Kultura plesa i orijentalni ples

Gerić, Ana-Marija

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:428100

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT
SVEUČILIŠNI PREDDIPLOMSKI STUDIJ
KULTURALNI MENADŽMENT

ANA-MARIJA GERIĆ

KULTURA PLESA I ORIJENTALNI PLES

ZAVRŠNI RAD

SUMENTOR: IZV. PROF. ART. MAJA ĐURINOVIĆ

MENTOR: DOC. DR. SC. TATJANA ILEŠ

Osijek, 2020.

Sadržaj

1. Uvod 1
2. Podrijetlo orijentalnog plesa 2
3. Orijentalistički aspekti trbušnog plesa 4
3.1. Orijentalističko viđenje žene 6
3.1.2. Vizualno maštanje Zapada o ženi pod velom 9
3.2. Trbušni ples u kontekstu modernog Bliskog Istoka 9
3.3. Istok koji se ugleda na zapad i obrnuto 11
4. Feministički aspekti trbušnog plesa 13
4.1. Aspekti trbušnog plesa kao biološke i psihološke pojave 15
4.1.1. Socijalni motiv plesa 15
4.1.2. Spiritualni aspekt trbušnog plesa 18
4.1.3. Seksualni motivi trbušnog plesa 20
4.1.4. Aspekt promjene slike tijela 21
4.1.5. Identitet trbušne plesačice 23
4.1.6. Aspekt igre u trbušnom plesu 24
5. Zaključak 28
6. Popis literature 29

Sažetak

U posljednjih nekoliko godina trbušni ples postao je aktivnost kojom se bavi mnogo žena diljem svijeta. Ovaj rad prikazuje biološke i psihološke aspekte i motive trbušnog plesa zbog kojih se žene počinju i nastavljaju baviti trbušnim plesom. Tim tvdnjama potkrijepiti će se feministička teorija koja tvrdi da trbušni ples služi za osnaživanje žena i slobodu ženskog izražavanja te činjenica da se žene počinju baviti trbušnim plesom zbog predodređenih prirodnih nagona. Također, naglasak je na pozitivnim učincima koje trbušni ples ima na tjelesno i psihološko stanje žena koje se njime redovito bave čime se pokazuje da trbušni ples nije usredotočen na želje muškaraca koji promatraju plesačice, već na poboljšanje kvalitete života žena.

Ključne riječi: trbušni ples, osnaživanje, žena, sloboda izražavanja

Abstract

In recent years, belly dance has become a leisure activity for a lot of women all around the world. This paper presents bilogical and psychological aspects and motives of belly dance for which women begin and continue to engage in belly dance. These claims will support the feminist theory that belly dancing serves to empower women and the freedom of female expression, and the fact that women are beginning to engage in belly dance because of predetermined natural instincts. Also, the emphasis is on the positive effects that belly dance has on physical and psychological condition od women who reguraly engage in it, which shows that belly dance is not focused on the desires of men who observe dancers, but on improving the quality of life of women.

Key words: belly dance, empowerment, woman, freedom of expression

1. Uvod

Svrha rada je prikazati pozitivne aspekte trbušnog plesa preko kojih se žene diljem svijeta osjećaju osnaženo i koji im pomažu u lakšem svladavanju svakodnevnih životnih prepreka. Za bolje razumijevanje konteksta tematike na početku rada sažeto je porijeklo i najvažniji pokreti trbušnog plesa. Zatim je opisan pojam orijentalizma koji ima određenu percepciju žena s istoka kojom ih generaliziraju pojmovima egzotizma, misterije, ženstvenosti, vela te zavodljviosti, a kada se žene sa zapada zamisle u tim ulogama, one se osjećaju slobodnije i osnaženije. U zadnjem poglavlju koje prikazuje feminističke aspekte trbušnog plesa detaljnije su opisani biološki i psihološki motivi trbušnog plesa kojima se povećava kvaliteta života žena.

2. Podrijetlo orijentalnog plesa

Kako bi se bolje razumio kontekst tematika koje se spominju dalje u radu bitno je znati porijeklo i opis najvažnijih pokreta orijentalnog plesa.

Za trbušni ples često se koriste i izrazi bliskoistočni ples, orijentalni ples te arapski ples, a označava eklektičnu, ekspresivnu i drevnu vrstu pokreta. (Moe, 2012:202) Postoje tri glavna pokreta u trbušnom plesu: vrtnja, izvijanje i miješanje. (Desmond, 1985:186) Naglasak je na pokretima zdjelicom i kukovima, a kombinira se s izoliranim pokretima drugih dijelova tijela - trbuha, nogu, ruku, glave i ramena. Također, vrtnja se može odnositi i na cijelo tijelo, ponajviše kada se koristi neki rekvizit poput krila, lepeze ili vela.

Zbog velikog geografskog područja koje pokriva te nedostatka povijesnih zapisa teško je odrediti točno podrijetlo trbušnog plesa. (Deagon, 1998 navedeno u Moe, 2012: 204) Postojanje trbušnog plesa potvrđeno je u arheološkim zapisima iz drevnog Egipta te istočne obale Mediteranskog mora koji pokazuju kako je ples bio važan dio rituala, slavlja i društvenih aktivnosti kod drevnih naroda. (Baring i Cashford, 1993; Stewart, 2000 navedeno u Moe, 2012: 204). Plesali su ga i žene i muškarci u plemenskim ritualima za koje su smatrali da pomažu kod stvaranja dobre energije u zajednici te za tjeranje ili ugađanje raznim duhovima, bogovima i božicama pa sve do pomaganja kod suše, bolesti te boljeg uroda. (Buonaventura, 1998, 2010; Deagon, 1998; Knapp, 1981; Stewart, 2000; Strova, 2006 navedeno u Moe, 2012: 204) Također je imao ulogu kod blagdanskih slavlja, vjenčanja, pogrebnih obreda, udvaranja, a koristio se i kao oblik pripreme za trudnoću, seksualne edukacije te potpore pri porodu. (Al-Rawi, 2003; Dox, 2005; Knapp, 1981; Stewart, 2000; Strova, 2006; Zuhur, 2001 navedeno u Moe 204)

Definicija termina trbušni ples odnosi se na sve solističke vrste plesa koje potječu iz Sjeverne Afrike, Bliskog Istoka, Središnje Azije te na hibridne forme nastale u Sjedinjenim Američkim Državama i drugim zemljama gdje su trenutno dio privatnih i javnih nastupa na selima, u gradovima, predgrađima te urbanim zajednicama u cijelom svijetu u kafićima, na koncertnim pozornicama, društvenim centrima, ali i na internetu. Trbušni ples povijesno gledajući nije jedan ples, već je složena mreža različitih pokreta i vokabulara koja se proteže od Sjeverene Afrike, Bliskog Istoka i Središnje Azije pa sve do dijelova indijskog potkontinenta te do zapadne Kine. (Shay i Sellers-Young, 2005: 1) Za razliku od glazbenih vrsti u arapskom, iranskom i turskom svijetu, ovaj ples nema klasičnu tradiciju tj. vokabular, akademiju niti

službeno nazivlje pokreta koje bi služilo za učenje (’Ameri, 2003 navedeno u Shay i Sellers-Young, 2005: 1) Bez obzira na raširenost plesa, izvor većine pokreta na koje se misli kada se upotrebljava riječ trbušni ples je na područjima Bliskog Istoka, dijela područja oko Mediterana od Sjeverne Afrike do Turske koja uključuju drevna nalazišta civilizacije Egipta, Fenicije i Babilona. Sada se na tom području nalaze Afganistan, Azerbejdžan, Algerija, Bahrein, Egipat, Iran, Irak, Izrael, Jordan, Saudijska Arabija, Kuvajt, Lebanon, Maroko, Oman, Palestina, Katar, Sirija, Tunizija, Turska, Ujedinjeni Arapski Emirati, Uzbekistan, Jemen i Tadžikistan. (Shay i Sellers-Young, 2005:2)

S obzirom da ne postoji standardizirano učenje trbušnog plesa te da je temeljen na improvizaciji, trbušni ples biva podložan diskursu unutar orijentalizma, feminizma, ali ponekad i kulturne aproprijacije. Većini žena i sa istoka i sa zapada trbušni ples služi kao aktivnost koju prakticiraju u slobodno vrijeme te im služi kao oblik zabave, jedino je razlika što će žene sa zapada češće biti više upoznate s tehnikom plesa na satovima koje plaćaju, a žene s istoka će ga učiti kroz tradiciju s koljena na koljeno. Trbušni ples ih sve privlači zbog nekoliko aspekata preko kojih se žene osjećaju osnaženo, a ti su aspekti opisani pred kraj rada.

Facinacija istoka s egzotizmom koji se percipira na zapadu vidi se u modernom trbušnom plesu na istoku. Plesačice na istoku nekada koriste motive sa zapada u svojim nastupima.

3. Orijentalistički aspekti trbušnog plesa

Orijentalizam (lat. orientalis: istočni) jedan je od ključnih pojmova postkolonijalne teorije uveden od strane američkog teoretičara E.W.Saida u njegovoj knjizi *Orijentalizam* iz 1978. godine. On tvrdi kako je orijentalizam oblik mišljenja i način vladanja utemeljen na političkoj i spoznajnoj razdjelnici moći između istoka i zapada. Moć se razmješta, organizira i provodi kroz kolonijalne diskurse filologije, ekonomije, književnosti, historiografije, putopisa te etnografije. U tom diskurzivnom polju nastaju znanstvene, rasističke i političke predrasude o istoku kao nečemu od čega se zapad treba odvojiti kako bi izgradio vlastiti identitet. S obzirom da koristi tehnike podčinjavanja drugoga kojima reproducira moć, zapad ne percipira pravi istok i mogućnost njegovog drugačijeg predočavanja i spoznaje. Said je ipak u svojoj knjizi napravio presnažnu polarizaciju između zapada i istoka kao homogenih cjelina, zanemarivši da u njima postoje rasni, rodni i klasni antagonizmi te odgovarajuća konkurencija među različitim diskursima. (*Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. n.d., n.p.)*

Unutar polja umjetnosti, diskurs „druge strane“ koja se odnosi na istok, često temeljen na pogrešnoj interpretaciji i aproprijaciji, evoluirao je unutar kulturalnih područja u žanr nastupa. Primjeri toga su prikaz Amerikanaca u kineskim dramama, Orijent u filmovima Hollywooda, egzotični ruski baleti, popularnost tanga te rani plesovi Ruth St. Denis. (Shay i Sellers-Young, 2003: 32)

U Hollywoodskim filmovima moguće je pronaći pogrešna shvaćanja arapske kulture i islama. U *Indiani Jones* i *Otimačima izgubljenog kovčega* (1981.) postoji razlika između dva različita društva; muslimana i Amerikanaca s dvije protivnički nastrojene kulture (s civiliziranom nadmoćnijom i barbarskom inferiornijom kulturom). Takva hijerarhijska klasifikacija kulture osmišljena je od strane američkih političara koji slave američki način života. Ta vrsta susreta dvaju različitih kultura stavlja Arape i muslimane u retrogardni okvir zbog motiva egzotizma i metanaracije američkog heroja. Stereotipi u filmovima potiču stereotipe povezane s islamom koji se poistovjećuju s primitivizmom. Kako bi muslimane i arapsku kulturu prikazali kao loše u *Sinbad the Sailoru* (1947.) i *Arabian Nightsu* (1942.), filmaši kao orijentalisti demoniziraju islam. Prikazi barbarizma, egzotizma, nasilja i netrepeljivosti iskazani su u oba filma. Predreasude i gađenje prema islamu lako su vidljivi u ponašanju likova. Prikazajući

islam kao brutalan i zao opisuju milijune muslimana koji su raširenі diljem svijeta. Prema tome, islam nije ostao neokaljan od strane orijentalističkog diskrusa. (Sandid, 2018: 20)

Kada je Djagiljevljev Ruski balet 1910. godine spajanjem erotičnog, egzotičnog i spektakularnog u koreografiji Mihaila Fokina i izvedbi fatalne i karizmatične trojke: Ide Rubinštajn, Enrica Cecchettija te Vaclava Nižinskoga izveo Šehrezadu Pariz je bio oduševljen. (Đurinović, 2015: n.p.)

