Ispitanici su pod privlačne faktore ove zajednice naveli: “izazov”, “osjećaj ujedinjenja”, “osjećaj ispunjenosti”. Ispitanica ovdje opisuje svoje iskustvo komercijalne audicije u Londonu:

“ Čak sam bila i prošla, ono, neki krug, možda je bilo i radi izgleda. Ali to što je ona rekla (gestikulira prema D.B.), ta obleka. To je toliko bitno, u tim zajednicama. To sam u Londonu naučila; ako dođeš obučen u trenirku, ili nešto, kolika je razlika kad dođem obučena ko da sam izašla iz MTV spota. Jer kad idem na komercijalu se moram tako obući, a kad idem u suvremenu zajednicu onda se mogu obući u trenirku jer tamo je pripadnost samo na razini sadržaja.” (V.G.)

U paragrafu je vidljivo je da je estetika primaran kriterij napredovanja u komercijalnom svijetu

Ispitanici također komercijalnu plesnu zajednicu prikazuju kao iznimno individualističnu i profitno motiviranu. Komercijalni plesači plešu u plesnim studijima i na plesnim kampovima, ali smatraju druženje i stvaranje zajednice sporednima:

“Kad sam bila u Kelnu sam se ja tamo družila s ljudima. Kod njih nema, to je ono što sam ti rekla, nema ostatak poslije poput cugu. Ja sam par puta probala, ali kao ne. Jako su rezervirani, jako su plesači za sebe koji će otići na kamp, trenirat će tamo, imati će si frendove neke s faksa, možda će si oni bit međusobno dobri s ljudima s plesa ali nemaju taj zajednica moment. Oni će otići skupa na ID Entertainment kamp, svako će bit za sebe, svako će grist. Poslije će to prokomentirati kao „U ovo nam je bilo super. Šta je ona sad napravila!“, u smislu šta mogu pokupiti od nekoga. I čisto da bi nekoj to curi prišao i rekao „E bila si top na audiciji“. Ne, jako je, bar to što sam osjetila,” (D.B.)

Ispitanici probleme ove zajednice identificiraju kao “prejaku kompetitivnost”, “toksične i nerealne standarde ljepote”, “površnost”, “oslanjanje na osobne odnose umjesto na ples”, no nasuprot tome neki od njih su izrazili da su uz pomoć ovog plesnog stila (pogotovo u heels podstilu) stekli “samopouzdanje” baš usprkos postavljenim rigoroznim standardima.

U sljedećoj tematskoj cjelini dotakli smo se uključivanja i isključivanja ljudi iz plesnih zajednica. Zanimala su nas unutarnja pravila ponašanja, kazne koje bi mogle uz njih postojati, i tko zapravo u zajednici ima pravo provoditi te kazne.

Pripadnici hip hop zajednice opisali su slabljenje pravila i sankcija za neželjena ponašanja i manjak postavljenih sankcija za isti:

„Da to ja mislim da za neke takve iste *community-e* moramo postojati neka hijerarhija koja se poštuje, jer bez toga nastane cirkus, i to je, malo nam se to desilo sa ovom scenom. Više se nije znalo tko pije tko plaća. I ja kada sam uletila u ovu zajednicu uletila sam kada je još break bio dominantniji nad hip hopom, i hip hop eventovi su uvijek bili povezani uz bboy evente. Ali, mi smo uvijek znali tko su naši *Ogs*, i ko klinci se nismo sa svakim bilo kako razgovarali. A onda one momente kada se to generacijski pomaknulo, onda meni je sve bilo „Kaj ovi svi klinci briju, ono?“. Ono ko, oprostite ali kao tup po glavi (glumi da nižu osobu lagano lupa po glavi). Pa da, ono nemaš bontona. Jer bez, ono, poštivanja tog..ako nema nekog respekta prema nekom kako će se to nastaviti. Taj neki *legacy* neke scene, i ono... tko će napraviti tu sankciju? Tu nema hijerarhije....I sad je kao, jednostavno, ono, nema toga. I tko će ti sad dati sankciju da ti stvarno to može dati, i da će ta sankcija stvarno bit poslušana, i da ćeš ti postupiti na taj način?” (M.M.)

