Pedagoški potencijal kreativnog plesa u kontekstu ranoga i predškolskoga odgoja i obrazovanja

Došen, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:437709

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA PEDAGOGIJU

PEDAGOŠKI POTENCIJAL KREATIVNOG PLESA U KONTEKSTU RANOGA I PREDŠKOLSKOGA ODGOJA I OBRAZOVANJA

Diplomski rad

Lucija Došen

Mentorica: Dr. sc. Marija Bartulović, doc.

Zagreb, 2022.

Sadržaj

Teorijska rasprava:

1. Uvod 1
2. Što je kreativni ples? 2
3. Put od svakodnevnog pokreta do plesa 4
4. Važnost kreativnog plesa za cjelovit razvoj djeteta 5
5. Kreativni ples kao igra 7
6. Usvajanje apstraktnih koncepata kroz asocijacije, pokret i ples 10
7. Uloga (plesnog) pedagoga u kreativnom plesu 12
8. Transformativni potencijal kreativnog plesa 17
9. Predmet i cilj istraživanja 20
10. Istraživačka pitanja 20
11. Uzorak 20
12. Postupci i instrumenti 21
13. Način provedbe istraživanja 21
14. Etički aspekti istraživanja 22
15. Ograničenja istraživanja 22
16. Analiza i interpretacija rezultata 22
    16.1. Definiranje kreativnog plesa 23
    16.2. Dobrobit kreativnog plesa za djecu rane i predškolske dobi 26
    16.3. Pronalaženje kreativnosti 31
    16.4. Primjeri aktivnosti kreativnog plesa 37
    16.5. Metoda improvizacije 41
    16.6. Pedagoški odnos djeteta i plesnog pedagoga 44
17. Rasprava 51
18. Zaključak 57
19. Literatura 58
20. Prilozi 62
    20.1. Obrazac informiranog pristanka za sudionike istraživanja 62
    20.2. Hodogram intervjua 63
    20.3. Odobrenje mentorice za provedbu istraživanja 64

Sažetak:

Kreativni ples nudi velik potencijal za razvoj djece rane i predškolske dobi jer je manje usmjeren na tehničko usavršavanje pokreta, a više na kreativno i emocionalno izražavanje te istraživanje mogućnosti vlastitog tijela kroz pokret. U ovom radu razmatra se potencijal kreativnog plesa u različitim područjima razvoja poput kinestetičkih i motoričkih vještina, svijesti o vlastitom tijelu, socioemocionalnog i kognitivnog razvoja djeteta. Istražuje se što je to kreativni ples, put od svakodnevnog pokreta do plesa, primjena igre u kreativnom plesu te uloga plesnog pedagoga u praksi kreativnog plesa. Promišlja se i o transformativnom potencijalu kreativnog plesa, posebice povezano s uvidima dobivenim putem kvalitativnog istraživanja iskustva, mišljenja i stavova plesnih pedagoga koji vode različite plesne predškolske grupe u kojima se prakticira kreativni ples. Metodom polustrukturiranog intervjua konkretni primjeri iz prakse povezani su s teorijskim polazištima ovog rada te se daju daljnji prijedlozi za implementaciju kreativnog plesa na načine koji će stimulirati cjelovit razvoj djece rane i predškolske dobi. Analiza intervjua uz vlastitu refleksiju istraživačice sadrži uvide u teme kao što su povezivanje plesa s dramskom umjetnošću, pozitivni utjecaj kreativnog plesa na pažnju i emocionalnu inteligenciju djece, preispitivanje rigidnih društvenih normi, metoda improvizacije i mnoge druge kojima se otvara put daljnjim istraživanjima u ovom području.

Ključne riječi: kreativni ples, rani i predškolski odgoj i obrazovanje, igra, improvizacija, plesni pedagog

Abstract:

Creative dance has great potential for the development of preschool children because its focus is less on technical training and perfecting dance moves and more on creative and emotional expression, as well as the exploration of the capabilities of one's body through movement. This paper examines the potential of creative dance in different developmental areas such as kinesthetic and motor skills, awareness of one's body and the sociological and emotional development of children. The meaning of the term creative dance is explored, as well as the path from everyday movement towards dance, the use of play in creative dance and the role of dance educators within creative dance practice. The transformative potential of creative dance is considered, especially in regard to the findings from qualitative research of the experiences, opinions and attitudes of dance educators teaching various preschool dance groups in which creative dance is practiced. Using the method of a semi-structured interview, specific examples from practice were linked to this paper's theoretical overview and further suggestions were given for the implementation of creative dance in ways that will stimulate the holistic development of preschool children. The interview analysis along with the researcher's own reflection provides insight into topics such as incorporating drama into creative dance, the positive impact creative dance has on children's attention and emotional intelligence, reevaluating rigid societal norms, the method of improvisation and many others, thus opening a path towards further research in this area of study.