Ruth St. Denis iskazivala je svoje emocije u drugačijoj vrsti plesa. Tamo gdje je Duncan izražavala osjećaje neposredno i izravno, St. Denis je svoje objektivirala u dramama istočnjačkih rituala. Dok je Duncan plesala uglavnom kao solistica s jednostavnim plavim zastorima, St. Denis je zahtijevala ansambl i sva sredstva spektakla: modele žrtvenika i pagoda, pomno izrađene kostime te raznobojan vatromet. Premda je publiku neosporno privlačio vizualan sjaj ovih izvedbi, one su za Ruth St. Denis bile samo sredstvo utjelovljenja njezine duhovne vizije. Na ova se sredstva oslanjala više negoli na pokret. Pokret je bio minimalan: evokativni hod, čudesno talasanje ruku, jedva primjetan okret glave. (Cohen, 1988: 145) „Ruth St. Denis počela se ozbiljno zanimati za ples kada je vidjela reklamni poster za cigarete Egyptiran Deities sa slikom božice Izide.“ (Cohen, 1988:156) Ona je u svojim plesovima portretirala tu orijentalnu božicu i željela izraziti mistično iskustvo na način na koji je ona mislila da je shvaćeno u orijentalnim religijama. (Cohen, 1988: 158)

Ovi orijentalistički nastupi su povijesni dio kolonijalnih putovanja i komunikacija koje je poticalo povećanje količine složene tehnologije medija i prenošenja informacija. Trbušni ples, kao način izražavanja i stil nastupanja je primjer žanra nastupa koji je ekstenzija procesa orijentalizma i suvremenog diskursa moći. (Shay i Sellers-Young, 2003:32)

U prošlom stoljeću fenomen trbušnog plesa postao je ključna ikona Bliskog Istoka na Zapadu. Takva ikonična reprezentacija često je znala izazvati gnjev, uvrjedu te čak i prosvjede kod Arapa koji zamjeraju zapadnjacima koji ih na pogrešan način predstavljaju fokusirajući se na kabaretski stil trbušnog plesa, nižu klasu i simbol loše reputacije Arapa u svijetu kao primarnu medijsku sliku Bliskog Istoka. Od 1970-ih milijune žena i neke muškarce sa zapada privukao je trbušni ples te su uložili milijune dolara i mnogo vremena kako bi naučili osnovne vještine plesa kako bi mogli nastupati. (Shay i Sellers-Young, 2003:13)

Iako jedan dio istoka smatra kako je percepcija zapada pogrešna, u trbušnom plesu neke se plesačice odlučuju primijeniti egzotične motive zapadnog kabaretskog stila trbušnog plesa jer im se čine kao inovativni i zanimljivi. Žene sa zapada koje plešu trbušni ples na zapad gledaju

kao na nešto na što se trebaju ugledati. One preko trbušnog plesa prkose zapadnim društvenim normama i iskazuju dio sebe koji inače „trebaju“ skrivati te time svjedoče jako pozitivan utjecaj koji trbušni ples ima na različite aspekte njihova života. U idućem potpoglavlju opisano je orijentalističko viđenje žene koje nije nužno ispravno, a u kojem kada se žene sa Zapada zamisle osjećaju se osnaženo.

3.1. Orijentalističko viđenje žene

Žene s Orijenta koje orijentalizam predstavlja su stereotipno egzotične, misteriozne, ženstvene, uvijek pod velom, zavodljive te opasne. (Yegenoglu, 1998:11)

Kao dio mnoštva zapisa i slika koje su nastale tijekom orijentalizma (1700-ih i 1800-ih), žene se često opisivalo s naglašenim tjelesnim atributima, dijelom golim izvođačicama unutar harema ili u javnom okruženju. Njihov primarni cilj bio je uzbuđivati, zavoditi te zabavljati muškarce. (Alloula, 1986 navedeno u Moe, 2012:204) Iako nije lako odrediti jesu li se i do koje granice ovakve demonstracije događale u javnosti ili mjestima dopuštenim posjetiteljima, šansa da je većina orijentalističkih djela temeljena na realnosti je mala. Osmanski su haremi bili jako tajnoviti i u potpunosti privatni te sudeći po tome mali dio stranih posjetitelja bi mogao dobiti pristup ulasku u jedan. Također, plesačice na Bliskom Istoku bile su konstantno regulirane i izopćene od strane društva. (Adra, 2005; Dougherty, 2005; Karayanni, 2004; Senkovich, 2006; van Nieuwkerk, 1995 navedeno u Moe, 2012: 204) Zbog toga su orijentalistički umjetnici imali podosta ograničen pristup vrstama scena kakve su prikazane na njhovim slikama. Većina je orijentalističkih slikara zapravo koristila modele iz Europe u svojim studijima te su zatim dodavali na njihovu odjeću i prostor oko njih sve što su smatrali orijentalnim. (MacMaster i Lewis, 1998 navedeno u Moe 204) Bez obzira na to, Europljani nisu ništa znali o Srednjem i Bliskom Istoku pa su se zbog toga takve projekcije smatrale realnošću. (Carlton, 1994; MacMaster i Lewis, 1998 navedeno u Moe, 2012: 204)

Dobar primjer takvog opisa može se pronaći u određenim Disneyevim likovima koji, kada se detaljnije razmotre, nisu samo dio nevine dječje igre, već su odraz određenih percepcija i stereotipa u društvu.

3.1.1. Orijentalističko viđenje žene kroz Disneyeve animirane filmove

Postalo je gotovo nemoguće zamisliti djetinjstvo bez Disneya. Moć Disneyeve korporacije da prevlada u dječjoj popularnoj kulturi i uspomenama je velika i izvršena preko dvije menadžerske strategije. Disney je stvorio brand koji obuhvaća esenciju nevinosti djetinjstva te zbog toga svi koji ne mogu priuštiti ili ne žele sudjelovati u konzumaciji istoga imaju osjećaj kako njihova djeca propuštaju važnu fazu svoga djetinjstva. (Jones, 2011: 120) Taj branding nevinosti služi i kao obrana od bilo koje kritike za Disneyev proizvod jer se na njega gleda kao na bezopasnu dječju zabavu koja nema nikakav društveni ili politički utjecaj. Također, strategija kros-marketinga i povezivanja proizvoda omogućuje proširivanje Disneye poruke na skoro svaki aspekt djetetova života. Prvo dijete pogleda crtić, zatim se igra s igračkom svog omiljenog lika, onda se maskira u tog lika za maškare ili noć vještica pa i uz neke obroke u restoranima brze hrane djeca dobiju figuricu iz tih crtanih filmova. Postoje i bojanke, knjige s pričama za laku noć, interaktivne web stranice gdje se djeca mogu emocionalno vezati za likove pa s time postaje gotovo nemoguće odvojiti uspomene iz djetinjstva od uspomena na Disney. (Jones, 2011: 121) Giorux (2001) kako je navedeno u radu Jones (2011) objašnjava kako su takve strategije usmjerene većinom na djevojčice preko priča o princezama koje nisu nevine kao što ih Disney prezentira. Način na koji su određene kulture, rase, spolovi i seksualnost prikazani u Disneyevim crtanim filmovima služe za podupiranje kolonijalnih hijerarhija te naznaka inferiornosti i superiornosti. (Giroux, 2001 navedeno u Jones, 2011: 121) Postoji službena web stranica koju je kreirao Disney posvećena Snjeguljici, Pepeljugi, Trnoružici, Maloj sireni, Jasmine, Pocahontas i Mulan na kojima djevojčice mogu ući u svijet svake od princeza, preko kviza saznati kojoj princezi najviše liče te se roditeljima daje savjete na koji način mogu pomoći djetetu da se što više osjeća kao princeza. Djevojčice se potiče da se ugledaju na princeze i na taj način formiraju svoje ideje ženstvensti i romantike. Od Snjeguljice se uče biti pokorne i uživati u kuhanju i čišćenju, od Trnoružice uče kako pronalaženje ljubavi može spasiti život i prekinuti kletvu, Pepeljuga pokazuje kako ljepotom i fizičkim izgledom doći do bogatsva i prave ljubavi, Ariel se odriče svog glasa kako bi pronašla ljubav dok Bella pokazuje kako se nasilan muškarac može promijeniti i postati princ

samo uz pažnju i ljubav. Tri zadnje princeze, Jasmin, Pocahontas i Mulan drugačije su od dosad navedenih princeza. Preko ovih likova vidimo način na koji Disney prezentira miješanje rase i spola kako bi stvorio egzotičnu, ne-bijelu ženstvenost. Jasmine posebno pokazuje egzotičnu seksualnost koja se vidi u zapadnjačkim erotskim stereotipima arapskih žena. Obučena je u nešto što liči kostimu za trbušni ples, srednji dio tijela joj je gol te naglašava mali struk i velike kukove. Jasmin je odraz povijesne zapadnjačke fascinacije haremom i podrazumijeva seksualnost žena u haremu. Ona je oličenje orijentalističke fantazije koja se ukorjenila preko ponavljajučih slika koje pokazuju egzotičnu seksualnost muslimanki i Arapkinja kroz zapadnjačke reprezentacije. *Aladdin* (1992) je Disneyev crtani film u kojem princeza Jasmine prikazuje kolonijalno učenje koje postoji u tim „nevinim" dječjim crtičima. Ne samo da taj film stereotipizira seksualnost Arapkinja, nego također negativno prikazuje arapsku kulturu i društvo čime provodi kolonijalni način razmišljanja. (Jones, 2011: 121) Film naglašava praznovjerje, iracionalnost, neiskrenost i nasilne stereotipne osobine koje su krenule od Lorda Cromera (1908.) i njegovog rasističkog govora o Egipćanima. Na primjer, Alladin, glavni lik i heroj filma ima svjetliju put, američki naglasak i nema bradu ili turban. Shaheen (2001) kako je navedeno u radu Jones (2011) objašnjava da Disney sve druge Arape prikazuje kao nemilosrdne i necivilizirane. (Shaheen, 2001 navedeno u radu Jones, 2011: 122) Svi drugi muškarci u filmu, posebno zlikovci, imaju tamniju kožu, turban i naglašene naglaske. Kontroverzne riječi iz uvodne pjesme filma razbjesnile su arapsko-američke državljanine. Originalan stih, kojeg pjeva Robin Williams u ulozi duha iz boce u pjesmi *Arabian nights* glasio je: „Gdje ti odrežu uho ako im se ne sviđa tvoje lice/ barbarsko je, ali hej, dom je" ". (Shaheen, 2001 navedeno u radu Jones, 2011: 122) Nakon pobune nad nasilnim i rasističnim stereotipima stihove su izmjenili u: „ Gdje je ravno i nenadmašno/ gdje je jako vruće/ barbarski je, ali hej, dom je" za objavu filma na videokazetama. (Shaheen, 2001 navedeno u radu Jones, 2011: 122) Pridjev barbarski nisu uklonili, a studio nije odgovorio na kritike oko rasizma u filmu. Posebno tijekom naglašenog patriotizma u Americi nakon rata kod zaljeva, ponavljanje ovakvih rasističkih reprezentacija povrijedilo je i razljutilo arapsko-američke državljanine. Iako Disney nije izmijenio većinu rasističkih aspekata filma, potaknuti ovakvom reakcijom, prije počinjanja idućeg multikulturalnog filma prošli su 3 godine obrazovanja kulturnih različitosti. (Shaheen, 2001 navedeno u radu Jones, 2011: 122)

