

ДУЊА ЊАРАДИ

Факултет музичке уметности, Београд

dunjasa82@gmail.com

Промишљање заједништва посредством плеса: историјско-теоријски пресек

Рад се бави идејом партиципаторности односно заједништва у плесу. Идеја заједништва постала је кључном у савременим дискусијама о глобализацији савремених друштава, а плес има велики удео у промишљањима ових глобалних процеса. Плес такође има и сопствену веома дугу традицију промишљања заједништва. Указујући на ову дугу и богату традицију, овај рад ће представити начине на који се заједништво промишља у друштвеним и уметничким плесовима, укључујући и конкретне плесне форме и теоријске концепте, идеје и праксе. Од плесних форми, рад ће дискутовати о тангу, као паровном плесу, плесно-окупљачкој форми – флеш моб, као и о контакт импровизацији развијеној у оквиру постмодерног плеса. Од теоријских и филозофских поставки које утемељују дискусије о заједништву у студијама плеса, рад ће дискутовати концепт кинестезије односно „кинестетичке емпатије“, „огледала неурона“ у неуронауци као и филозофска промишљања афекта.

Кључне речи: заједништво, кинестезија, танго, флеш моб, контакт импровизација

Rethinking Participation through Dance: a Historical-theoretical Intersection

The paper deals with the idea of participation or community in dance. The idea of community has become key in contemporary discussions about the globalization of contemporary societies, and dance has a large share in the reflections of these

global processes. Dance also has a very long tradition of community thinking. From this long and rich tradition, this paper will point out the ways in which the idea of community is reflected in social and artistic dances, pointing out both concrete dance forms and theoretical concepts, ideas and practices. Of the dance forms, the paper will discuss the tango pair dance, the flash mob dance-gathering form as well as the contact improvisation developed within postmodern dance. Of the theoretical and philosophical settings that underpin discussions of community in dance studies, the paper will discuss the concept of kinesthesia or "kinesthetic empathy", "mirror neurons" in neuroscience as well as philosophical reflections on affect.

Key words: participation, kinaesthesia, tango, flash mob, contact improvisation

Сваки дан урбане заједнице настају посредством плеса. Ово је више него метафора. То је доказ моћи перформанса као друштвене снаге, као културног поезиса, као комуникационе инфраструктуре која чини да идентитет, солидарност и меморија буду дељиви. Заједнице настају захваљујући плесу, посредством свакодневног рутинског рада, уложеног времена и разговора иза кулиса – понекад веома далеко од сцене а понекад на самој сцени. Заједнице се стварају плесом, с путем виртуозних техника али и посвећеним аматерством. Разнолике, генеративне урбане заједнице настају на живој интерсекцији плесних дисциплина и снова, понављања и иновација, конкуренције и бриге (Намера 2007, 1)

Овај рад говориће о појму партиципаторности¹ у плесу посредством идеје заједништва, ослањајући се на рад плесних теоретичара и антрополога плеса. Идеја заједништва остварено колективним делатностима, најчешће у форми ритуала, дуго је дебатована у антропологији, почевши од рада Виктора Тарнера и његовог појма *communitas*, који је дефинисан као скуп неструктурираних и временских односа заснованих на *заједничком* ритуалном искуству – (Turner 1969) до урбаних ритуала Ане Халприн (в. Ross 2004). Међутим, идеја

¹ Појам партиципаторности се у плесу термилошки најдиректније повезује са истраживањем традиционалних плесова, оних на сцени и ван ње, у етнокореолошкој традицији (Nahachewsky 2011; Rakočević 2013). Иако су традиционални плесови, као и етнокореолошка теоријска и методолошка традиција која их истражује веома важни за разумевање плеса као партиципаторне праксе, овај рад се базира на појму партиципаторности у уметничким и урбаним/друштвеним плесним формама у антропологији и студијама плеса (које се махом баве плесном историјом и кореографским процедурама уметничких плесова) које су, традиционално, појам партиципаторности истраживале користећи појам заједништва.

о заједници на основу етничке, друштвене или родне припадности такође је значајано и веома дебатовано питање у данашњем проучавању глобализације, којем, у великој мери, доприносе и студије плеса.