Key words: creative dance, preschool education, play, improvisation, dance educator

1. Uvod

Područje ranoga i predškolskoga odgoja i obrazovanja karakterizirano je učenjem kroz istraživanje i igru koje nije strogo strukturirano i formalizirano. Upravo je zato metoda kreativnog plesa idealan medij za razvoj i učenje u toj dobi. Kroz vlastiti rad u plesnim skupinama za djecu počela sam razmišljati o tome kako bih kreativni ples mogla integrirati u svoje satove. Zanimalo me kako pronaći kreativnu inspiraciju za takve vrste aktivnosti, kako ih strukturirati i učiniti ih zanimljivima djeci, ali i kako to može na njih pozitivno utjecati. Kroz kreativni ples djeca uče o pokretu, svijetu oko sebe i odnosu između vlastitog tijela i okoline te imaju mogućnost izražavanja emocija, povezivanja postojećih znanja te kreativnog stvaralaštva. Djeca te dobi imaju prirodnu naklonost kretanju, a putem kreativnog plesa ta im se potreba ispunjava te nadopunjuje novih znanjima, vještinama i obrascima razmišljanja. U ovom sam radu iz perspektive plesne pedagogije te pedagogije ranog i predškolskog odgoja i obrazovanja istraživala pedagoški potencijal kreativnog plesa, posebice kroz razgovor s plesnim pedagozima koji kreativni ples prakticiraju te imaju značajno znanje o njegovim mogućnostima. Na ovakvo istraživanje potaknulo me promišljanje o vlastitoj praksi poučavanja kreativnog plesa u ranoj i predškolskoj dobi te o tome kako bi se ona mogla unaprijediti i povezati s postojećim teorijskim pedagogijskim spoznajama. Kroz vlastitu refleksiju i refleksiju drugih praktičara nastojat ću razjasniti pojam kreativnog plesa onako kako je on shvaćen i prakticira se u stvarnim odgojno-obrazovnim situacijama.

2. Što je kreativni ples?

Kreativni je ples vrsta plesa u kojem se ne nalažu stroga tehnička pravila izvedbe niti se daju upute za rekreiranje određenih stiliziranih pokreta. Kreativni ples karakterizira sloboda, ekspresivnost i istraživanje različitih vrsta pokreta. Pokret se u kreativnom plesu može izroditi iz različitih poticaja. Može postojati određena tema koja se kasnije odigrava kroz kreativni pokret, možemo izabrati samo jednu karakteristiku kretanja te zatim istraživati sve njene mogućnosti, a možemo i biti pobuđeni emocijom te pustiti da ona sama izađe na vidjelo kroz ples. U kreativnom se plesu u pravilu ne koristimo specifičnim nazivima figura i predodređenih pokreta, već se vodimo varijacijom jačine, brzine i smjera pokreta, odnosom između plesnog prostora i vlastitog tijela te poveznicom unutarnje zbilje i vanjske tjelesnosti, posebice kada je pokret motiviran emocijama.

Sue Stinson kreativni ples opisuje kao „vrstu umjetnosti koja se temelji na prirodnom pokretu više nego na pokretu koji pripada određenom stilu poput stepa ili baleta“ (1989, 206). Drugi autori naglašavaju to da u kreativnom plesu „nema potrebe za dugotrajnim treniranjem kao u klasičnom plesu“ kao i „izražavanje osjećaja kroz pokret“ (Çetin i Çevikbaş 2020, 330, prema Bergmann 1995), spominje se i fokus na „izražajnost i ekspresiju“ više nego na „funkcionalnost“, a sveukupno definira se kao izražavanje „unutrašnjeg 'ja'“ kroz pokret (Bergmann 1992, 104). „Kreativni je pokret vrsta umjetnosti čiji je medij ljudsko tijelo u pokretu. Četiri osnovna elementa plesa su tijelo i njegovi različiti dijelovi te raspon pokreta, prostora, vremena i energije“ (Bergstein Dow 2010, 30, prema Stinson 1988).