3.1.2. Vizualno maštanje Zapada o ženi pod velom

U mnogim društvima na različite načine postoji spolno ograničavanje, ali povezivanje vela s opresijom je problem iz kolonijalnog diskursa i koristi se kao imperijalističko oružje na zapadu. Goruć problem je korištenje tijela muslimanki za kontrolu kulturalnih simbola i slobode izražavanja od strane zapada. Iste vlasti koje osuđuju iranski režim kojim su žene prisiljene nositi veo imaju koristi od takvog nametanja. U obje situacije uključeno je prisiljavanje ili zabrana nošenja, a žene nisu uključene niti u jednu od tih odluka. Povijest zapadnjačke mašte s velom dugačka je i složena te povezana sa zapadnjačkim racionalizmom i liberalizmom koji su u opiziciji s "inferiornom" religioznošću i tradicijom ostatka svijeta. (Jones, 2011:136) Pretpostavke značenja slobode na zapadu (koje podrazumijevaju vidjeti i biti viđen) ne mogu se univerzalno primjeniti. Muslimanke koje se ne smiju pokazati u javnosti direktan su izazov zapadnom viđenju slobode. Kada se izjavi da mnoge Muslimanke nose veo jer su same tako odlučile i smatraju da je to njihova vrsta slobode, dolazi do optužbi za unutarnju opresiju. Na vrhuncu kolonijalne moći, čak i oni Europljani koji su se borili protiv ženskog prava glasa i prava na obrazovanje u svojim državama, slavili su zabranu nošenja vela kao velik korak naprijed, prema velikom zapadnjačenju. (Jones, 2011: 137) feređa

Kada je riječ o viđenju vela od strane žena koje plešu trbušni ples na zapadu, one ga percipiraju kao slobodu žene da nosi što želi i plesajući zamišljenu ulogu žene s istoka koja možda ima veo one pokazuju bunt protiv zapadnjačkih ograničenih pogleda na slobodu.

3.2. Trbušni ples u kontekstu modernog Bliskog Istoka

Mnoge Arapkinje imaju potpuno drugačiju perspektivu trbušnog plesa nego Amerikanke. Općenito, većina žena s Istoka na trbušni ples gleda kao na razonodu u privatnom okruženju. Smatraju kako je trbušni ples u javnosti transgresivni čin i iako je trbušni ples jako važan dio obiteljskih slavlja kao što su vjenčanja propitkuje se moral profesionalnih plesačica. Vrsta zabave i društveni status publike faktori su istočne percepcije plesa. Na primjer, pjevače i glazbenike manje se stigmatrizira nego plesače zbog njihove profesije. Veća je vjerojatnost da

će viši sloj Egipćana na ples gledati kao na umjetnost, a srednja klasa će većinom plesačice doživljavati kao besramne. Niža klasa na ples gleda kao na način zarađivanja novca i bijeg od nepoželjnih uvjeta življenja. Nije neobično da svi društveni slojevi na istoku sumnjaju na prostituciju profeisonalnih trbušnih plesačica. (Lorius 1996; Van Nieuwkerk 1995 navedeno u Haynes-Clark, 2010: 98) Iako mnogo ljudi s istoka na trbušni ples ne gleda kao na ozbiljnu vrstu umjetnosti, rasprava oko uloge trbušne plesačice u društvu ozbiljna je tema među mnogim nacijama na istoku, pogotovo tamo gdje je umješana religija. (Shay, 2005 navedeno Haynes-Clark, 2010:98) Ples u privatnim okruženjima nije osuđivan kao što je ples u javnosti, pogotovo kada razotkriveno žensko tijelo izvodi senzualne pokrete ispred stranaca. Tijekom povijesti, trbušne plesačice su imale veće šanse ekonomski se osamostaliti u usporedbi s drugim ženama u većinski islamskim, istočnim narodima. Ženske plesačice Schikhata koje koriste slične pokrete kao u orijentalnom plesu koriste se kao primjer lošeg ponašanja žena koje se treba izbjegavati u marokanskom društvu.

U istočnom kontekstu, mnoge žene vole sudjelovati u trbušnom plesu u privatnom okruženju. Na privatnim ženskim zabavama, domaćin pušta glazbu te žene plešu pred drugim ženama. Žene međusobno ocjenjuju vještinu plesa prema nivou koordinacije, skromnosti u plesu, zavodničkih izraza lica te ljubavnom statusu. Žene ozbiljnije shvaćaju ples udane žene, nego one koja to nije. Plesačice većinom neće dodirivati jedna drugu ili publiku tijekom nastupa. Čak i u privatnim okruženjima društveni status će odrediti želju žene da nastupi ili kakve će pokrete koristiti. Što su većeg društvenog statusa, žene će se više suzdržavati. Neke obitelji iz viših klasa ili jako konzervativne obitelji uopće ne odobravaju trbušni ples. Općenito, od svih se plesačica očekuje da se kontroliraju i budu što rezerviranije tijekom plesa. (Deaver, 1978; Najwa, 2005; Shay i Sellers-Young 2005 navedeno u radu Haynes-Clark, 2010: 100) Suprotno od ovoga, žene na zapadu će često dodirivati jedna drugu i dolaziti u bliski kontakt s publikom. Razlog tomu je što je ples u zapadnom kontekstu nastao od plesačica koje su nastupale u javnosti te žene na zapadu često ne znaju kako se ples izvodi u privatnom okruženju na istoku. (Najwa, 2005 navedeno u Haynes-Clark, 2010: 100)

Bez obzira na stigmatizaciju određenog dijela društva, profesionalne plesačice s istoka podržavaju plesačice sa zapada i često u svoj ples uvode neke njihove elemente.

3.3. Istok koji se ugleda na zapad i obrnuto

Facinacija istoka s egzotizmom koji se percipira na zapadu vidi se u modernom trbušnom plesu na istoku. Plesačice na istoku nekada koriste motive sa zapada u svojim nastupima. Na primjer, neke egipatske plesačice koriste umjetnička imena koja dobro zvuče na zapadu kao što su Fifi, Dina ili Luc; državne plesne tvrtke koriste strategije koreografija sa zapada te orijentalisitčke slike na svojim nastupima. Također, neke plesačice s istoka oponašaju trbušne plesačice sa zapada kako bi se oglasile. (Shay, 2008; Shay i Sellers-Young, 2003; Shay i Sellers-Young, 2005 navedeno u Haynes-Clark, 2010: 102) Plesačice s istoka nekada dodaju elemente sa zapada u prezentaciju svog plesa kako bi privukle elitniju publiku jer velik dio publike iz viših slojeva društva prihvaćaju ono što im se prezentira kao najmodernije bez obzira na tradicionalni trbušni ples. (Karayanni, 2004; Shay and Sellers-Young, 2003; Shay i Sellers-Young, 2005 navedeno u Haynes-Clark, 2010: 102) Mnoge trbušne plesačice s istoka uključuju pokrete sa zapada jer su izložene stilovima sa zapada na internetu, preko masovnih medija te preko stranih plesačica koje se s njima natječu za posao na Bliskom Istoku i u Sjevernoj Africi. (Lorius,1990; Maira ,2008; Najwa, 2005 navedeno u Haynes-Clark, 2010:102) Iako mnogi vjeruju kako su aspekti orijentalnog plesa uništeni vanjskim utjecajima, mnoge plesačice s istoka preuzimaju elemente sa zapada jer jednostavno misle kako su ti elementi svježi, moderni, novi, egzotični i „cool“. (Haynes-Clark, 2010: 102)

Dok zapadni trbušni ples proizvodi estesku, zamišljenu verziju istoka i žena s istoka, u praksi isključuje orijentalistički okvir jer je plesačica subjekt iskustva plesa, a ne objekt kojeg promatra muškarac. Andrea Deagon, klasična učenjakinja i profesionalna plesačica koja je napisala nekoliko jako utjecajnih eseja o trbušnom plesu, trbušni ples opisuje instinktom duše koji se izražava tijelom. Trbušnim plesom se dolazi do bijega u sebe i izvan sebe i svog vremena i mjesta dok se duhovno i tjelesno spajaju. Trbušni ples ženama nudi alternativnu estetiku koja se promovira u zapadnim kulturama u kojima je evokacija važnija od argumentacije i uzbuđenje efektivnije od uvjeravanja. U plesanju trbušnog plesa žene imaju mogućnost odoljeti zapadnim logocentričnim orijentacijama koje vrednuju um ispred tijela, red ispred kaosa, muškaraca iznad žene. (Deagon, 1997 navedeno u Dox, 2006: 54) Prema Deagoninoj formulaciji, iste kvalitete koje su se nekad osuđivale i označavale istok kao kulturalno inferiorniji prema zapadu (ženstvenost, spiritualnost, tajnovita mudrost, predindustrijska kultura, tjelesnost i nejezična komunikacija) sada obećavaju kulturalni napredak. Izvođenje ove kulturne različitosti ključno je za zapadni trbušni ples, i iako diskurs trbušnog plesa, često predvođen trbušnim plesačicama, briše narodnost, klasu i nacionalnu

kulturu kao kategorije različitosti u raširenoj upotrebi trbušni ples je konstruiran kao oblik osobnog izražavanja koji korijenje vuče iz liberalnog humanističkog feminizma i vođen je pretpostavkom da je žensko iskustvo univerzalno. Plesačice trbušni ples često opisuju kao prirodnu ekspresiju spola koja je jedinstvena za žene, a spol se podrazumijeva kao stabilna, heteronormativna kategorija. (Mohanty, 2003; Deagon, 1999 navedeno u Dox, 2006: 55) Orijentalistička kritika ženskog odvajanja kao oznake naopake kulture ne može se pripisati suvremenom diskursu zapadnog trbušnog plesa. Tvrdnje o oslobađajućim efektima trbušnog plesa (fizičkim i psihičkim), o potencijalu otkrivanja sebe (često interpretirano i kao duhovna mudrost), o slavlju ženskog tijela i poroda, o tome da trbušni ples prelazi političke i društvene sustave, o senzualnosti i kretanju koje je alternativa nametnutim standardima ljepote od strane zapadnih reklama zamjenjuju i strah i impulse modernizacije ukorjenjene u orijentalizmu. Izvan reprezentacije egzotičnog istoka i očuvanja orijentalističkih zamišljanja, ova obrnuta hijerarhija daje plesačicama vrijednost trbušnog plesa. Plesačice često povezivanje, kontroliranje, pokazivanje i cijenjenje svoga tijela povezuju s kulturnom različitošću. Za mnoge žene trbušni ples potiče osjećaj moći koji nisu u mogućnosti osjetiti kod drugih vrsta plesa. Ovakvi komentari često su dio članaka u novinama koji govore o popularnosti trbušnog plesa i prezentiraju ples kao način vježbanja, istraživanja kulture i samoekspresije širim zapadnim masama. (Cooney, 2002; Duenas, 2002; Finan, 2004 navedeno u Dox, 2006:55) Često se na zidovima u studijima trbušnog plesa na Zapadu mogu naći reprodukcije orijentalističkih slika koje pružaju inspiraciju bez obzira na njihovo europsko podrijetlo i perspektivu. Plesačice sa Zapada nastupaju u toj ulozi kulturno drugačijega i prilagođavaju se zapadnim viđenjima izvornog trbušnog plesa. Orijentalistička paradigma je toliko duboko usađena u podsvijest zapada da su plesačice često nesvjesne do koje su granice kvalitete koje cijene kod bliskoistočnog plesa (senzualnost, egzotizam, ženstvenost, tajnovitost) već konstruirane kroz povijest od strane muških, zapadnih reprezentacija. (Dox, 2006: 58)

Takva vrsta slika nameće se ženama od djetinjstva kroz medije kao što je Disney te postaju neizbježan dio percepcije Istoka. Žene tu percepciju koriste za svoj boljitak i pozitivnu nadogradnju velikog broja važnih aspekata u životu koji su detaljnije opisani u idućem poglavlju.