Плесни теоретичари развили су идеју да проучавање телесне и афективне природе плеса може бацити светло на телесне аспекте учешћа у оквиру етничке, националне или глобалне заједнице (в. Martin 2004; Namera 2007; Scolieri 2008). Џудит Хамера једна је у низу плесних теоретичарки која отворено истражује грађење плесних заједница посредством рутинског рада на плесним техникама. Усвајање технике је процес који Хамера назива „протоколи интимности” и ови подразумевају физички рад плесних тела, метафоре које се користе када се о техници и телима говори, као и активности заједничког чишћења плесне сале и заједничких просторија. Протоколи интимности граде плесне заједнице које су пак у стању да редефинишу идеју заједништва у глобалним урбаним срединама. Нешто пре Хамериног рада, плесни теоретичар Ранди Мартин (1998) најснажније је повезао плес са политичким, развијајући идеју плеса као рефлексивне телесне праксе која може да послужи као модел за политичку мобилизацију тела, односно стварање политичких заједница. На исти начин, плесна теоретичарка Бојана Кунст тврди да је главна карактеристика савремених културних и економских односа тзв. економија близине, што значи „Помак од аутономије и динамике кретања [људских тела] ка широј друштвеној и културној дистрибуцији тела” (Kunst 2010, 85). Осим плесне технике, која је код Хамере и Мартина добила привилеговано место у изучавању стварања „заједништва” путем плесне праксе (в. Pouillaude), у оквиру студија плеса недавно је почела да се дискутује о идеји заједништва у плесу и посредством појма додира. Ове дискусије полазе од поставке да је додир основни елемент плеса. Форме и контактне зоне физичког додира представљају средство експресије сопства плесача, као и њихове интеракције. Слободе и ограничења, опције и табуи додира дају нам увид у сензације додира различитих облика плеса, њихове динамике и комуникативне структуре, као и у утицај на производњу и регулисање афекта (Brandstetter, Egert & Zubarik 2013, 3–13). Међутим, конфигурације додира, као и интеракција приликом додиривања, разликују се у различитим плесним праксама и на тај начин одражавају доминантне културне и историјске ставове у схватању додира, начина на који он комуницира и осећања које производи и преноси. Ако говоримо о начину на који можемо сагледати значај

додира у студијама плеса када размишљамо о заједништву, друштвени плесови су вероватно најпоузданији начин сагледавања односа додир–заједништво. Успон друштвених плесова (*Social Dancing*)² почетком двадесетог века не само да је поставио плес у сам центар културних пејзажа западних друштава, него је и редефинисао значај додира, интимности и заједништва на подијуму за игру и ван њега.

Аргентински танго је друштвени плес који је најснажније дефинисао појам додира у паровној игри управо захваљујући појму *загрљај* који је основа танго технике. Што се тиче уметничке плесне праксе, плесни облик који је отворено истраживао додир као средство комуникације (односно могућности контакта путем додира између два или више тела). У плесу је контакт импровизација развијена у оквиру америчког постмодерног плеса током 1970-их. Додир се у контакт импровизацији генерише претежно као пренос – давање и примање – тежине. Ипак овде се врло често не ради о активном додиру као у тангу, већ додир реферише на комплексну игру трансформације равнотеже, као и на коришћење моментума, гравитације и енергије.

Наредни делови рада дискутоваће о идеји заједништва у плесу и њен однос са ширим друштвеним и политичким контекстима, најпре у друштвеним а потом и у уметничким плесовима.

ДРУШТВЕНИ ПЛЕСОВИ: РЕВОЛУЦИОНАРНИ ЗАГРЉАЈ (ПОЧЕТАК ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА)

Успон и успех друштвених плесова обележио је двадесети век. Не само да су, парадоксално, управо друштвени плесови афирмисали плес као уметност већ су, у западним друштвима, заслужни и за претварање двадесетог века у век плеса (в. Njaradi 2018a, 28–33). Аргентински танго се издваја међу друштвеним плесовима, пре свега због своје дуготрајне и растуће популарности, као и због невероватног глобалног домета. Са друге стране, аргентински танго је партнерски плес који почива на принципу додира односно загрљаја који је револуционисао начине интеракције мушкараца и жена у јавној сфери. Танго је настао током деветнаестог века у Аргентини, али се већ почетком двадесетог века афирмисао, најпре у Европи, а онда и широм света. Према Кристин Денистон, танго није био први друштвени плес који је користио овај тип загрљаја. Тако Денистон објашњава:

² Плесови настали у урбаним срединама који махом имају забављачку функцију.

Танго је представљао нешто сасвим револуционарно у свету друштвених плесова, у време када је плес у нашој култури и даље био окосницом друштвене интеракције. Крајем 18. века у Бечу је постао популаран аустријски народни плес [...] У овој форми народне игре мушкарац ставља руку на женин струк а она своје њему око врата и тако се врте у круг у складу са тротактном музиком. До средине 19. века ова се секвенца формализовала и тако је настао данашњи бечки валцер. Идеја да мушкарац и жена стоје обгрљени лицем једно прем другом, јавно, била је револуционарна и крајње шокантна (Deniston 2007, 70).

Иако је валцер заиста био први који је широко популаризовао револуционарни загрљај³ и упркос чињеници да је након њега дошла на ред полка, танго, иако трећи у низу имао је нешто што ова два нису. Танго је дозвољавао различитим паровима да раде различите ствари на плесном подијуму у складу са истом музиком, створивши тако концепт вођења и праћења у друштвеном плесу и омогућавајући тиме нову врсту односа између двоје људи на плесном подијуму. Како би то учинио могућим, танго је захтевао сасвим нову врсту физичке интимности која се комбиновала са безбројним могућностима стварања лепоте на плесном подијуму. Медијум комуникације у тангу је дакле додир односно тип блиског загрљаја који захтева од плесача константно сагледавање односа оса/мобилност, која је пресудна за функционисање невербалне међусобне комуникације унутар пара и међу различитим паровима. Идеја додира као основе паровне комуникације и осећања заједништва у друштвеним плесовима само је један начин сагледавања ове тематике. Велики део плесне литературе појам заједништва везује и промишља посредством антрополошке идеје ритуала и ритуалног заједништва.