U ovom paragrafu možemo primjetiti da ispitanica smatra da se pri izmjeni generacija u hrvatskoj hip hop sceni događa “gubitak osjećaja poštovanja prema starijoj generaciji” koja vrši njihovu edukaciju. Tu dolazi do gubljenja hijerarhijske strukture” I “difuzije odgovornosti” zbog koje njezini članovi ne znaju tko je postavljen kao vođa koji ima pravo određivati I dijeliti sankcije. Ispitanica V.G. odvojeno još navodi prozivku (“call out”) kao opciju ukora koja je izvorna hip hop kulturi.

Članovi House, komercijalne I Waacking zajednica nisu mogli navesti sankcije niti postojeću hijerarhiju. Navode da su te zajednice u Hrvatskoj jednostavno premalene ili još nedovoljno definirane.

Članice latino plesnih zajednica navode kršenje pravila uparivanja I plesnog bontona kao neke od rijetkih razloge za provođenje sankcija:

“ Pa, naravno da ima pravila pošto je to ples u paru. i postoji specifična etiketa ako nekog pitaš za ples, da li prihvatiš ili ne, na koji način, postoji taj nekakav bonton. I naravno tu uvijek postoji, pogotovo kada se radi o plesu u paru, ljudi koji dođu iz raznih razloga koji nisu ples. Tako da tu bude nekakvih neugodnih situacija i sl. No, što se tiče nekakvih sankcija ne postoji ništa konkretno, osim toga da svi znaju da se izbjegava tog i tog. Ne plesati s njim i s njim, jer dirati će te, ovo ono, bilo je tu svakakvih situacija. Tako da s te strane postoje nekakve vrijednosti kojih se držimo, a sankcije su re da ignoriraš ljude koji stvaraju te neugodne situacije, to da dovodiš ženu u nekakav neugodan položaj. Što se tiče nekakvih vrijednosti u smislu znanja, šta je salsa, kako se predaje, očemo li se trgat međusobno ili ćemo se učiti neke tehnike, postoje svega i svačega i za to ne postoje neke sankcije u smislu da u svojoj školi ne znaš šta radiš. Hoće li se ljudi ozljediti jer ne znaš kako voditi ili pratiti. Ne postoje tako neke sankcije, osim toga što ljudi pričaju, ali neki početnik neće znati gdje ide nego će doć “ Aha tu mi je 100kn članarina idem na taj tečaj”, pa ako sam skuži ok. Jedina sankcija bi bila, mislim nije ni sankcija ko sankcija, ljudi pišu po društvenim mrežama, pa onda to se kao čuje I pročuje, I onda to nekom bude blam ili loša reklama ili jel... Znam tipa što se tiče neke internacionalne scene da su bile nekakve situacije di je bilo stvarno nekakvog seksualnog zlostavljanja, ovakvog ionakvog, i onda je to krenulo javno kad je krenuo taj “*Me too*” projekt, tj. “*Me too*” pokret cijeli. Pa je to izašlo sve iz zajednice, i sankcije su bile to da se javno prozove, i da onda neki festivali otkazuju suradnju s određenim ljudima zato što se to saznalo. To su bile recimo neke konkretni primjeri nekakvih sankcija.” (N.P.)

Prema izdvojenom paragrafu možemo zaključiti da su latino plesne zajednice osjetljive na pojavu “seksualnog zlostavljanja” u zajednici, te da svoje članove štite sa sankcijama poput “isključenja iz zajednice” i/ili “upozorenja na društvenim mrežama”. Za nestručno i neprofesionalno ponašanje nemaju službenih sankcija, već se računa na da će osoba koja krši standarde učenja ovih plesova dobiti “loše recenzije” polaznika.

Članovi vogue/*ballroom* zajednice opisuju ju kao zajednicu sa mnogo strogih pravila i prigodnih sankcija. U razgovoru fokus grupe saznajemo da ona ima strogi kodeks ponašanja koji prvobitno štiti obojane, queer ljude od homofobije, transfobije, kolorizma ili nasilja. Ballroom također ima vlastita pravila ponašanja i standarde participacije u postavljenim kategorijama. U navedenom paragrafu ispitanici opisuju kako njihova zajednica reagira na pojavu fizičkog nasilja tijekom natjecanja:

B.V.: Pa evo bilo je baš u Parizu. Bio je nekakav battle, neka situacija, udar s nogom je bio, i sankcija je bila, ono svi su reagirali, i osoba je bila izbačena iz kiki kuće. S druge strane ima zabranu natjecanja 7 mjeseci.

M.M.: Ako si u housu da (kući) to se dogodi par puta na ballu. Mamica i Tatica ti kažu sorry bebo nećeš hodati dok se malo ne istreniraš. Ali to je, da....