4. Feministički aspekti trbušnog plesa

1960-ih i 1970-ih Amerikanke su bile inspirarne feminističkim tekstovima (Simone de Beauvoir *The Second Sex* iz 1949., Betty Friedan *The Feminine Mystique* iz 1963., Kate Millett *Sexual Politics* iz 1969. i German Greer *The Female Eunuch* iz 1970.) koji su preispitivali ulogu žene kao kućanice i majke. Umjesto te uloge, ove su aktivistkinje predložile sliku žene snažnog, moćnog intelekta sposobnog za rješavanje društvenih i političkih problema toga doba. Tu su sliku temeljile na znanstvenim istraživanjima prema kojima većina razlika između muškaraca i žena nije nametnuta od strane prirode, već kulture. Povjesničarka Ruth Rosen u svojoj povijesti toga doba pod nazivom *The World Split Open* opisuje kako žene uključene u feministički pokret nisu bile povezane sa životima svojih majki i bile su odlučne promijeniti društvene institucije koje su ih sprječavale da postanu potpuno ostvarene individualne osobe. Ključni dio njihovih političko/društvenih ideja bila je želja za povećanjem kontrole nad vlastitim tijelom i njegove seksualne ekpresije nad reproduktivnim mogućnostima potaknut dostupnošću kontracepcijskih tableta i prava na pobačaj preko Roe vs Wade iz 1973. Jedna od tih žena bila je i Daniella Gioseffi, pjesnikinja i književnica. Ona je došla u kontakt s trbušnim plesom tijekom svojih posjeta New Yorku u bliskoistočnim restoranima. Spajajući svoje političke ideale sa zanimanjem za ples, interpretirala je trbušni ples kao način seksualnog oslobađanja i time osnaživanja žena. (Shay i Sellers-Young, 2005:14) Povezala je trbušni ples sa porodom, ženskim sestrinstvom, senzualnošću i New Age spiritalnošću. (Maira, 2008: 34) Tvrdi kako je osjećaj ugode u svome tijelu bila zadnja prepreka koju je savladala. Uvijek se osjećala kao da nije savršeno građena te tvrdi kako nikada nije upoznala ženu, koliko god ona lijepa bila, koja nije mislila da nešto ne valja s njezinim licem ili tijelom. Privukao ju je trbušni ples jer je mislila da će to biti zabavna tjelesna aktivnost. (Gioseffi, 1980 navedeno u Shay i Sellers-Young, 2005:14) Gioseffi se ponašala kao samoodabrana predstavnica pokreta koji je ples povezivao sa pravima žena u društvu. Napisala je popularnu verziju povijesti plesa pod nazivom *Earth Dancing* 1980. godine. (Shay i Sellers-Young, 2005:14) U svojim gostovanjima na fakultetskim kampusima i ženskim okupljanjima po diljem Ujednjinih Američkih Država tvrdila je kako je funkcija

plesa pretvoriti žene iz pasivnih u aktivne seksualne subjekte. (Gioseffi, 1980 navedeno u Shay i Sellers-Young, 2005:14) Poticala je žene da zamjene unutarnju viktorijansku koncepciju ograničenog seksualnog izražavanja iz 1950-ih s oslobađajučim stavom seksualnog samoprihvaćanja prikazanog u slobodnom kretanju zdjelice u trbušnom plesu. Želja žena da prošire svoju seksualnu ekspresiju tijela kombinirana sa posebnim povijesnim trenutkom u razvoju arapsko-američke zajednice izrodila je varijantom trbušnog plesa s funkcijom specifičnom za popularnu kulturu Sjednjenih Američkih Država. (Shay i Sellers-Young, 2005:15) Sada se ta varijanta proširila po cijelome svijetu te je prakticiranje trbušnog plesa kao aktivnosti u slobodno vrijeme prisutna gotovo u svakom gradu diljem svijeta.

Morocco, Dahlena, Serena, Jamila Salimpour i ostale plesačice koje su naučile plesati imitirajući i eksperimentirajući s glazbom iz bliskoistočnih restorana bile su viđene od strane žena svih godišta, oblika tijela i razina obrazovanja koje su htjele naučiti plesati taj egzotični oblik samoekspresije. Svaka od tih plesačica učila je svoju osobnu verziju plesa kombiniranu s pokretima koje su vidjele od plesačica u bliskoistočnim restoranima i egipatskim filmovma, ili inspiracijom dobivenom iz slika i fotografija vizualnih umjetnika iz 19. i ranog 20. stoljeća. Kao i drugi fizički orijentirani pokreti 70-ih, instruktorice poput Dahlene i Serene napisale su ilustrirane knjige s detaljima kako se svaka žena može naučiti plesati kod kuće. (Shay i Sellers-Young, 2005:15)

Glazbenici poput Eddie KOchaka i Muhammad al-Bakkara objavili su ploče sa slikama zavodljivih tamnokosih žena na naslovnicama. S vremenom je američka zajednica žena koje su se bavile trbušnim plesom u lokalnim studijima i društvenim zajednicama napredovala tako što su nabavile kostime i nastupale u umjetničkim centrima i na lokalnim sajmovima. Ta grupa žena je postala fizička manifestacija Bliskog Istoka mnogim Amerikancima. te je takva popularna identifikacija trbušnog plesa s primarnom reprezentacijom Bliskog Istoka često je razljućivala arapsko-američke grupe studenata. (Shay i Sellers-Young, 2005:15) Došlo je do sukoba između američkih plesačica i arapsko-američkih studenata oko kreiranja programa za internacionalne dane te su glasovi arapsko-američkih studenata prevladali. (Shay i Sellers-Young, 1992:16)

Iz duboke odanosti plesu, Aisha Ali, Morocco i druge često su putovale u Tursku, Egipat i druge dijelove Bliskog Istoka kako bi pohađale satove trbušnog plesa i promatrale lokalne plesačice u kabaretima u Kairu, Istanbulu i Beirutu. Do kasnih 1970-ih Aisha, Morocco i druge organizirale su ture za Amerikanke kako bi posjećivale noćne klubove Kaira, marokanske plesne festivale i romske nastupe u Istanbulu. 1970-ih postojalo je više od milijun

plesačica iz urbanih sredina, predgrađa i malih gradova koje su pohađale satove trbušnog plesa (Shay i Sellers-Young, 1992:16)

Amerikanke su prihvatile zamišljene rekonstrukcije drevnih, matrijarhalnih bliskoistočnih kultura kao alternativu za zapadni patrijarhat (Dox, 2005:304).

Žene koje dok plešu zamišljaju da su u bliskoistočnoj egzotičnoj ulozi plesom izražavaju svoje probleme koje kroz društvene strukture ne mogu te time dolazi do njihovog osnaživanja u društvu koje je polazište feminizma. Trbušni ples je ženama omogućio istraživanje različitih oblika ženstvenosti kroz aspekte plesa kao socijalne pojave, stila življenja, poboljšane slike tijela, zabave i spiritualnosti.

4.1. Aspekti trbušnog plesa kao biološke i psihološke pojave

U potpoglavljima koja slijede detaljnije su prikazani motivi plesa zbog kojih se žene odlučuju na trbušni ples koji su urođeni i manifestirani kroz anatomiju žene i prirodni nagon za reprodukciju te aspekti trbušnog plesa kao biološke i psihološke pojave. Tim činjenicama potkrepljuje se feministička teorija koja trbušni ples vidi kao način osnaživanja žena i slobode ženske ekspresije i tvrdnja da se žene počinju baviti trbušnim plesom zbog već predodređenih prirodnih nagona te kako ta vrsta plesa ima pozitivan učinak na tjelesno i psihološko stanje žena koje se njime redovito bave. Također, time se stavlja naglasak na aspekt unutarnjih poriva i želje za zajedništvom, a ne na plesanje koje je usredotočeno na želje muškarca koji promatra plesačicu.

4.1.1. Socijalni motiv plesa

Mnogi napredni mislioci s pravom ističu socijalni motiv kao jedan od najvećih pokretača plesa. (Maletić, 1986: 13) Sociolog Marcel Mauss proučavao je podatke o životu nerazvijenih društvenih jedinica te došao do zaključka da je ples nastao u kolektivu i da je u svakom svom obliku predstavljao snažnu manifestaciju socijalnog instinkta. (Maletić, 1986: 14)

„Usprkos činjenici da je socijalni karakter plesa najuočljiviji u njegovu kolektivnom obliku, već su se rano izdvajali pojedinci koji su plesali u ime zajednice, za nju, odnosno pred okupljanom zajednicom. Potreba za komunikacijom ističe se, naime, i u plesu pojedinca.“ (Maletić, 1986: 14) Rudolf Laban, istaknuti novator umjetnosti pokreta 20. stoljeća ističe kako se čovjek ne zadovoljava samo svojim emocijama i pokretima koje on sam sebi nameće,

već ima potrebu da njima djeluje na nekoga ili na nešto, da utječe na druga bića i uvuče ih u vrtlog međusobne akcije i reakcije. (Maletić, 1986: 14)

Rachel Kraus je u svojoj knjizi *„Gendered Bodies and Leisure: The practice and performance of American belly dance"* podijelila svoj prvi dojam trbušnog plesa. Isprva je mislila da je trbušni ples samo dobar način za unijeti malo tjelesne aktivnosti na zanimljiv način u život, ali je brzo shvatila da trbušni ples ima više dimenzija. Prvo ju je iznenadila različitost žena koje su sudjelovale - od njihovih zanimanja do godišta i različitih oblika tijela, što u većini ostalih vrsta fitnessa nije slučaj. Zatim je shvatila kako trbušni ples ne prestaje kada završi sat. Žene se okupljaju vikendima i slušaju glazbu i plešu, sudjeluju u javnim nastupima, idu na plesne radionice te dizajniraju kostime. Na ples je počela gledati kao na nešto više od samo treninga kojeg odradi jednom tjedno, kao na društveni svijet sa svojim vrijednostima, nagradama, normama te izazovima. (Kraus, 2017: 12)

Postoji mnogo različitih socijalnih aspekata trbušnog plesa preko kojih žene međusobno jedna drugu potiču ka osnaživanju te će oni biti predstavljeni u ostatku ovog potpoglavlja.