Тако, на пример, идеја „заједништва” у антрополошком смислу јесте важан аспект истраживања непаровних друштвених плесова, а нарочито оних који се јављају у рејв и клупској култури. У том смислу, Салдаха с правом истиче да „[з]а већину коментатора, рејв и клупске културе отеловљују ретке локације у савременом друштву, где се јавља ефикасан отпор културној индустрији, патријархату, би-

³ Овде не тврдим да је валцер био први, постоје разне форме традиционалних и балских плесова пре валцера који су се ослањали на блиски контакт између партнера у плесу. Говорим о капацитету валцера да широко популаризује овакав начин контакта са којим се, ипак, блискост тела у покрету повећавала.

рократији, [...] и обрасцима заједница заснованих на традиционалном моралу” (Saldanha 2004, 273; в. D’Andrea 2007.) Салдаха и други теоретичари, дакле, сматрају да рејв културе могу да створе непосредан „одбегли осећај заједништва” (Foster 2002) и/или „екстатичке заједнице осећања” (St. John 2004, 1–17) Сузан Фостер такође говори о рејву као о плесно-окупљачкој форми који је настао у време Регана у Америци и Тачерове у Великој Британији као место отпора и изражавања бунта путем плеса који има моћ да повуче тела у заједништво „помажући им да нађу заједнички ритам и да се крећу као једно” (Foster 2002)⁴.

ДРУШТВЕНИ ПЛЕСОВИ: НОВЕ ТЕХНОЛОГИЈЕ (ДВАДЕСЕТ ПРВИ ВЕК)

Када сагледавамо, међутим, спонтаније и, рекла бих, енигматичније форме плесно-извођачких пракси које су настале у урбаним миљеима и које отворено преиспитују идеју заједништва у глобализацији, свакако треба поменути појам флеш-моба. Флеш моб се, за почетак, разликује од горе поменутих плесних жанрова, јер се не базира на специјалним принципима одређене плесне технике већ се дефинише својим односом према новим технологијама. Флеш моб је нови урбани феномен који омогућава фузију популарне културе, плеса и нових технолошких медија за које истражвачи верују да творе нове врсте друштвености у локалном и глобалном контексту (в. Kalogeropolou 2007; Nicholson 2005; Parviainen & Pirhonen 2013). Настао је почетком двехиљадитих у Америци, али је убрзо постао глобални феномен⁵. Флеш моб је привремено просторно заједништво странаца у јавном простору које је потајно планирано преко друштвених мрежа тако да личи на спонтано изражавање. Флеш

⁴ Постоје, наравно, и бројни други друштвени плесови који су се развили током двадесетог века и који су се, као и танго, базирали на заједништву посредством додира два тела, као и на идеји заједништва путем ритмичког усаглашавања више тела у истом простору као рејв. Танго је одабран као пример јер је његова светска популарност почетком двадесетог века учинила да управо овај жанр „отвори врата” за слична изражавања заједништва (и сопства) на плесном подијуму. Рејв је одабран пак, јер су антрополози најчешће писали управо о рејву када су говорили о ритуалном заједништву у новим, глобалним, контекстима.

⁵ Флеш моб је имао одјека и у Србији, где се одржавао махом у слављеничке и рекламне сврхе. Заступљене плесне форме су биле балет, улични плес и фолклор. Осим плеса, флеш моб у Србији афирмисао је и гимнастику као и оперу и симфонијски оркестар.

моб је пажљиво оркестриран да се одигра на јавној сцени где највише погодује ремећењу свакодневних ритуала урбаног живота тако да произведе спектакл који ће бити упамћен од стране публике и посматран безброј пута путем секундарне, онлајн публике. Позивне поруке се често шаљу са непознатог броја или организатор користи псеудоним и обухватају упутства о задатку или акцијама флеш моба као што су, датум, време и локација на којој ће се догађај одржати (в. Muse 2010). Од 2003. форма флеш моба доживела је велику популарност и на глобалној сцени јавила се у више облика: као фриз фрејм, зомби ход, борбе јастуцима, тихи рејв, на тај начин испуњавајући комерцијалне, политичке или слављеничке сврхе (в. Gore 2010). Дефиниција флеш моба коју нуди оксфордски речник је следећа: „Јавно окупљање потпуних странаца, које је организовано путем интернета и мобилног телефона, који изводе акт без икакве сврхе и потом иду кућама” (Oxford Dictionary, 2020). Међутим Џорџијана Гор тврди да иако флеш мобови делују као површна забава они су „ретко или никада без сврхе” (Gore 2010, 126). Дакле, упркос скепси са којом многи аутори посматрају политички и сваки други потенцијал флеш моба, Колигфрекс и Ворен наглашавају да је ова извођачко-окупљачка форма утемељена у демократским принципима и, као таква, има потенцијал да се претвори у јаку снагу друштвене акције (Kauliggfreks & Warren 2010, 211–227). Без обзира на различите врсте флеш моба као и различите сврхе које могу да имају, они углавном имају исто трајање, тип локације као и организационе структуре које их омогућавају. Софистицирани технолошки напредак данас олакшава организацију флеш моба путем платформи као што су Твитер, Фејсбук, Јутјуб, као и текстуалним порукама и е-поштом који су коришћени у раним данима флеш моба и који могу мобилисати људе на брз и ефикасан начин (Molnár 2014). На тај начин, како Молнар наглашава, „све основне организационе платформе [...] користе један од кључних новина нових медија: могућност ефективне комуникације на једном или више канала” (Molnár 2014, 52). Према Сијери, порекло флеш моба можемо тражити у уметничким хепенинзима Алан Капрова од 1950-их година (Sierra 2017). Капровљеви хепенинзи су почели као сценарио скупине покрета, звука, мириса и светла, са упутствима датим извођачима и гледаоцима подједнако и еволуирали су у спонтану, прославу понашања групе. Сијера тврди да флеш мобови отелотворују ове верзије хепенинга са додатном подршком друштвених медија, који могу да мобилишу на стотине странаца, као и безброј гледала и пратиола друштвених мрежа. Неке старије претече флеш