IVA: Znači ovdje je sankcija uglavnom na nasilje and ljudima?

B.V.: Zbog nasilja i isto tako i u gledalištu....

V.P.: Da, ono kad kažu no touching.

Dakle, vogue/ ballroom zajednica reagirala je ovdje “zabranom participacije” i “isključenjem iz zajednice”, a ona može biti privremena ili trajna.

Zadnja tema o kojoj smo raspravljali bila je percepcija uloge plesnih zajednica u formiranju odrednica njihovih identiteta. Ove tematike dotakli smo se u i prije navedenim paragrafima koji su govorili o religioznoim i rodnim odrednicama ispitanika.

Profesionalni plesači izrazili su dobitak “samopouzdanja” i “slobode samoizražavanja”, zbog izlaganja populaciji koja ih ne poznaje kroz ples tijekom putovanja, natjecanja ili novog mjesta plesne edukacije. Navode mogućnost “rekreiranja identiteta” kroz iskustva i kontakte koje imaju izvan Hrvatske:

“...moja razlika, pošto ja imam isto to iskustvo bivanja u Berlinu, i kao isto ta neka percepcija otvorenosti svi me prihvaćaju, pa niko me ne zna i onda kao ta činjenica da niko ne zna tvoju prošlost je oslobađajuća u jednu ruku se možeš nanovo kreirati i onda se vratiš u Hrvatsku i tu su ljudi koji te znaju već pet šest godina i šta si sve radio.” (N.B.)

Prema ovome možemo vidjeti da uz pomoć plesa profesionalni plesači dolaze u doticaj s drugim, novim društvima koji im “obogaćuju identitet”,

Transformaciju svog identiteta druga ispitanica opisala je ovako:

“Što se tiče mog identiteta, jedino što se promijenilo bilo je moja uloga u toj zajednici. Prvo sam imala identitet plesača, za sebe, nisam se time bavila profesionalno. U trenutku kada sam se krenula baviti time profesionalno, sada sam dobila nekakve nove odgovornosti da sam nekkav pokretač u toj zajednici, da sam nekakav organizator, edukator. Radim *partije*, organiziram evente, radionice, držim tečajeve, educiram, i nekako tu sam osjećam da je moja uloga održati da se to nekako širi i gradi dalje, jer baš imam osjećaj ono kao da ja nisam napravila to što sam napravila bilo bi još nekakvih školica ali bi to ostalo na nekakvoj razini na kojoj je bilo prije 10 godina, pa se nije puno puno nešto kao mijenjalo, i onda zapravo kad skužim ono da sam ipak uvela tu nekakve nekakve novitete u smislu ako ništa samo da ljudi malo rašire pogled ono otvore pogled i odu malo na youtube istraživat neke nove stvari o kojima se prije nije pričalo. Tipa radilo se samo ono određena tehnika kako vodit kako pratit par figura pa neki vokabular al tu je cijela ogromna kultura iza svega toga koju ne možemo zanemarit ako smo ipak salsa plesači i glazba i kultura i sve to što ide uz to i nekako im ono ja osjećam kao svoju dužnost barem da ljudima otvorim pogled pa ko želi ući u to dublje dati ću mu neke smjernice i pomoći ću sa svime što ja znam, a tko ne želi ok.” (N.P.)

Dakle ispitanica je kroz proces prijelaska iz rekreativnog u profesionalnog plesača zadobila nove titule „vođe“, „edukatora“ i „organizatora“. Te titule upućuju njezino ponašanje unutar i izvan njezine salsa zajednice.

Tema podataka koja je proširena kroz obje fokus grupe u svim razgovorima koji su vođeni tijekom ovog istraživanja je „dobivanje samopouzdanja“. Samopouzdanje za slobodno odjevanje, izražavanje, kretanje i samoopredjeljivanje usprkos standardima hrvatskog društva koji im bi se mogli suprotstavljati. Uz ove pozitivne percipirane posljedice plesne socijalizacije profesionalni plesači navode i par negativnih, kao što je „disonanca identiteta“, koja je vidljiva

u prvoj cjelini pitanja kada smo raspravljali sekundarnim identitetima rekreativnih plesača, i „kriza identiteta“ koju navodi ispitanica profesionalne grupe:

„...u jednom trenutku sam se zapitala zašto ja ovo radim? Iz svog nekog osobnog, iz svoje neke traume di ja moram punit svoje rupe? Di mi ljudi moraju reći: „Super V. G., baš si dobro to napravila!“, da bih se osjećala korisno zajednici. Jednostavno to radim iz srca. Tu su počele i sve te misli, ono koje idu isto „Zašto ja ovo radim?“ . Zašto ja radim Streetformu, za koga? Radim Streetformu i onda oni idu na plažu. Šta se događa tu?..... *External validation* je jako bitan. (ismijavajući). Ne treba mi nitko govorit da si dobar i to, ma ne TREBA MI! Želim da mi V.P. kaže super ti je sad zadnja predstava bila, da mi netko kaže odlične su ti bile one hlače, *wow*. Treba mi to, meni to treba.“ (V.G.)Ovdje možemo primjetiti da je ispitanica preispitivala sebe, svoju vrijednost kao plesača i svoju ulogu u plesnoj zajednici zbog nedostatka potpore i povratnih informacija od iste.

Što se tiče Internet identiteta, obje grupe izrazile su da je on neophodan za profesionalno bavljenje plesom. Ispitanica pridaje zaslugu novonastale popularnosti koreo plesova i njihovih plesača baš društvenim mrežama:

„...Jako se počelo, baš ono što si ti rekla video,video, i jako puno se to svodi na snimanje. Jer je cilj *commercial* te scene taj neki *performance*, i na van, da ti nekog zabaviš. Ja bi rekla da je to više nekakav *entertainment industry*, nego da je za nas, nego ti kreiraš za nekog drugog. *Entertainaš* nekog. I onda svi vole kad mogu izbacit takvo nešto na van, i tih dobrih *feedbackova* i *lajkića*, i zato mislim da se razvija... I tipa možeš ti biti I različitih rasa ako imaš *following*. Ima I ja pratim puno plesača koji ne izgledaju ko tipični plesači za koje bih rekla da su plesno nešto ekstra jaki ali su karizmatični, I u svojoj državi su jako popularni. Tipa evo jedan španjolac, preslatki I malo punašniji dečko, nosi naočale, presladak je. Uopće ne bi rekla da je tipično zgodan. Jako puno jobova je radio u Španjolskoj jer je izgradio community na instagramu. Gori sve šta bi rekli. Baš je jako popularan na društvenim mrežama I ima jako puno gaža I jako je popularan u tom komercijalnom svijetu. Zovu ga po kampovima, a ne/tipičan je primjer...“ (D.B.)

Ovdje vidimo da društvene mreže mogu biti odličan alat plesačima da povećaju svoj doseg ljudi do kojih dopiru i da si time stvaraju nove radne mogućnosti koje možda ne bi imali bez društvenih mreža. To potvrđuje i ova izjava ispitanika:

„ To je opet jedna vrsta marketinga. Kao, i...mislim, kao, ako težiš prema nekom profesionalnom plesaču, koji će raditi gaže, koji kao, jel radi. Moraš imati instagram kao neki

portfolio/CV. Sad ako te netko vidi na nečijem storyu, uđe ti u profil, a ti imaš dva plesna videa, kao možeš imat dva jebena plesna videa, ali oni će te zaboraviti. Ako ih imaš 10, i još u naglascima 50, onda će vidjeti; aha, on radi to, to ,to i to, i potencijalno će te uzeti za projekt jer će vidjeti kako i šta radiš. Mislim da je to bitno, jer ta strana.....umjesto da šaljemo CV-e, imamo svoj privatni koji možemo updateati na dnevnoj bazi.“ (V.T.)

S druge strane, ispitanici navode „pritisak za snimanje online sadržaja“ i njegovo uvjetovanje za priznatost na plesnoj sceni kao doživljen negativan faktor društvenih mreža:

„...živimo u takvom dobu gdje moraš snimati, da bi ti postigao nešto. Možeš ti naravno otići na 15 betlova, ali ako tih 15 betlova nećeš staviti na svoj story onda kao...mislim da samo prilagodba na vanjski svijet, kao, tog nekog online je bitno. Jer živimo u takvom dobu, jebiga.” (L.M.)

Rasprava

Rekreativni i profesionalni plesači na hrvatskoj plesnoj sceni nude bogatstvo iskustava, s oba segmenta scene koja variraju u svojim pristupima i motivacijama. Kroz sudjelovanje u plesu, plesači razvijaju emocionalnu povezanost s plesnom zajednicom, stvarajući osjećaj identiteta i pripadnosti. To odražava temeljne koncepte društvenog identiteta i pripadnosti u sociološkim teorijama (Ritzer & Ryan, 2011).