Trbušni ples je nacionalna zajednica s mrežama satova, radionica i instruktora koji putuju po cijelome svijetu, časopisa, mnoštva internetskih stranica te regionalnih i nacionalnih konferencija. (Shay, 2008 navedeno u Kraus, 2017: 15) Ti društveni svjetovi su arene u kojima ljudi sudjeluju i komuniciraju te oko kojih organiziraju svoj društveni život (Clarke i Friese 2007; Strauss 1978 navedeno u Kraus, 2017: 15) Kao što Maletić navodi tvrdnju povjesničara umjetnosti i etnologa Ernsta Grossea koji kaže da se cijela naša napredna civilizacija temelji na plesu te da je ples čovjeka učinio društvenim bićem prema kojoj vidimo koliko je velika važnost povezivanja ljudi preko plesa kako za pojedinca, tako i za cijelo društvo. (Maletić, 1986: 13)

Malene se skupine kultura u različitim oblicima formiraju unutar trbušnog plesa. Mogu se sastojati od ljudi koji pohađaju sate plesa ili plesne radionice. Na satovima može biti pet do dvadeset polaznika, a oko trideset do sto ljudi može biti na plesnoj radionici. Skupina se također može sastojati od plesačica koje često vježbaju i nastupaju zajedno. Grupe trbušnih plesačica također imaju osobu koja ih vodi – instruktora plesa. Članovi skupina uče od instruktora kako se ponašati, plesati i oblačiti. (Kraus, 2017: 27)

Postoje različiti načini na koje se ideje prenose kroz različite skupine. (Fine, 2002 navedeno u Kraus, 2017: 27) Najprije, neke članice pripadaju više različtih skupina te se tako kulturna tradicija unutar jedne skupine može prenijeti na drugu. Na primjer, neke plesačice usporedno

pohađaju satove nekoliko različitih instruktora. Neke plesačice uče od jedne instruktorice te onda znanje prenose na svoju skupinu. Plesačice također međusobno pohađaju plesne događaje koje skupine organiziraju. (Kraus, 2017: 27)

Mnogo žena razvije prijateljstva preko trbušnog plesa te na takvu vrstu odnosa gledaju kao na „sestrinstvo“ (Moe 2012, 2014 navedeno u Kraus, 2017: 62) Neke polaznice preko trbušnog plesa oforme jača prijateljstva nego preko bilo kojeg drugog aspekta u životu. Polaznice uživaju u plesu preko druženja s drugim polaznicama zbog čega se pojavljuju osjećaji zajedništva. (Simmel: 1949 navedeno u Kraus, 2017: 62) Unutar subkultura prijateljstvo se jednim dijelom oformi zbog mnogo vremena provedenog zajedno. (Wilkins, 2008. navedeno u Kraus, 2017. 62) Polaznice se redovito nalaze na tjednim satima, probama, radionicama te plesnim događajima. (Kraus, 2017: 62)

Ženska prijateljstva pozitivno na njih utječu, preko njihovog općenitog osjećaja povezanosti, samopouzdanja, sreće te kao obrana od stresa i tjeskobe. (Aleman, 2010; Comas-Diaz i Weiner, 2013; Felder, 2006; Knickmeyer et al. 2002; O’Conner, 1992 navedeno u Kraus, 2017: 63) Takve veze ženama pružaju sigurnost, utjehu i emocionalnu podršku. (Aries i Johnson, 1983; Bernard, 1981; Comas-Diaz i Weiner, 2013 navedeno u Kraus, 2017: 63) Trbušne plesačice kroz različite aktivnosti formiraju prijateljstva te osjećaju kako ona pozitivno utječu na njih.

„Antropolog Joseph Deniker naziva ples velikom školom solidarnosti.“ (Maletić, 1986: 14) Razlog tomu je to što osim što se u zajedničkom plesu izražavaju zajednički osjećaji u vezi s događajima koji se tiču cijele skupine, u toj vrsti plesa svaki pojedinac žrtvuje dio svoje individualne slobode podvgavajući se općoj disciplini. Štoviše, primoran je dotjerivati i usavršavati svoje pokrete kako bi se što bolje mogao uklopiti u ritam i gibanje cijele grupe. (Maletić, 1986: 14) Mnoge zajednice trbušnih plesačica ističu prihvaćanje različitosti. (Kraus, 2017: 68) Žene se osjećaju prihvaćeno u tim zajednicama bez obzira na podrijetlo, razinu obrazovana, dob ili oblik tijela što možda nije slučaj u nekim drugim aspektima njihova života ili nekim drugim skupinama kojima su bile ili su svakodnevno izložene (na poslu, fakultetu, nekoj drugoj vrsti fitnessa na primjer).

Moe tvrdi kako posotoji mogućnost da nema mnogo mjesta na koje žene mogu otići, a na kojima će moći oformiti takvu povezanost i biti prihvaćene. Dijeljenje prostora i kreativne energije velik je dio privlačnosti koju mnoge žene osjete prema trbušnom plesu. (Moe, 2012: 216)

4.1.2. Spiritualni aspekt trbušnog plesa

Ples kao ostvarena svetkovina tijela i duha prema Ani Maletić nosio je ljude preko granica svijesti te omogućio da nakon toga nađu spokojstvo i tako postao osmišljena tvorevina ljudske psihe. (Maletić, 1856: 50) „Neprestanim obnavljanjem svoje trenutačnosti, ples je ostao očuvan čovječanstvu kroz sva vremena kao njegov najposredniji umjetnički izraz, ostvarena svetkovina tijela i duha“ (Maletić, 1856: 51) Ples proizlazi iz prirodne potrebe, najsloženijih psihičkih potreba te se u njemu čovjek gubi i nalazi kroz sponatno samoizražavanje i time ostaje pojava koja unatoč svim objašnjavanjima sadrži nešto neshvatljivo. (Maletić, 1986, 51)

Neki ljudi spiritualnost povezuju sa širokim spektrom aktivnosti kojima se ljudi bave u slobodno vrijeme, kao što je boravak u prirodi, hodanje i trčanje, putovanje te bavljenje raznim sportovima (Schmidt i Little, 2007; Williams, 2010 navedeno u Kraus, 2017: 84) Zajedno s takvim aktivnostima, neki ljudi spiritualnost doživljavaju kroz različite vrste umjetnosti kao što su glazba, slikanje, kiparstvo (Wuthnow, 2001 navedeno u Kraus, 2017: 84) i pjevanje (McGuire, 2008 navedeno u Kraus, 2017: 84). Trbušni ples je jedna od umjetničkih vrsta aktivnosti koja sadrži niz elemenata koje mnoge polaznice koriste da povežu tu aktivnost sa spiritualnošću. (Kraus, 2017: 84) U nastavku teksta bit će navedeni i opisani ti elementi.

Neki od načina umjetničkog izražavanja spiritualnosti uključuju tijelo. (McGuire, 2003 navedeno u Kraus, 2017: 85) Tijela nam pomažu doživjeti svijet oko nas kroz naša osjetila, kao što su dodir, sluh i vid. Pokreti tijela, kao na primjer držanje i gestikulacija, koriste se kako bi se stvorila spiritualna iskustva. (McGuire 2003; 2007 navedeno u Kraus, 2017: 85) Pokreti tijela mogu pojačati spiritualnu povezanost pomažući pojedincu da pristupi svojim unutarnjim emocijama i dubokim shvaćanjima njegova života. (Sointu i Woodhead, 2008 navedeno u Kraus, 2017: 85) Ples je jedna od vrsta umjetnički prožetih aktivnosti tijekom kojih ljudi koriste svoja tijela za spiritualno izražavanje. (Zinnbauer et al. 1999; Stewart 2000; Shira 2000 navedeno u Kraus, 2017: 85) Argumentirano je da ples ujedinjuje tijelo, dušu i um te pojačava svijest. (Stewart, 2000 navedeno u Kraus, 2017: 85). Ljudi povezuju razne vrste plesova sa spriritualnim značenjima. Trbušni ples je jedna od vrsti plesa čiji je spiritualni

aspekt važan plesačicama koje ga plešu. (Crosby, 2000; Dox, 2005; Jorgensen, 2012; Kraus, 2009; Moe, 2012; Sellers-Young, 1992 navedeno u Kraus, 2017: 85)

Iskustvo spiritualnosti u trbušnom plesu je jedan od glavnih razloga zašto se žene odluče ući u taj svijet. Ili su tražile spiritualni dom ili im je spiritualnost koju su našle u trbušnom plesu imala toliko dubok smisao da su se odlučile više uključiti u plesanje spomenutoga. (Kraus, 2017: 85) Mnogo polaznica je na različit način doživjelo spiritualnost u trbušnome plesu te im je svima postala jedan od načina na koji se osnažuju za suočavanje sa svakodnevnim brigama i problemima.

Ljudi koriste glazbu za održavanje i pojačavanje načina na koji sami sebe percipiraju. Glazba može izolirati unutarnju i vanjsku buku te maknuti distrakcije tako da se ljudi mogu koncentritati na ono što se događa u trenutku. Različite vrste glazbe rezoniraju s različitim aspektima života i iskustava. Na taj način, glazba može pomoći promijeniti raspoloženja i dostignuti željena psihička, fizička i psihološka stanja. Na primjer, sporija glazba može pomoći u opuštanju i osjećanju mira. (DeNora, 2000 navedeno u Kraus, 2017:26) Glazba je jedan od glavnih elemenata trbušnog plesa kojeg polaznice koriste za spiritualno izražavanje. Glazba trbušnog plesa većinom je sa Bliskog Istoka te polaznice koje nisu iz tog dijela svijeta većinom ne razumiju stihove tih pjesama. Kada se ljudi ne koncentriraju na riječi, lakše se izgube u glazbi što se može poistovjetiti sa spiritualnim iskustvom. (Kraus, 2017: 86) Gubljenje u glazbi slično je ulasku u zonu meditacije ili transa tijekom čega polaznice postanu u potpunosti uključene u aktivnost i zaborave na sve što se događa oko njih. (Kraus, 2017: 87)

Mnoge polaznice smatraju kako je trbušni ples spiritualan jer je jedna vrsta mentalnog bijega. Umjesto da razmišljaju o problemima kod kuće, na poslu ili nekom drugom području života koje bi im moglo izazvati stres, plesačice se fokusiraju na pravilno izvođenje pokreta prateći ritam i spajajući pokrete u kohezivan ples. Pokreti trbušnog plesa razlikuju se od nekih drugih plesova. Kako bi održale pravo držanje i na pravilan način izvele pokrete, plesačice moraju naučiti svoje tijelo da se kreće na nove načine. Koriste mišiće u prsima, torzu, leđima i ramenima koje većina ljudi redovno ne koristi za što je potrebna određena razina koncentracije i komunikacije s njihovim tijelom. (Stewart, 2000 navedeno u Kraus, 2017: 88) Na taj način, sama priroda pokreta trbušnog plesa pokreće spiritualna iskustva kod nekih plesačica.