моба могу укључити и путујуће трубадууре, жонглере и имитаторе. Иако су ови актери углавном радили као соло извођачи, њихово деловање увек је пвезано са неком врстом спонтаног извођења, које омогућава спонтано окупљање на јавном месту. Међутим, флеш моб се разликује, као нова појава, по следећим својствима: најважнија карактеристика је партнерство флеш моба са новим технолошким медијима. Друга тачка разликовања између флеш моба и авангарде јесте у односу према перформативном простору. За разлику од авангардних догађаја који су углавном повезани савизложбеним халама или позориштима, флеш мобови користе природне пејзаже и звучне подлоге у граду и тако, реметећи свакодневну рутину, они постају уроњени у свакодневницу (в. Molnár 2014; Muse 2010). Осим тога, флеш мобови заиста указују на нове форме лицем-у-лице социјалне интеракције, физичког простора и нових технолошких медија. По мишљењу Стаменове, нови медији су потенцијално створили једно ново нарцисоидно друштво где су појединци преокупирани личним мобилним уређајима и где је интеракција лицем лице права реткост (Stamenova 2014). Флеш мобови, према томе, изазивају и потенцијално мењају овакво стање ствари, захтевајући физичко присуство заједништва у јавном простору али и нуди трајни живот ових перформанса, јер ће се ови наћи на некој од платформи доступни за даљи преглед. То значи да флеш мобови, чешће него било која друга извођачка форма, имају потенцијал да избегну ефемерност и постигну „дигитални загробни живот у сајбер простру“, где се могу видети од стране шире публике (Shrestsova 2013). Међутим, идеја да је велика или чак мала група људи спремна да одговори на анонимну поруку и учествује у флеш мобу изазива, код неких аутора, забринутост у погледу агенсности људи⁶ (в. Muse), док други пак тврде да флеш мобови имају моћ обликовања јавног дискурса и да омогућавају становништву агенсност (в. Molnár). Којој год се критичкој позицији приклонимо у разматрању овог феномена, остаје чињеница

⁶ „Флеш мобови су једна врста ‘паметних гомила’ (smart mobs) односно било које групе која користи дистрибуирану технологију за распоређивање људи или информација. Али док паметне гомиле често служе практичним функцијама или политичким циљевима – помислите на студентске протесте у Чилеу или на недавне немире у Ирану – флеш мобови се дефинишу својом намерном ирелевантношћу. Као што је рекао један блогер, ‘они демонстрирају моћ многих у потрази за ничим’ (Tom 2010). Као што им и име говори, флеш мобови изазивају забринутост због неослушног потенцијала гомиле која се окупља узнемирујућом брзином, али то су герилци без гуете, терористи без терора, нереди без беса” (Muse 2010, 10) .

да је флеш моб спонтана друштвена плесна форма која је недовољно истражена а која захтева од истраживача дубоко разумевање технологија и процеса који обликују друштвеност у двадесет првом веку.

ЗАЈЕДНИШТВО У УМЕТНИЧКОМ ПЛЕСУ: КИНЕСТЕЗИЈА, ДОДИР, ЕМПАТИЈА

Иако се у мањој мери експлицитно истраживао појам заједништва у уметничким плесним праксама, ове су, пак, развиле појам *кинестезија*, који има дугу традицију, али и „нови живот” у студијама плеса, филозофији и неуронауци.