Važno je napomenuti da su profesionalni plesači obično usmjereni na stvaranje karijere u plesu, dok rekreativni plesači ples često doživljavaju kao oblik rekreacije i osobnog izraza o čemu govore i drugi autori kao što su Giguère i Nikolova (2017). Ova razlika u motivaciji može rezultirati različitim iskustvima i perspektivama unutar iste plesne zajednice.

Uloga sekundarne socijalizacije u plesnoj zajednici ključna je za oblikovanje identiteta plesača. Kroz sudjelovanje u zajednici, plesači usvajaju vrijednosti, norme i obrasce ponašanja koji su specifični za plesnu kulturu. Važnost socijalizacije opisivali su i Berger i Luckmann (1966). Osim toga, plesna zajednica može služiti kao prostor za konstrukciju i reinterpretaciju identiteta o kojima govori Goffman (1959).

Zahvaljujući Hip Hop zajednici hrvatski plesači kroz ples se povezuju sa plesačima iz susjednih zemalja, gdje onda spada i mađarska, ali i sa plesačima ostalih europskih država kao što je npr, Njemačka.. Zbog povezanosti stvorene u zajedničkim interesima, članovi ove zajednice

tolerantniji su prema ljudima drugih nacionalnosti i kulturoloških pozadina. Hip hop kultura ovdje ima priliku međusobno približiti kulture prije zaraćenih država ,i država različitih dominantnih kultura i jezika prema cilju potpune kulturne jednakosti, slično kao što su Jagić i Vučetić opisali svom radu (2013).

Plesovi kodirani kao “queer” plesovi (waacking I vogue) promiču vrijednosti LGBTQIA+ zajednice, te oštro osuđuju homofobiju. Obje utječu na svoje članove kroz promociju slobode izražavanja, natjecanja i putovanja kao oblik socijalizacije, te poticanje autentičnosti i osobnog razvoja kao cijenjenih vrijednosti među svojim članovima.

Salsa i kizomba zajednice utječu na svoje članove promovirajući različite vrijednosti, uključujući multikulturalnost, društvenost, slobodu izražavanja, partnerstvo, prihvatljivost prema drugim kulturama te potičući razvoj emocionalnih konekcija. Također, suočavaju se s izazovima, poput eurocentričnih standarda i toksičnih obrazaca ponašanja, koje treba adresirati kako bi se zajednice učinile inkluzivnijima. O ovakvim društvenim dinamikama također piše Beljaars, daaje detaljan opis rasizma u skandinavskim kizomba plesnim društvima (2016) Rezultati pokazuju da plesači kizombe najviše važnosti u svom kizomba plesnom iskustvu osjećaju "kizz-connecta". Taj osjećaj opisuju kao povišenu tjelesnu I emocionalnu povezanost koje osjećaju kroz njihove tjelesne dodirne točke, te izgubljenost I prepuštanje u kojima pronalaze mir I zajedništvo.

Komercijalna plesna zajednica utječe na svoje članove potičući ih da se usmjere na komercijalni uspjeh, estetiku i osobni izgled. Ona sadrži izazovime i probleme kao što su prejakoslanjanje na prijateljske konekcije na osobne konekcije za napredak I prejaka kompetitivnost, ali unatoč tome njeni članovi mogu razviti samopouzdanje suprotstavljanje izazova I stjecanje komercijalnog uspjeha.

U radu smo imali mogućnost vidjeti primjer kako izloženost različitim kulturnim sadržajima može do većeg uvažavanja kulturne raznolikosti i potencijalno utjecati na nečije isključive poglede na religiju, i seksualnost i slično. D ovih zaključka u svojim radovima došli su Boas (1887) I Geertz (1973).

Hip hop zajednicu sudionici istraživanja opisuju kao fragmentiranu i muški dominantnu, s izazovima kao što su nedostatak financiranja i nesuglasnost oko kriterija umjetnosti plesa.

Također, istraživanje sugerira da je hip hop kultura duboko povezana s osjećajima patnje i borbe na Balkanu, što doprinosi njezinoj povezanosti s drugim balkanskim plesnim scenama.

House zajednicu sudionici istraživanja opisuju kao malobrojnu i ističu važnost "*clubbing*" aspekta house plesa. House plesači cijene autentičnost i strast prema glazbi te svoj identitet grade kroz ples na klubskim podijima.