Biti dijelom zajednice koja je uključena u zajedničku aktivnost može proizvesti spiritualnu povezanost. (Stanczak, 2006 navedeno u Kraus, 2017: 91) Neke polaznice trbušnog plesa

koriste tu vrstu spiritualne povezanosti s drugim ljudima kao što su publika, druge plesačice ili glazbenici. (Kraus, 2017: 91) Kroz interakciju i osjećaj zajedništva te koncetraciju na aspekte poput kontakta očima s publikom, praćenje ritma glazbenika te usklađivanja s drugim plesačicama trbušna plesačica može doživjeti stanje spiritualnosti.

4.1.3. Seksualni motivi trbušnog plesa

Uz spiritualni motiv, najvažniji motiv koji privuče ženu trbušnom plesu te zbog kojeg se odluči sve više baviti njime je seksualni motiv. Priroda određenih pokreta seksualno je opisana i ženi pomaže slobodno izraziti svoju seksualnost koju je često prisiljena potiskivati zbog određenih društvenih normi.

Ana Maletić o seksualnom arhetipu plesa piše kao o najiskonskijem motivu. U primitivnom društvu spolni život klana tiče se čitave zajednice s obzirom da je razmnožavanje ekvivalent jačanju plemena. Ako to uzmemo u obzir, djelomično je to i socijalni aspekt. (Maletić, 1986: 69) Neke arhetipove trbušnog plesa možemo pronaći i u erotskim plesovima kao što je ples plemena Dogon čiji opis od strane I.Bartenieffa možemo pronaći kod Ane Maletić: „dionice gornjeg i donjeg dijela izvode različite, komplementirane ritmove. Erupcija energije na početku plesne fraze, ili njezino stupnjevanje do klimaksa na kraju, izmjenjivanje naglih, snažnih pokreta s drhtavim treperenjem, čitavo to obilje kontrasta i prijelaza oblika i kvaliteta pokreta, pružaju prizor strastvenog uzbuđenja. U svim tim mijenama i ponavljanjima valovi pokreta struje iz centra plesačeva tijela prema periferiji i pokazuju mnoštvo varijacija kružnog, lučnog i spiralnog gibanja.“ (Maletić, 1986: 123)

Stavros Stavrou Karayanni u svom eseju *Sacred Embodiment: Fertility Ritual, Mother Goddess, and Cultures of Belly Dance* navodi teoriju Curt-a Sachsa iz njegove knjige *World History of the Dance* iz 1937. koja zastupa čarobni smisao plesa. Prema njemu trbušni ples nije univerzalni fenomen. Stariji oblik trbušnog plesa sastoji se od rotirajućih pokreta cijele zdjelice. Nekoć je ta umjetnost po njemu imala ulogu čiste seksualne stimulacije. (Sachs, 1963 navedeno u Karayanni, 2009: 451) O tome piše i Desmond Morris u svojoj knjizi *Govor tijela* gdje tvrdi kako su se tijekom vremena pokreti ženske zdjelice razvili u vizualnu igru za nadraživanje i uzbuđivanje gospodara harema prije nego što prijeđe na pokušaj same kopulacije. Haremske djevojke koje su bile oslobođene dodira s njegovim tijelom te su radnje mogle preuveličati i učiniti ritmičnijima. (Morris, 1985: 187) Sachs nadalje ističe kako je bez obzira na tu ulogu izvorni cilj plesa bio pokretima koji proizlaze iz spolnog odnosa, kao i kod

drugih seksualnih motiva, bio podupirati život i rast. (Sachs, 1963 navedeno u Karayanni, 2009: 451)

Slične interpretacije drugih pokreta su također razvijene. Na primjer, kada se prsa dižu, spuštaju te rotiraju daju dojam erotske čežnje. Ubrzano pomicanje ramena i zdjelice također može označavati erotsku ekstazu. (Karayanni, 2009:155)

Sudeći po neklim drugim izvorima može se izvući i jedan drugi element koji takve pokrete pripisuje porodu, a ne spolnom odnosu. U mnogim kulturama trudna žena, prije nego je postojala pomoć liječnika, nije pri porodu ležala bolno se naprežući protiv sile teže, već je sjedila podvinutih nogu, koristeći silu težu da joj pomogne roditi dijete. Kako bi lakše rodila, koristila je kružne pokrete svojom zdjelicom, snažno pritiskajući odozgo prema dolje. Za taj porođajni element tvrdi se kako je umetnut u pokrete trbušnog plesa kroz stoljeća te time trbušni ples nije bio više samo plesno oponašanje kopulacije od strane živahne žene koja je opkoračila ugojenog, lijenog muškarca, već simbolični prikaz začeća i poroda, preciznije cijelog reproduktivnog ciklusa. (Morris, 1985: 187)

Za mnoge žene trbušni ples nudi osnaživanje tako što je dio ženskih prirodnih atributa. (Dox, 2006: 55) Kroz njega su žene povezane sa svojom urođenom reproduktivnom seksualnošću te ih zato privlači u smislu seksualnog oslobođenja. Mnogi od pokreta karakteristični su isključivo za žene te prakticiranje istih ženu povezuje sa njezinim iskonskim nagonima koje većinu vremena ne iskazuje zbog određenih društvenih normi kojima je to neprihvatljivo. Žena spajanjem sa svojim prirodnim nagonima počinje više prihvaćati svoje tijelo i time se osjeća osnaženo što joj pomaže pri rješavanju i boljem nošenju sa svakodnevnim problemima.

4.1.4. Aspekt promjene slike tijela

Mnoga pravila unutar svijeta trbušnog plesa podrazumijevaju način na koji polaznice trebaju gledati na svoje tijelo i odnositi se prema istome. Plesačice se većinom slažu oko toga da je trbušni ples korisna vrsta tjelesne aktivnosti u kojoj je lako uživati te koja je dostpuna tijelima različitih mogućnosti, oblika, veličina i dobi. S obzirom da je tijelo središte bilo koje vrste plesa, plesači time postaju svjesniji svoga tijela, nauče jezik tijela te razviju više samopouzdanja. (Shay, 2008. navedeno u Kraus, 2017: 42)

Mnoge plesačice tvrde kako trbušni ples povećava njihovu izdržljivost, držanje, mišićnu masu, kardiovaskularno zdravlje, koordinaciju te fleksibilnost. Trbušni ples također potiče polaznice da se miču na jedinstvene i zanimljive načine što rezultira većim samopozdanjem u

njihovu fizičku formu. Glavni pokreti trbušnog plesa, kao što je izolacija kukova i torza, razlikuju se od onih u drugim vrstama plesa. Trbušni ples naglašava dijelove tijela koje većina ljudi sa zapada nije navikla pomicati. (Kraus, 2017: 42) Kada takvu vrstu pokreta, ili kombinaciju više izoliranih pokreta različitih dijelova tijela, polaznica savlada, počne više cijeniti svoje tijelo te dobiva više samopouzdanja. Također, bitan aspekt je i to da se polaznica osjeća bolje jer zna napraviti nešto što većina osoba koja ne plešu trbušni ples ne zna i time automatski većini ljudi bude zanimljivija.

Neke se plesačice nose sa kroničnim tjelesnim i mentalnim bolestima koje ih sprječavaju u bavljenju drugom vrstom tjelesne aktivnosti, no njihova proživljena iskustva s različitim zdravstvenim izazovima ih čak potiču na bavljenje istom. Te plesačice plešu trbušni ples bez obzira na svoje fizičke ili mentalne probleme. S obzirom da se od ljudi očekuje da su zdravi kako bi sudjelovali u nekoj vrsti tjelovježbe, ljudima čija tijela ne funkcioniraju jednako dobro kao kod većine, teško je dostići takav ideal. Ljudi s tijelima koja imaju manje sposobnosti često su stigmatizirani, ismijavani i smatra se kako ne dostižu standarde koje nameće društvo. (Goffman, 1963. navedeno u Kraus, 2017: 43) Iz tog razloga, pronalazak aktivnosti u kojoj mogu sudjelovati smanjuje šansu za osjećajem stigmatizacije. Trbušni ples je na mnogo načina manje limitiran i nježniji prema tijelu plesačice u usporedbi s nekim drugim tjelesnim aktivnostima. (Kraus, 2017: 43)

Mnoge polaznice trbušnog plesa preko istoga razvijaju bolju sliku svoga tijela. Kada žena uđe na sat trbušnog plesa, većinom može vidjeti različite oblike i veličine tijela i dobi koje idu od niskih žena, do visokih, mršavih, punijih, mladih te zrelijih. Bez obzira na to kako žena izgleda, velika je vjerojatnost da će pronaći nekoga sličnog sebi na satu trbušnog plesa. Kada polaznica vidi nekoga sa sličnom građom kao što je njezina, osjećat će se opuštenije oko svog tijela te manje zabrinuta oko toga hoće li je druge polaznice prihvatiti. Polaznica vidi druge plesačice slične njoj te kako privlačno i sposobno izgledaju plešući te se tako uvjeri da ako netko drugi dobro izgleda, da može i ona. Susret sa ženama različitih oblika tijela, veličina i dobi osvježavajuće je u usporedbi sa uskovidnim standardima ljepote kojima su žene svakodnevno bombardirane. (Kraus, 2017: 46) Trbušni ples ženama pomaže suočiti se s kulturalnim normama ideala ljepote. (Moe, 2011 navedeno u Kraus, 2017: 46) Zajedno s raznolikošću oblika i veličina tijela, mnoge plesačice cijene činjenicu da trbušni ples prihvaća žene bilo koje životne dobi. U kulturi u kojoj je starenje otežano, pogotovo ženama, trbušni ples pruža ispušni ventil i mjesto gdje se žena može osjećati dobro u svom tijelu bez obzira na dob. Starije tijelo propitkuje kulturalno prihvaćene standarde ljepote koji ugrožavaju žensko

samopouzdanje i osjećaj ženstvenosti. (Clarke, 2011 navedeno u Kraus, 2017: 46) Žensko tijelo koje je ostarilo ponekad se percipira kao ružno i nepoželjno. (Holstein 2006; Wolf 1990 navedeno u Kraus, 2017: 46) Također, neke plesačice smatraju kako je trbušni ples dostupan ženama u bilo kojoj životnoj dobi jer se temelji na prirodnom pokretu kojim ne riskiraju ozljedu do te mjere do koje bi u nekoj drugoj fizičkoj aktivnosti ili vrsti plesa. (Kraus, 2017: 47)

Umjesto skrivanja svog tijela i osjećaja posramljenosti zbog viška kilograma, plesačice se osjećaju sasvim obrnuto. Zajedno s redefiniranjem većeg trbuha kao nečeg lijepog te otkrivanja trbuha tijekom plesa, trbušni ples polaznicama također omogućuje da se bolje osjećaju u svome tijelu jer se kulturalni ideali ljepote razlikuju u različitim dijelovima svijeta. Zapadni standardi ljepote nisu isti kao i u nekim drugim dijelovima svijeta. (Kraus, 2017: 48)