Фредерик Александер је дефинисао „кинестетички осећај” почетком двадесетог века, тврдећи да је свако људско биће способно да физичко, емоционално и ментално стање преведе у мишићну напетост (в. Goodridge 1999). На исти начин, психолог Шерингтон дефинисао је „шесто чуло” у кинестетичком смислу као „укорењено у тетиве, мишиће, лигаменте, зглобове, органе, жлезде и судове људског тела” (в. Sieben 2007, 138). Ово чуло, према наведеним ауторима, даје људима осећај сопства у покрету. Почетком двадесетог века плесни теоретичар Џон Мартин дефинисао је људску способност „унутрашње мимикрије” као основу за разумевање учешћа у покрету. Унутрашња мимикрија се односи на комбинацију емотивних и моторичких одговора на покрет који је регистрован нашим чулима који апелују на урођени осећај за покрет код људи (Martin 1965, 53). Студије плеса свакако су виделе примену појма кинестезија у разумевању идеје заједништва. Тако, Ди Рејнолдс утемељује стварање „одређене врсте (привремене) заједнице, [у] већој или мањој мери путем заједничког кинестетичког искуства” (Reynolds 2007) односно у протоку и дељењу енергије током плесног извођења. На исти начин, Бакланд теоретише везу између кинестетичког искуства плеса и стварања квир (queer) заједница⁷ тврдећи да

[у] импровизованом друштвеном плесу, учешће производи, шире гледано, две кинесфере – појединца и групе. Преговори ове две кинесфере у односу на музику и у односу на друге у групи говори да кореографија појединаца једних према другима и према групи ствара физичке и друштвене основе квир (queer) светова (Buckland 2002, 94).

⁷ Бакландова је радила истраживање међу припадницима ЛГБТ заједнице коју она дефинише као квир заједницу.

Недавно је, међутим, кинестезија имала другачији третман у студијама плеса који се удаљава од биолошке основе кинестезије ка културној перцепцији исте. Тако Сузан Фостер истражује промене у разумевању кореографије, кинестезије и емпатије, почевши од давне 1700. године до данашњих открића огледала неурона у неурофизиологији (Foster 2010). Упркос данашњим тенденцијама да се кинестетичка емпатија тумачи биолошким основама људског тела, Фостерова оспорава постојање физичке или спонтане везе између плесачевог тела и тела посматрача. Она настоји да покаже да „оно што се често доживљава као спонтано јесте, у ствари, пажљиво конструисано” (Foster 2010, 2). Фостерова објашњава како су и плесачеви и гледаочеви доживљаји кореографске емпатије обликовани „заједничким и важећим идејама тела и субјективности у датом друштвеном моменту као и јединственим околностима гледања одређене плесне представе” (Foster 2010, 2). Из нешто другачијег угла, Мајкл Гард тврди да појам кинестезије није довољан да у потпуности објасни осећај задовољства који плесачи имају док плешу и закључује да искуство и задовољство при извођењу плеса не може бити одвојено од друштвено посредованих оптицаја значења плеса (Gard 2006).

Упркос критикама које је идеја кинестезије у плесу претрпела од самих плесних теоретичара, може се рећи да је појам кинестезије односно кинестетичке емпатије једини оригинални теоријски допринос студија плеса, који је, иако критикован и оспораван током двадесетог века, ипак служио не само као потка најужбудљивијих дебата оплесу, већ као и инспирација самим плесачима и кореографима. Модерни плесачи били су директно заинтересовани за стварање заједница посредством заједничког искуства плеса, размену енергије и ритма⁸ међу плесачима и са публиком, користећи отворено појам кинестезије. Тако су плесачи раног двадесетог века истраживали кинестетичку природу плеса и њен однос према публици, покушавајући да трансформишу пасивну публику у „унутрашње учеснике” (Reynolds 2007). Иако су имали тенденцију да оспоравају биолошке и метафизичке основе кинестезије, постмодерни плесачи средине двадесетог

⁸ Ритам је такође један од појмова који је дуго имао значај у дефинисању плесног заједништва, док новији научни експерименти користе појам „телесног заноса” и показују да је људски телесни капацитет за координисани ритмички покрет који се постиже кроз музику и плес заснован на пулсу, присутан код људи од детињства. Ова способност бихевијоралне синхроније у покрету са другима ствара моћну повезујућу силу коју историчар Вилијам Мекнил (1995) назива „мишићно повезивање” – осећај кооперације и заједништва кроз телесно увлачење.

века осмислили су плес / плесни метод⁹ који је утемељен на идеји поверења, поделе ризика и стварање заједништва импровизиваним покретом. Контакт импровизација, амерички плесни облик, представља пример структурираног система покрета чије су карактеристике део промене културног миљеа. Развој контакт импровизације био је инициран плесним перформансом *Magnesium* који је осмислио плесач Стив Пакстон 1972. године и који је извела група група студената Оберлин колеџа, који су се фокусирали на унутршњи покрет и атлетицизам који је укључивао рвање, падање, скакање и котрљање. Током наредног лета, Пакстон је са групом колега даље развио овај језик покрета и у Џон Вебер галерији у Њујорку дао је свој први концерт контакт импровизација који је, наводно, имао „велики кинестетички и емотивни утицај на публику” (Pallant 2007). Инспирисан успехом, Пакстон је наставио да развија контакт импровизацију експериментисањем са партнерским давањем и узимањем тежине приликомз импровизације. Од тада, контакт импровизација се развила на разноврсне начине, иако је остала јасно идентификован стил покрета. Из Америке се проширила у Европу и од 1970-их година до данас бива практикована широм света. Плесачи у контакт импровизацији стварају плес колаборативном интеракцијом, базирајући своју импровизацију на физичким силама тежине и брзине кретања (моментум). Такође, основна филозофија контакт импровизације налаже преокретање културне хијерархије чула: од плесача се очекује да напусте зависност од визуелног и да освесте нијансе додира односно тактилног. У контакт импровизацији кожа постаје примарно средство комуникације. Плесачи би требало да су потпуно обузети својом праксом, интуитивно осећајући покрете и потребе партнера и користећи махом чуло додира. Са друге стране, водећи рачуна о потребама партнера и о ограничењима простора, плесачи уједно морају да држе енергију покрета слободном и плутајућом без икакве самоконтроле јер само тако могу да развију потребан моментум. Да би ово било могуће, потребно је да плесачи имају огромно поверење у своје партнере и процес интеракције са њима. Осим самог стила покрета, постоје и други разлози за повезивање контакт импровизације са друштвеним плесовима. На пример, контакт импровизација много се чешће учи у неформалним ситуацијама које окупљају плесаче из-