Waacking ples se prema rezultatim ovoga istraživanja percipira kao veselo i emocionalno iskustvo te često privlači osobe "queer" identiteta. Ispitanici ističu važnost slobode izražavanja i autentičnosti u waackingu, a također ga povezuju s vogue plesom.

Vogue zajednicu, kako proizlazi iz ovdje dobivenih rezultata, karakterizira natjecateljski aspekt na "*ballovima*", a vogue plesači cijene mogućnost izražavanja rodnog i seksualnog identiteta unutar te zajednice.

Salsa i kizomba se prema rezultatim ovoga istraživanja doživljavaju kao društveni plesovi s različitim kulturnim i emocionalnim aspektima. Salsa plesači ističu kulturnu raznolikost i partnerstvo kao privlačne elemente, dok kizomba plesače karakterizira snažni emotivni doživljaji.

Također se pokazalo kako komercijalna plesna scena naglašava izazove u postizanju komercijalnih standarda ljepote, ali također pruža mogućnost stjecanja samopouzdanja unatoč tim standardima.

Plesači u našoj profesionalnoj grupi naveli su tri vrste uloga: trenersku, organizacijsku i pružajuću.

Trenerska uloga unutar plesnih zajednica ima ključan utjecaj na razvoj plesača i kvalitetu izvedbe. Treneri su čestoiskusni plesači s dubokim razumijevanjem plesne tehnike i stila. Njihova uloga uključuje podučavanje, usmjeravanje i mentoriranje drugih plesača. Pavlović (2008.) iznosi da kroz svoj rad, treneri oblikuju tehničke vještine, umjetnički izričaj i interpretaciju glazbe svojih učenika. Burt (2018) iznosi da njihov utjecaj proteže se izvan plesnog područja jer pomažu plesačima razvijati samopouzdanje i osobni rast .

Organizacijska uloga unutar plesnih zajednica odnosi se na koordinaciju i upravljanje različitim aspektima zajednice. Organizatori događanja, voditelji plesnih studija ili članovi upravnih

odbora igraju ključnu ulogu u planiranju i provođenju plesnih aktivnosti, smatra Martin (2013). Njihova uloga uključuje osiguranje resursa, organizaciju nastupa i natjecanja te promociju plesnih događanja. Organizacijska struktura zajednice često utječe na njezinu dugoročnu održivost i rast, kažu u svom radu Desrochers & Chalom (2009).

Pružajuća uloga pomaže plesnoj zajednici da osigura potrebne resurse i podršku za svoje aktivnosti. Provide karakterizira pružanje financijskih sredstava, prostora za vježbanje, glazbe ili opreme koja je ključna za uspješno izvođenje plesnih aktivnosti. Ova uloga također može uključivati osiguranje edukacije ili stručne podrške za plesače navode Auster i Alderson (1990). Pružajuća uloga doprinosi održavanju plesne zajednice kroz pružanje resursa koji su često neophodni za njezino funkcioniranje.

Jedinu ulogu koju navode ispitanici iz rekreativne grupe je uloga zabavljača, za koju navode da za njih nosi transformativno značenje, I omogućuje im stvaranje alter-ega uz pomoć kostima.

Pronađena je razlika između profesionalnih plesača i rekreativnih plesača u poziciji uloge plesača u njihovim hijerarhijama identiteta. Profesionalni plesači smatraju taj plesni dio svog identiteta neodvojivim, bez obzira da li su plesno aktivni. Uzimajući u obzir Strykerov (1986) koncept primarnog i sekundarnog identiteta, možemo to opisati kao integraciju uloge plesača u njihov primarni identitet, gdje ona postaje teško promjenjiva.

Druga primjetna razlika između profesionalnih i rekreativnih plesača je njihova percipirana mogućnost eksponiranja svog plesnog identiteta hrvatskom društvu. Profesionalni plesači nisu izrazili razliku svog ponašanja između svoje svakodnevnice i svog plesnog života. Oni više puta iznose da im je ples dao hrabrost i samopouzdanje za ponašanja koja odudaraju od uobičajenog stila života. Naspram njih, rekreativni plesači izrazili su pojavu dualnog identiteta. Čak bi smo mogli izjaviti da dolazi do disonance identiteta koju je opisivao Benjamin (1999). Prema Goffmanovoj koncepciji identiteta kao scenskog nastupa, također možemo reći da rekreativni ispitanici smatraju svoj plesni identitet kao "pokvarenim" dok se nalaze u tradicionalno orijentiranom društvu (Ritzer & Ryan, 2011).