4.1.5. Identitet trbušne plesačice

Naši se identiteti formiraju prema hijerarhijskom poretku na razini do koje nam je stalo ili do kojeg smo predani svakome od njih. (Stryker, 1980; Burke i Stets, 2009 navedeno u Kraus, 2017: 104) Neki su identiteti važniji za našu samokoncepciju od drugih. (Burke i Stets, 2009. navedeno u Kraus, 2017: 104) Što nam je identitet važniji to on ima veći utjecaj na naše ponašanje i igra veću ulogu u načinu na koji percipiramo sami sebe. Najvažniji identiteti su oni za koje ćemo prije razviti vještine, talente te veze kojima ih se nadalje razvija. (Sandstorm, 2009 navedeno u Kraus, 2017: 104) Za osobe koje se smatraju trbušnim plesačicama, trbušni ples uzima mnogo njihovog vremena. To nije aktivnost u kojoj povremeno sudjeluju te zaborave na nju do idućeg sata jer te osobe provedu mnogo vremena razmišljajući o plesu, vježbajući ga te istraživajući glazbu. Plesačice koje sebe smatraju početnicama ili amaterkama većinom ne poprime identitet trbušne plesačice. One plesačice koje prihvate identitet trbušne plesačice sebe smatraju naprednijima, polu-profesionalnima i profesionalnim plesačicama (iako većina njih ne živi od trbušnog plesa). Te plesačice konstruiraju svoje sudjelovanje u trbušnom ples kao nešto dublje i intenzivnije u usporedbi s plesačicama kojima je trbušni ples samo hobi. Osobe koje se smatraju profesionalnima trbušni ples shvaćaju ozbiljnije te se njime bave s većom odgovornošću i odanošću. Mnoge polaznice se nakon nastupanja počnu identificrati kao trbušne plesačice. (Kraus, 2017: 109)

Odjeća je važan izvor koji komunicira pripadanje skupini onima unutar subkulture i onima van nje. (Wilkins, 2008. navedeno u Kraus, 2017: 109) Zajedno sa percipiranjem sebe kao

profesionalnim s relativno dubokom odanošću učenju o trbušnom plesu, još jedna oznaka identiteta trbušne plesačice je kolekcija kostima. (Kraus, 2017: 109) Proširivanje kolekcije kostima ulaganje je vremena i novca te zbog toga označavaju razinu predanosti trbušnom plesu. (Kraus, 2017: 11)

Vještina, znanje, nastupanje, odanost, integracija te kostimiranje oznake su koje polaznice prihvaćaju kako bi si pripisale identitet trbušne plesačice. Plesačice koje smatraju da su vješte te posvećuju mnogo vremena i novca trbušnom plesu prije će za sebe i druge polaznice smatrati da su trbušne plesačice, nego plesačice koje smatraju da nisu toliko vješte i napredne te koje ne osjećaju jednaku predanost toj aktivnosti. Unutar nekih plesnih skupina, prihvaćanje ili neprihvaćanje plesnog imena također je oznaka identiteta trbušne plesačice. Način na koji se odabiru imena te što ta imena predstavljaju prikazuje kako neke plesačice kontruiraju svoj identitet unutar različitih ograničenja koja se pripisuju ulozi trbušne plesačice. (Kraus, 2017: 111)

4.1.6. Aspekt igre u trbušnom plesu

Ples i igra znaju proizaći jedno iz drugog, međusobno se prožimati te nekada i stapati. Ana Maletić navodi teoriju jednog od pionira ekperimentalne psihologije, Theodula Ribota, koji smatra da je ples nikao iz nagona za igrom. Ribot u plesu vidi najpotpuniji oblik igre te smatra kako je on najprirodnija umjetnost s obzirom da izvire iz motoričkih nagona za aktivnošću. Ana Maletić iznosi i teoriju psihologa i teoretičara Karla Grossa koji je razmotrio estetske iluzije i obmane u igri te konstatira kako se prividnošću, estetskom iluzijom i obmanom mogu nazvati mnoge vrste plesa jer ples više puta i počiva na fikciji i izražava zamišljena zbivanja i doživljaje zamišljenih likova u zamišljenom vremenu i prostoru. (Maletić, 1986:15)

Tradicionalni trbušni ples je prije svega živahna igra jer nije programatskog karaktera i nema stroga pravila. Kao tradicionalna arapska glazba, ne priča priču i nema nijedan drugi cilj do li pružanja užitka. Studija Johana Huizinga na temu važnosti igre u društvu može dati okvir za razumijevanje elemenata igre u trbušnom plesu. (Shay i Sellers-Young, 2005: 41) Huizinga igru najprije igru opisuje kao zabavnu i ističe kako joj je to najveća kvaliteta. Tvrdi kako se za odgovornu odraslu osobu igra može mijenjati ili prekinuti u bilo kojem trenutku. Smatra kako je igra nametnuta kao fizička potreba ili moralna dužnost i da ju se prakticira u slobodno vrijeme. Ističe četiri glavne karakteristike igre: prva je da je igra besplatna (igra je zapravo sloboda), druga je da igra nije uobičajena ili dio stvarnog života. Njome se izlazi iz stvarnog

života i ulazi u privremenu sferu aktivnosti koju osoba sama kreira. Treća karakteristika se odnosi na to da se igra događa izvan granica vremena i prostora. Nakon što igra završi, onda predstavlja popravljen oblik realnosti kao kulturalni fenomen te se prenosi i postaje tradicijom. (Huizinga, 1950. navedeno u Shay i Sellers-Young, 2005: 41)

Kada se trbušni ples amaterski pleše, on ima sve Huizingove karakteristike igre. Osim profesionalih plesačica (kojima je nastup zarada, a ne igra), plesačice plešu zbog užitka, a ne obveze. Malo je prigoda u kojima plesačica pleše jer misli da je obvezna. Plesačica koja ne želi nastupati na određeni dan ili na određenom mjestu, nije prisiljena na to. S obzirom da je to igra, postoji određena varijacija unutar obitelji i zajednica oko toga kada, gdje i s kime plesati. Time je u kontrastu s očekivanim ponašanjem koje dozvoljava jako malo varijacija. (Shay i Sellers-Young, 2005: 41)

Prikladni konteksti plesanja su termini i mjesta posvećena za aktivnost u slobodno vrijeme. U svom obratu društvenih normi, uključujući pravila skromnosti i izbjegavanja javnog iskazivanja seksualnosti, ples izražava oslobađanje od pravila društva. Kada se plesačica pretvara da je skromna tako što rukom pokrije oči dok u isto vrijeme pomiče zdjelicu, ona na humorističan način prikazuje ples koji je sve samo ne skroman. (Shay i Sellers-Young, 2005: 42)

S obzirom da je trbušni ples improvizacijski oblik plesa pruža popriličnu količinu slobode za individualnim izražavanjem. Trbušni ples je u potpunosti zamišljen i nepovezan s realnošću života plesačice. U stvarnom životu plesačica se prilagođava potrebama društva i stavlja ih kao prioritet iznad sebe. Kao u Huzingovoj igri, trbušni ples je ograničen vremenom i prostorom. Kada god i gdje god da je nastao, unatoč nekim kritikama od strane elitne klase društva, trbušni je ples ukorijenjen kao tradicionalni način zabave. (Shay i Sellers-Young, 2005:42)

Trbušni se ples, kao i igra, većinom pleše radi užitka plesača i gledatelja. Namjera mu nije zavođenje jer bi time podrazumijevao neki cilj. Suprotno od toga, ples je pun zadirkivanja društvenih normi i humora. Zajedno sa užitkom u plesanju, tu su i šale na svoj račun te parodija na društvena očekivanja i podjele. (Shay i Sellers-Young, 2005:42)

Žene kroz igru i ulazak u ulogu žene s Orijenta zaboravljaju na stvarnu realnost u kojoj se često suočavaju s raznim problemima koji im izazivaju stres. Kroz tu igru se međusobno povezuju i dobivaju osjećaj podrške svojih istomišljenica u borbi protiv društveno nametnutih pravila o tome kako bi žena trebala izgledati ili ponašati se. Kroz igru, također, na slobodan

način izražavaju svoju seksualnost koju većinu vremena drže u sebi te ih to oslobađa i često dovodi do spiritualnih iskustava.

5. Zaključak

Trbušni ples, često i bliskoistočni ples, orijentalni ples te arapski ples, označava eklektičnu, ekspresivnu i drevnu vrstu pokreta. Taj se termin odnosi na sve solističke vrste plesa kojima je podrijetlo u Sjevernoj Africi, Aziji ili na Bliskom Istoku te na hibridne forme nastale u Sjevernim Američkim Državama i drugim zemljama gdje su trenutno dio javnih i privatnih nastupa na selima, u gradovima, predgrađima te urbanim zajednicama u cijelom svijetu na koncertnim pozornicama, u kafićima te društvenim centrima. Bez obzira što jedan dio istoka smatra kako je percepcija istoka na zapadu pogrešna, neke trbušne plesačice s istoka odlučuju primijeniti egzotične motive zapadnog kabaretskog stila trbušnog plesa jer im se čine inovativni i zanimljivi. Žene sa zapada koje plešu trbušni ples gledaju na istok kao na nešto na što se trebaju ugledati te one trbušnim plesom prkose zapadnim društvenim normama i iskazuju dio sebe koji inače „trebaju“ skrivati te time svjedoče jako pozitivan utjecaj koji trbušni ples ima na različite dijelove njihova života. Žene koje se dok plešu zamišljaju u bliskoistočnoj ulozi plesom izražavaju svoje probleme koje kroz društvene strukture ne mogu te time dolazi do njihovog osnaživanja u društvu koje je polazište feminizma.
Na temelju iznesenoga pregleda geografskih, orijentalističkih i feminističkih aspekata trbušnog plesa može se zaključiti kako se većina žena koje se bave trbušnim plesom bavi iz vlastitog užitka i u svrhu poboljšanja vlastitog tjelesnog i psihološkog zdravlja. Žene se kroz spiritualan i socijalan aspekt, aspekt slike tijela, aspekt igre i slobode seksualnog izražavanja osnažuju i uz međusobnu povezanost lakše nose sa stresom u životu. Kroz igru, koja je esencija trbušnog plesa, prkose pravilima nametnutima od strane društva koja im govore kako bi trebale izgledati ili ponašati se.

6. Popis literature

1. Adra, N. (2005) Belly dance: An urban folk genre. U: Shay A. i Sellers-Young B. ur., *Belly dance: Orientalism, transnationalism and harem fantasy*. Costa Mesa, CA: Mazda. str. 28-50.
2. Aleman, A. M. M. (2010) *College Women's Female Friendships: A Longitudinal View.* Journal of Higher Education 81(5), str. 553–582.
3. Ameri, A. (2003) Raqs-e amiyaneh-ye shahri va raqs-e mowsum be klasik-e Irani: bar resi-ye tatbiqi dar howze-ye Tehran. *Mahoor Music Quarterly*, 20, str. 51-74.
4. Alloula, M. (1986) *The colonial harem*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
5. Al-Rawi, R. F. (2003) *Grandmother's secrets: The ancient rituals and healing power of belly dancing*. New York: Interlink Books.
6. Aries, E. J. i Johnson F.L. (1983) Close Friendship in Adulthood: Conversational Content between Same Sex Friends. *Sex Roles* 9(12), str. 1183–1196.
7. Baring, A., i Cashford, J. (1993) *The myth of the goddess: Evolution of an image*. New York, NY: Penguin.
8. Bernard, J. (1981) *The Female World*. New York: Free Press.
9. Buonaventura, W. (1998) *Serpent of the Nile: Women and dance in the Arab world.* New York: Interlink Books.
10. Buonaventura, W. (2010) *Serpent of the Nile: Women and dance in the Arab world*. Drugo izdanje. New York: Interlink Books.
11. Burke, P. J. i Stets., J.E. (2009) *Identity Theory*. New York: Oxford University Press.