⁹ Контакт импровизација и дан данас представља непрецизну терминолошку одредницу јер уједно означава плес по себи као и истраживачки плесни/кореографски метод.

ван професионалних оквира, које наликују колективним музичким импровизацијама (џем-сешн, енгл. *session*). Свако може да практикује контакт импровизацију у теорији, независно од степена плесне компетенције. Према Синтији Новак, контакт импровизација је настала и доживела популарност током осамдесетих година двадесетог века у моменту када млада средња класа у Америци а доцније и у Европи, преузима и негује вредности заједничког живота којем погодује идеја слободног плутајућег покрета, контакт импровизације у комбинацији са поверењем у заједништво који тим путем настаје (Novack 1990). Што се тиче критичког осврта на појам контакт импровизација, Бојана Цвејић указује на недостатак филозофије која би утемељила контакт импровизацију изван дискурса личног искуства. Укратко, први плесачи који су градили искуство у контакт импровизацији и писали о њему, чинили су то са становишта приоритизације личног искуства, врло често путем некритичке афирмације и фетишизације „искуства као таквог“, које је, на крају крајева, немогуће нити вербализовати (Свејић 2015). Тако је један од најранијих сарадника Стива Пакстона, Данијел Лепкоф сугерисао да је „примат телесног искуства над когницијом и разумевањем једна од основних дистинкција контакт импровизације од осталих плесних форми“ (Pallant 2007). Цвејић, са друге стране, прати линију идеје импровизације као композиције, коју је први развио Вилијам Форсајт у свом кореографском опусу, да би указала на различите могућности развоја и разумевања идеје импровизације у раду плесача, као што су, на пример, Џонатан Бароуз и Јан Рицема. Иако је контакт импровизација доживела широку примену у разним пољима плесне праксе (у плесној медицини, психо драми итд.) ипак је остала повезана са уметничким плесом и са дебатама у оквиру плесне теорије. Међутим, појам кинестезије остао је и поново постаје жив појам у студијама плеса упркос интерној критици коју је претрпео. Појам и значај кинестезије у дефинисању, стварању, и учешћу у заједници недавно добија обновљену пажњу не само од стране плесних теоретичара, него у ширем интердисциплинарном пољу, које укључује неуронауке, медицину, психологију и филозофију.

ЗАКЉУЧАК

Осим узбудљивих извођачких форми, двадесет први век почео је да редефинише не само појам плеса и заједништва, већ и појам самог плесног истраживања (в. Njaradi 2018b). Недавно откриће огледала неурона од стране неуроучника „Покренуло је бујицу науч-

них истраживања” (Berrol 2006, 302) које директно привилегују плес у својим теоријско-практичним импликацијама. Студије огледала неурона су откриле да се идентични сетови неурона у кортексу активирају и када се види радња и када се врши та радња. Ова област истраживања се, за сада, углавном примењује у терапији плесом/покретом, повезаном са истраживањем емоције, емпатије и интерсубјективности (McGarry & Russo 2011). Међутим, осим плесне терапије неуронаука лагано почиње да преиспитује и сам појам плесног истраживања, а такође је добила значај и у новијим студијама музике, посебно у погледу односа извођач–публика и у истраживању смисла заједнице, као и у новијим антрополошким истраживањима ритуала. Сантос Њуал показује да недавне студије хемије мозга указују да је „људско биће предодређено за холистичка и трансцендентна искуства која се могу наћи у ритуалу, било да се ради о рок концерту или дубокој медитацији” (Santos Newhall 2009, 98). Осим неуронаука, студије музике као и антропологија музике почињу да истражују појам афекта, који почиње нашироко да редефинише наше разумевање музике и стварања заједништва. Афект је још један појам помоћу којег се данас може дискутовати о идеји партиципаторности у филозофији и студијама извођења. Афект се односи на идеју живе или отелотворене сензације (Massumi 2002; Thrift 2007; Campbell & Rew 1999) која није „поље одређеног комуникативног садржаја [...] већ капацитета и интензитета” (Thompson 2009). Афект се генерално односи на способност нашег тела да осећа и да делује (Thrift 2004, 62). У чланку о верским музичким фестивалима, антрополог Дебора Капчан теоретише о ономе што она зове „обећање звучног превода”, које је „поверење у крајњу преводивост слушних (за разлику од текстуалних) кодова” (Karchan 2008). Фестивали духовне музике, по Капчановој, стварају транснационалне заједнице афекта. Џудит Бекер је још једна од теоретичарки музике која повезује теорије афекта и неуронаука (Becker 2004). Бекерова у својој изванредној студији слушања музике и понашања налик падању у транс, уводи термин „дубоко слушање” да би описала начине на који слушаоци који не поседују знања и вештине за репродукцију музике могу дубоко да се ангажују и осећају музику, на тај начин постајући „дубоки слушаоци”. Бекерова тако објашњава да су „дубоки слушаоци описни термин за особе које су дубоко погођене, можда чак и до суза, једноставним слушањем „музичког комада” (Becker 2004, 2). Према Бекеровој, дубоко слушање у западним друштвима је слично транс у бројним не-западним друштвима у којима је ритуални транс мање маргинали-