Profesionalni plesači izjasnili su da se od rekreativnih plesača razlikuju po fizičkoj spremnosti, po tome što zarađuju od plesa (edukacija, rad u kazalištu, komercijalni nastupi, organizacija plesnih događaja), ali također stavljaju veliki naglasak na "osjećaj ljubavi prema plesu" i smatraju taj subjektivni osjećaj krucijalnim. Rekreativni plesači, nasuprot njih, izrazili su da

ples ne smatraju preosobno, već kao zabavu, način za stjecanje pouzdanja i samo ekspresiju. Obje grupe, bez obzira na plesnu zajednicu kojoj pripadaju, izrazile su da kroz ples grade svoje samopouzdanje. Rosenberg (1979) je podijelio samopouzdanje na samopouzdanje bazirano na percipiranoj efikasnosti i na samopouzdanje bazirano na percipiranoj vrijednosti koju osjeća iz tuđe pružene podrške. Možemo primjetiti da su u svojim izrazima profesionalni plesači češće govorili o stečenom samopouzdanju prve vrste (biti najbolji, biti lijep), dok su rekreativni plesači davali više zasluga sistemu podrške za izgradnju svojeg samopouzdanja.

Obje grupe ispitanika smatraju da su društvene mreže neizbježne ukoliko se osoba želi profesionalno baviti plesom. Ispitanici smatraju internet odličnim alatom za edukaciju i povećavanja dosega ljudi koji su izloženi njihovom plesu, ali izražavaju i osjećaj prisile i pritiska, da moraju protiv svoje volje izbacivati digitalne sadržaje. Važnost društvenih mreža i online prisutnosti posebno je bila naglašena u zajednici komercijalnih plesača.

Zaključak

U ovom radu istraživali smo ulogu sekundarne socijalizacije plesača u plesnim zajednicama u oblikovanju njihovih identiteta..

Uloga sekundarne socijalizacije u oblikovanju identiteta plesača pokazuje se ključnom. Kroz sudjelovanje u plesnoj zajednici, plesači usvajaju vrijednosti, norme i obrasce ponašanja specifične za plesnu kulturu, što doprinosi izgradnji njihovog identiteta. Osim toga, plesna zajednica može poslužiti kao prostor za konstrukciju i reinterpretaciju identiteta. Nadalje, plesna socijalizacija pridonijela je povećanju samopouzdanja plesača, omogućujući im da se slobodno izražavaju, odijevaju i kreću unatoč društvenim standardima i normama s kojima su odrasli.

Profesionalni plesači mogu imati uloge edukatora, organizatora i opskrbljivača, a rekreativni zabavljača. Uloge profesionalnog plesača podrazumijevaju održavanje plesne zajednice. Rekreativni plesači plesni identitet smatraju sekundarnim, i boje ga se izlagati.

Unatoč mnogim pozitivnim aspektima plesne socijalizacije, istraživanje je također identificiralo neke negativne aspekte, uključujući "disonancu identiteta" i "krizu identiteta." Plesači su se u period nakon COVID-19 pandemije suočavali s izazovima vezanim uz samoprihvatanje i potrebu za vanjskom validacijom, što je utjecalo na njihovu percepciju vlastite vrijednosti u plesnoj zajednici, i daljnju motivaciju za bavljenje plesom.

Društvene mreže pokazale su se ključnim alatom za profesionalne plesače u promociji vlastitog rada i izgradnji online identiteta. Društvene mreže omogućuju plesačima da dosegnu širu publiku, stvarajući nove radne prilike i potvrđujući njihovu vrijednost u industriji zabave. Međutim, istraživanje također ukazuje na pritisak da se kontinuirano stvara online sadržaj kako bi se održala percipirana prisutnost na plesnoj sceni.

U zaključku, rezultati ovog rada pružaju dublje razumijevanje kako plesna socijalizacija utječe na formiranje identiteta i samopouzdanja plesača te oblikuju način na koji se plesači oblikuju ideološki, razmišljaju, predstavljaju i promoviraju svoj rad. Svakako su potrebna daljnja istraživanja kako bi se temeljem njihovih spoznaja moglo podržati plesače u njihovom profesionalnom razvoju. Pogotovo je potrebna provedba daljnjih istraživanja plesnih zajednica u Hrvatskoj koje nisu obuhvaćene ovim istraživanjem.