12. Carlton, D. (1994) *Looking for Little Egypt*. Bloomington, IN: IDD Books
13. Jones, R.B. (2011) *Postcolonial Representations of Women*. Rochester: Springer Science+Business Media B.V.
14. Clarke, A. E. i Friese C. (2007) Grounded Theorizing Using Situational Analysis U: Bryant A. i Charmaz K., ur., *The SAGE Handbook of Grounded Theory. Thousand Oaks*, CA: Sage, str: 363–397
15. Clarke, L. H. (2011) *Facing Age: Women Growing Older in Anti-Aging Culture. Lanham*, MD: Rowman & Littlefield.
16. Comas-Diaz, L. i Bakur Weiner, M. (2013) Sisters of the Heart: How Women's Friendships Heal. *Women & Therapy* 36(1), str. 1–10.
17. Cohen, S. J. (1988) *Ples kao kazališna umjetnost*. London: Dance Books Ltd.
18. Cooney, B. (2002) Belly Dancing Shakes up the Fitness World. *Oneonta Daily Star*, str. 14-15
19. Deagon, A. (1997) Mythology and Symbolism in Middle Eastern Dance. *Habibi* 16 (3), str. 8-11
20. Deagon, A. (1998) In search of the origins of dance: Real history or fragments of ourselves. *Habibi* 17 (1)
21. Deagon, A. (1999) Feminism and Belly Dance. *Habibi* 17(4), str. 8-1
22. Deaver, S. (1978) Concealment vs. Display: The Modern Saudi Woman. *Dance Research Journal* 10(2), str. 14-18.
23. DeNora, T. (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
24. Dox, D. (2005) Spirit from the body: Belly dance as a spiritual practice. U: Shay A. i Sellers-Young B. ur., *Belly dance: Orientalism, transnationalism and harem fantasy. Costa Mesa*, CA: Mazda. str. 303-340.
25. Dox, D. (2006) Dancing around Orientalism. *The MIT Press* 50 (4), str. 52-71
26. Dougherty, R. L. (2005) Dance and the dancer in Egyptian film. U: Shay A. i Sellers-Young B. ur., *Belly dance: Orientalism, transnationalism and harem fantasy. Costa Mesa*, CA: Mazda. str. 145-171.
27. Duenas, A. (2002) Bellies are Dancing All Over. *The California State University Dominguez Hills Informer*, 20 (1)
28. Đurinović, M. (2015). Zakopano u pijesku. Plesna scena.hr. URL: https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1758 (21.9.2020.)
29. Felder, S. (2006) The Gender Longevity Gap: Explaining the Difference between Singles and Couples. *Journal of Population Economics* 19(3), str. 543–557

30. Finan, K. (2004) An Ancient Art: Belly Dancing on the Move. *Houston Chronicle*, str. 1-5
31. Fine, G. A. (2002) *Shared Fantasy: Role-Playing Games as Social Worlds*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
32. Gioseffi, D. (1980) *Earth Dancing: Mother Nature's Oldest Rite*. Harrisburg, PA: Stack Pole Books
33. Giroux, H. (2001) *The mouse that roared: Disney and the end of innocence*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.
34. Goffman, E. (1963) *Stigma: Notes on the Management of a Spoiled Identity*. New York: Prentice-Hall.
35. Haynes Clark, J.L. (2010) *American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture*. Doktorski rad. Portland: Portland State University
36. Holstein, M. B. (2006) On Being an Aging Woman. U: Calasanti, T.M. i Sleven, K.F., ur., *Age Matters: Re-aligning Feminist Thinking*. New York: Routledge, str. 313–334
37. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. URL: https://www.lzmk.hr/projekti/146-hrvatska-enciklopedija-mrezno-izdanje [pristup: 10.09.2020.]
38. Huizinga, J. (1950) *Homo Ludens: A Study of the Play-element in Culture*. Hull, Boston: Beacon Press.
39. Jorgensen, J. (2012) Dancing the Numinous: Sacred and Spiritual Techniques of Contemporary American Belly Dancers. *Journal of Ethnology and Folkloristics* 6(2), str. 3–28
40. Karayanni, S. S. (2004) *Dancing fear and desire: Race, sexuality, and imperial politics in Middle Eastern dance.* Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
41. Karayanni, S. (2009) Sacred Embodiment: Fertility Ritual, Mother Goddess, and Cultures of Belly Dance. *Religion and the Arts* 13, str: 448–463
42. Knapp, B. L. (1981) Egyptian feasts and daces of earliest times. *Arabesque*, 7(1), str. 12-14, 22.
43. Knickmeyer, N., Sexton, K. i Nishimura N. (2002) The Impact of Same-Sex Friendships on the Well-Being of Women: A Review of the Literature. *Women & Therapy* 25(1), str. 37–59.
44. Kraus, R. (2009) Straddling the Sacred and Secular: Creating a Spiritual Experience through Belly Dance. *Sociological Spectrum* 29(5), str. 598–625.

45. Kraus, R. (2017) *Gendered Bodies and Leisure: The practice and performance of American belly dance*. Abingdon, Oxon: Routledge
46. Lorius, C. (1990) Raqs Sharqi: a re-Evaluation of Egypt's Art Dance. *Dance Theatre Journal*, 8(3), str. 10-13.
47. Lorius, C. (1996) Desire and Gaze: Spectacular Bodies in Cairene Elite Weddings. *Women's Studies International Forum* 19(5), str. 513-523.
48. MacMaster, N. i Lewis, T. (1998 Orientalism: From unveiling to hyperveiling. *Journal of European Studies* 28(1), str. 121-136.
49. Maira, S. (2008) Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire Source. *American Quarterly* 60 (2), str. 317-345
50. Maletić, A. (1986) *Knjiga o plesu*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske
51. McGuire, M. B. (2003) Why Bodies Matter: A Sociological Reflection on Spirituality and Materiality. Spiritus: *A Journal of Christian Spirituality* 3(1), str. 1–18.
52. McGuire, M. B. (2008) *Lived Religion: Faith and Practice in Everyday Life*. New York: Oxford University Press
53. Moe, A. M. (2011) Belly Dancing Mommas: Challenging Cultural Discourses of Maternity. U: Kobel, C. i Kwan, S., ur., *Embodied Resistance: Challenging the Norms, Breaking the Rules.* Nashville, TN: Vanderbilt University Press. str. 88-98
54. Moe, A. M. (2012) Beyond the Belly: An Appraisal of Middle Eastern Dance (a.k.a. Belly Dance) as Leisure. *Journal of Leisure Research* 44(2), str. 201–233.
55. Mohanty, C. T. (2003) *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press.
56. Morris, D. (1985) *Govor tijela: Priručnik o ljudskoj vrsti*. Zagreb: ITRO AUGUST CESAREC
57. Najwa, A. (2005) Belly Dance: an Urban Folk Genre. U: Sellers-Young, B. i Shay, A. , ur., *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem*. Costa Mesa, California: Mazda Publishers, str. 28-50.
58. O'Conner, P. (1992) *Friendships between Women: A Critical Review.* New York: Guilford Press
59. Sachs, C. (1963) *World History of the Dance*. New York, Norton: Trans. Bessie Shönberg
60. Sandid, S. (2018) *Orientalism: Hollywood and the Representation of the Other*. Magistarski rad. Algerija: Universite Ahmed Draia

61. Sandstrom, K. L., Martin, D.D. i Fine, G.A. (2009) *Symbols, Selves, and Social Reality: A Symbolic Interactionist Approach to Social Psychology and Sociology*, New York: Oxford University Press.
62. Schmidt, C. i Little D.E. (2007) Qualitative Insights into Leisure as a Spiritual Experience. *Journal of Leisure Research* 39(2), str. 222–247.
63. Sellers-Young, B. (1992) Raks el Sharki: Transculturation of a Folk Form. *Journal of Popular Culture* 26(2), str. 141–152.
64. Shaheen, J. (2001) *Reel bad Arabs: How Hollywood vilifies a people*. Brooklyn, Olive Branch Press.
65. Shay A. i Sellers-Young B. (2003) Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism. *Dance Research Journal*, 35 (1), str. 13-37.
66. Shay A. i Sellers-Young B. (2005) *Belly dance: Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. Costa Mesa, CA: Mazda.
67. Shay, A. i Sellers-Young, B. (2005) Dance and Jurisprudence in the Islamic Middle East. U: Shay, A. i Sellers-Young, B., A. , ur., *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem*. Costa Mesa, California: Mazda Publishers, str: 85-113.
68. Shay, A. (2008) *Dancing Across Borders: The American Fascination with Exotic Dance Forms*. Jefferson, NC: McFarland &Company.
69. Shira (2000) The Spiritual Connectionin. U: Richards, T., ur., *The Bellydance Book: Rediscovering the Oldest Dance*. Concord: Backbeat Press, str. 68–70
70. Simmel, G. (1949) The Sociology of Sociability. *American Journal of Sociology* 55(3), str. 254–261.
71. Sointu, E. i Woodhead L. (2008) Spirituality, Gender, and Expressive Selfhood. *Journal for the Scientific Study of Religion* 47(2), str. 259–276.
72. Stanczak, G. C. 2006. *Engaged Spirituality: Social Change and American Religion*. Piscataway, NJ: Rutgers University Press.
73. Stewart, I.J. (2000) *Sacred woman, sacred dance: Awakening spirituality through movement and ritual*. Rochester, VT: Inner Traditions
74. Strauss, A. L. (1978) *A Social Worlds Perspective. Studies in Symbolic Interaction*. 1, str. 119–128.
75. Stryker, S. (1980) *Symbolic Interactionism: A Social Structural Version*. Menlo Park, CA: Benjamin Cummings.
76. Strowa, M. (2006) *The Secret Language of Belly Dancing*. Charlstone: Macro Edizioni

77. van Nieuwkerk, K. (1995) *A trade like any other: Female singers and dancers in Egypt*. Austin, TX: University of Texas Press.
78. Williams, R. R. (2010) Space for God: Lived Religion at Work, Home and Play. *Sociology of Religion* 71(3), str. 257–279.
79. Wilkins, A. C. (2008) *Wannabes, Goths, and Christians: The Boundaries of Sex, Style, and Status*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
80. Wolf, N. (1990) *The Beauty Myth*. Toronto: Vintage Books.
81. Wuthnow, R. (2001) *Creative Spirituality: The Way of the Artist*. Berkeley, CA: University of California Press.
82. Yegenoglu, M. (1998) *Colonial Fantasies : Towards a Feminist Reading of Orientalism Cambridge.* Cultural Social Studies. Ujedinjeno Kraljestvo: Cambridge University Press.
83. Zuhur, S. (2001*) Colors of enchantment: Theater, dance, music, and the visual arts of the Middle East*. Cairo, Egypt: American University.
84. Zinnbauer, B. J., Pargament, K.I., i Scott, A.B. (1999) The Emerging Meanings of Religiousness and Spirituality: Problems and Prospects. *Journal of Personality* 67(6), str. 889–919