зован. Иако се Бекерова фокусира на музику и помало на покрет/плес користећи појам трансa у својој интерсекцији афекта и неуро-наука, психолог Стивен Браун тврди да је у последњих десет година дошло до преокрета у интересовању когнитивних и неуронаучника, чије је интересовање померено са музике, која је била кључна у раним истраживањима, ка плесу који постаје центром „новог таласа” когнитивних истраживања (Brown 2011). Истраживања плеса се тако ослањају на значајна истраживања већ обављена на примеру музике, потом се комбинују са фасцинантним јединственим одликама плеса, као што су идеје комплексних корака, моторног учења и имитације и, коначно, интерперсоналног контакта који гради осећај емпатије и заједништва. Иако ова истраживања имају велику улогу у развоју поља плесне терапије, као и плесне едукације (в. Bläsing, Puttke & Schack 2010), њихов најшири допринос јесте у домену теорије еволуције језика и музике. Тако Стивен Браун и Мајкл Лоренс сматрају плес синтезом репрезентативних капацитета језика са ритмичношћу музике која нам омогућава да причамо приче својим телима, док истовремено синхронизујемо своје покрете са њима на начин који подстиче друштвену кохезију (Brown & Parsons 2008).

Дакле идеја заједништва у плесу, као и у музици, тренутно захтева интердисциплинарни и веома отворен приступ који укључује дугу традицију писања о кинестезији у плесу, савремене филозофске импликације афекта, као и опрезно али и узбудљиво разматрање домета неуронаука. Најзад, дуга традиција истраживања дуалне природе ритуала у антропологији, његових унифицирајућих и трансформативних капацитета (Santos Newhall 2009) може нам помоћи да говоримо о заједништву у плесу, без обзира на недостатак јединственог теоријског и културног речника специфичног за њега.

Литература

- Anderson, Jack. 1987. *Dance*. New York: Newsweek Books.
- Becker, Judith. 1994. "Music and trance." *Leonardo Music Journal* (4): 41–51.
- Becker, Judith. 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press.
- Berrol, Cynthia. 2006. "Mirror neurons, the therapeutic process and empathy." *The Arts in Psychotherapy* 33 (4): 302–315.
- Bläsing, Puttke & Schack, eds. 2010. *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills*. New York and Hove: Psychology Press.

- Brandstetter, Gabriele, Gerko Egert & Sabine Zubarik. 2013. "Introduction". In *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, eds. Gabriele Brandstetter, Gerko Egert & Sabine Zubarik, 3–13. Berlin – Boston: de Gruyter.
- Buckland, Fiona. 2002. *Impossible Dance. Club Dance and Queer World-Making*. Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Campbell, John & Alan Rew. 1999. *Identity and Affect: Experiences of Identity in a Globalizing World*. London: Pluto Press.
- Cvejić, Bojana. 2015. *Choreographing Empathy. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- D'Andrea, Anthony. 2007. *Global Nomads: Techno and New Age as Transnational Countercultures in Ibiza and Goa*. London: Routledge.
- Deniston, Kristin. 2007. *Tango i njegov smisao*. Beograd: Prosveta.
- Foster, Susan. 2002. *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*. Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Foster, Susan. 2010. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London and New York: Routledge.
- Gard, Michael. 2006. *Men Who Dance, Aesthetic, Athletic and Art of Masculinity*. New York: Peter Lang Publishing.
- Goodridge, Janet. 1999. *Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Gore, Georgiana. 2010. "Flash mob dance and the territorialisation of urban movement." *Anthropological Notebooks* 16 (3): 125–131.
- Hamera, Judith. 2007. *Dancing Communities: Performance, Difference and Connection in the Global City*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kalogeropolou, Sofia. 2007. "'Zorba the Flashmobian': National Communities go Viral." *Dance Research Aoteraoa* 4: 153–169.
- Kapchan, Deborah. 2008. "The promise of sonic translation: Performing the festive sacred in Morocco." *American Anthropologist* 10 (4): 467–483.
- Kauliggreks, Ruud & Samantha Warren. 2010. "Swarm: Flash mobs, mobile clubbing and the city." *Culture and Organisation* 16 (3): 211–227.
- Kunst, Bojana. 2010. "The Economy of Proximity." *Performance Research* 14 (3): 81–88.
- Martin, John. 1965. *Introduction to the Dance*. New York: Dance Horizons.
- Martin, Randy. 1998. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham NC: Duke University Press.
- Martin, Randy. 2004. "Dance and its others: Theory, state, socialism". In *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, ed. Andrew Lepecki, 47–64. Hanover NH: Wesleyan University Press.

- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC and London: Duke University Press.
- McGarry, Lucy & Frank Russo. 2011. "Mirroring in dance/movement therapy: Potential mechanisms behind empathy enhancement." *The Arts in Psychotherapy* 38 (3): 178–184.
- McNeill, William. 1995. *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History*. Harvard, Mass.: Harvard University Press.
- Molnár, Virág. 2014. "Reframing public space through digital mobilization: Flash mobs and contemporary urban youth culture." *Space and Culture* 17 (1): 43–58.
- Muse, John H. 2010. "Flash mobs and the diffusion of the audience." *Theater* 40 (3): 9–23.
- Nicholson, Judith. 2005. "Flash! Mobs in the age of mobile connectivity." *Fibreculture Journal* 6: 1–15.
- Novack, Cynthia. 1990. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Nahachewsky, Andriy. 2011. *Ukrainian Dances: A Cross-Cultural Approach*. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Njaradi, Dunja. 2018a. *Knjiga o plesu. Tradicije, Teorije, Metodi*. Beograd: Ansambl narodnih igara i pesama „Kolo“.
- Njaradi, Dunja. 2018b. "Trans, muzika i ples – stare teme i novi interdisciplinarni dijalozi." *Etnoantropološki problemi* 13 (4): 987–1005.
- Pallant, Cheryl. 2007. *Contact Improvisation. An Introduction to a Vitalizing Dance Form*. Jefferson NC: McFarland & Company.
- Parviainen, Hanna & Arto Pirhonen. 2013. *Social movements within interfaces in urban environments: Flash mobs as kinaesthetic marketing and political campaigns*. Tampere, Finland: IugYmedia.
- Pouillaude, Frédéric. 2017. *Unworking choreography. The Notion of the Work in Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Rakočević, Selena. 2013. "Tracing the discipline: eighty years of ethnochoreology in Serbia." *New Sound* 41 (1): 58–86.
- Reynolds, Dee. 2007. *Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham, and Merce Cunningham*. Alton Hants: Dance Books.
- Ross, Janice. 2004. "Anna Halprin's Urban Rituals." *TDR: The Drama Review* 48 (2): 49–67.
- Saldanha, Arun. 2004. "Goa trance and trance in Goa: Smooth striations". In *Rave culture and Religion*, ed. Graham St. John, 256–272. London: Routledge.
- Santos Newhall, Anne. 2009. *Mary Wigman*. London: Routledge.
- Scolieri, Paolo. 2008. "Global/mobile: Re-Orienting dance and migration theory." *Dance Research Journal* 40 (2): V–XX.
- Shresthova, Sangita. 2013. "Bollywood dance as political participation? On flash

- mobs, new media, and political potential." *The International Journal of Research into New Media Technologies* 3: 311–317.
- Sieben, Irene. 2007. "Expedition to the inner teacher. How the pioneers of movement studies inspire dance". In *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, eds. Sabine Gehm, Pirrko Husemann & Katharina von Wilcke, 137–146. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Sierra, Horacio. 2017. "To Be a Public Spectacle to All': Flash Mobs and the Potential for Revolutionary Theater". In *Playing Offstage. The Theater as a Presence or Factor in the Real World*, ed. Sidney Homan, 41–57. Lanham: Lexington Books.
- St. John, Graham. 2004. "Introduction". In *Rave Culture and Religion*, ed. Graham St. John, 1–17. London: Routledge.
- Stamenova, Mila. 2014. "Flash mobs: Social construction of public spaces as places for sociability & public discourse." Master's thesis. Utrecht University, The Netherlands.
- Thompson, James. 2009. *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Thrift, Nigel. 2004. "Intensities of feeling: Towards a spatial politics of affect." *Geografiska Annaler. Series B. Human Geography* 86 (1): 57–78.
- Thrift, Nigel. 2007. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Antistructure*. Chicago: Aldin Publishing Company.

Извори

- Oxford Learner's Dictionary, 2020. "Flash mob."
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/flash-mob> (приступљено 22. decembra 2020).
- Brown, Steven. 2011. "Is Dance 'The Next Wave' in Cognitive Neuroscience?"
<https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-guest-room/201111/is-dance-the-next-wave-in-cognitive-neuroscience> (приступљено 12. децембра 2020).
- Brown Steven & Lawrence Parsons. 2008. "The Neuroscience of Dance" <https://inclusivedance.eu/wp-content/uploads/2017/04/The-neuroscience-of-dance.pdf>. (приступљено 8. maja 2022).

Примљено / Received: 23. 02. 2022.

Прихваћено / Accepted: 06. 09. 2022.