Literatura

1. Beljaars, M. J. (2016). Razvoj međujezične kompetencije u kontekstu studija u inozemstvu: Dugoročna studija o usvajanju sociopragmatičkih varijacija u L2 španjolskom jeziku. John Benjamins Publishing.
2. Benjamin, L. T. Jr. (1999). Povijest psihologije: Od antike do suvremenosti. Wiley.
3. Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). Društvena konstrukcija stvarnosti: Traktat iz sociologije znanja. Naklada Jesenski i Turk.
4. Boas, F. (1887). Rast djece. *Znanost*, 9(221), 422-426.
5. Bognar, S., DeFaria, A., O'Dwyer, C., Pankiw, E., Bogler, J., Teixeira, S., Nyhof-Young, J., & Evans, C. (2017). Više od plesa: Iskustva osoba s Parkinsonovom bolešću u terapijskom plesnom programu. *Invalidnost i rehabilitacija*, 39, 1073-1078.
<https://doi.org/10.1080/09638288.2016.1175037>.
6. Boross, R. (2006). Tečaj slobodnog stila plesa Eugenea Loringa. *Kronika plesa*, 29(2), 215–232. <http://www.jstor.org/stable/25598058>.
7. Borgatta, E. F., & Montgomery, R. J. V. (Uredi.). (1994). Enciklopedija sociologije, revidirano izdanje. Macmillan.
8. Cheeseman, P. (2003). Povijest House glazbe. DJ Magazin. Dostupno na:
http://music.hyperreal.org/library/history_of_house.html
9. Fernandes, C. (2019). O espaço do conceito de “kizomba”., 18, 147-156.
<https://doi.org/10.12797/si.18.2019.18.10>.
10. Fink, B., Bläsing, B., Ravnani, A., & Shackelford, T. (2021). Evolucija i funkcije ljudskog plesa. *Evolucija i ljudsko ponašanje*.
<https://doi.org/10.1016/J.EVOLHUMBEHAV.2021.01.003>.

11. Forman, M., & Neal, M. A. (Uredi.). (2012). To je spoj! Čitatelj za proučavanje hip-hop kulture (Drugo izdanje). Routledge.
12. Frazier, I. (2007). Otključavanje tajni kreativnosti: Kako razmišljaju i rade najkreativniji. Smithsonian Books.
13. Giurchescu, A. (2001). Moć plesa i njegova društvena i politička upotreba. Godišnjak za tradicijsku glazbu, 33, 109–121. <https://doi.org/10.2307/1519635>.
14. Goffman, E. (1959). Presentacija sebe u svakodnevnom životu. Naklada Jesenski i Turk.

15. Kaeppler, A. L. (2000). Etnologija plesa i antropologija plesa. Časopis za istraživanje plesa, 32(1), 116–125. <https://doi.org/10.2307/1478285>.
16. Lawrence, T. (2009). Izvan čege: Društveni ples sedamdesetih, kultura diskoteke i pojava suvremenog klupskog plesa. Plesna dvorana, Boogie, Shimmy Sham, Shake: Čitatelj za društveni i popularni ples, 199-214.
17. Leach, A. (2008). "Jednog dana sve će imati smisla": Hip-hop i resursi za glazbenike knjižnice. Bilješke, 65(1), 9–37. <http://www.jstor.org/stable/30163606>.
18. Mirani, C. (1. kolovoza 2005.). House Dance and Dancing. 5 Magazine. Dostupno na: <https://5mag.net/features/house-dance-and-dancing/>
19. Manos, I. (2003). 'To dance or not to dance': dancing dilemmas in. Focaal-European Journal of Anthropology, (41), 21-32.
20. Opačak, F. (2023). 50 godina hip-hopa. Glazba.hr. Dostupno na: <https://glazba.hr/citaj/price/50-godina>

Slikovni izvori:

1. Kotač sastavnica identiteta, Objavljeno 24. veljače 2022. i arhivirano pod kategorijom Diversity Equity and Inclusion (DEI) Education Tips]. mitemmc.org. Dostupno na: <https://www.mitemmc.org/monthly-tips/positionality-intersectionality-and-privilege-in-health-professions-education-research/>
2. The Identity Control Model, Stets, J.E., & Burke, P. (2005). New Directions in Identity Control Theory.

Video izvori:

1. Suraj, K. (4 Jul 2016) "WHAT IS WAACKING? | Queer History of Punking, Whacking, Waacking 1970-2003 |The Intro|". <https://www.youtube.com/watch?v=l62XRkUym2Q&t=1s>