Teorije Rudolfa von Labana nude nam koristan okvir za shvaćanje kreativnog plesa putem karakteristika samog pokreta. On nam nudi šesnaest tema „odgojnog plesa“ od kojih su neke svijest o svom tijelu u pokretu, spoznaja vremenskog trajanja i jačine pokreta, spoznaja prostora i prostorne orijentacije, tok pokreta, tijelo kao instrument plesa, razvijanje osjećaja za ples u skupini i mnoge druge. Labanov se pristup temelji na istraživanju osnova ljudskog kretanja i osvještivanju mogućnosti tijela te kako to kretanje postaje ples. Njegove teorije daju dobru podlogu za prakticiranje kreativnog plesa jer polaze od općenitih, generalnih značajki pokreta i plesa što nudi prostor za improvizaciju i kreativni izričaj. Jedna od njegovih tema koja je u ovom kontekstu posebice značajna istražuje osnovne izražajne akcije ili eforte. Laban je definirao osam eforta koji variraju na temelju snage ili težine (snažno i lagano), prostora (direktno i indirektno) te vremena ili tempa (brzo i polagano). „Snaga (težina) je vrsta pritiska koji vršimo u nekoj radnji…Prostor je čitav prostor nečije kinesfere, puni opseg 'mjehurića' u

kojem se krećemo…Vrijeme je tempo sadržan u pokretu kojeg ubrzavamo ili usporavamo…“ (Davies, 2001, 44). Tih osam eforta su udar, bič, pritiskivanje, savijanje, klizanje, doticaj, lelujanje i lepršaj. Njihovu primjenu u ranom i predškolskom odgoju karakterizira korištenje asocijacija i dramatizacije kako bi se kvalitete pokreta približile djeci. Asocijacije mogu biti auditivne (lelujanje je poput šuma valova), vizualne (lepršaj je poput leta leptira), mogu se povezati s kretanjem životinja (udar je poput slonovog hoda), ljudskim radnjama (klizanje je poput bojanja zidova valjkom) i mnogim drugim. Za korištenje Labanovih teorija u kreativnom plesu nije čak niti potrebno referirati se na pojedine eforte, jer već i sama podjela na dimenzije kretanja snage, prostora i vremena olakšava konceptualizaciju aktivnosti kreativnog plesa kojima se ne sugerira zadani pokret, već nudi poticaj za slobodno kretanje i izražavanje krećući od samih osnova. Ako govorimo o prostoru kretanja, on može biti zadan, ali i slobodan, može biti pravocrtan ili nepravocrtan, možemo se kretati uvijek u istom smjeru ili mijenjati smjer kretanja, možemo smjer kretanja odrediti prije samog plesa tako što ga nacrtamo na papiru ili označimo u samom prostoru. Varijacije u korištenju prostora mogu doći iz različitih asocijacija, ako letimo visoko nebom vjerojatno ćemo se koristiti višom prostornom razinom, ako se šuljamo šumom najvjerojatnije srednjom, a ako kopamo rupu moguće je da će se koristiti niža prostorna razina. Kod djece rane i predškolske dobi važno je i osvijestiti samu orijentaciju i položaj vlastitog tijela u prostoru, dogovoriti gdje gledamo ako smo okrenuti naprijed, u stranu ili natrag, što znači kretati se unaprijed, a što unatrag, što znači biti u sredini nekog prostora, a što na njegovim rubovima, do kud seže plesni prostor koji koristimo. Varijacijama u dimenziji vremena djeca će radoznalo istraživati mogućnosti svoga tijela kad otkriju da istu kretnju mogu napraviti vrlo polako i vrlo brzo te kad osjete razliku između tog dvoje, a ako to povežemo s emocijama većina će sreću povezati s ubrzanim kretnjama, a tugu s polaganim, dok će kontrast između tog dvoje stvoriti povećan interes djece za ples. Na primjeru narativne plesne aktivnosti u kojoj se koristimo asocijacijom kiše možemo pokazati varijacije u snazi mijenjanjem intenziteta padanja kiše popraćene razlikama u dinamici glazbe. U navedenim je primjerima vidljivo da su Labanove teme vrlo pogodne za poticanje kreativnog plesa te dječje istraživanje pokreta i plesa.

Na pitanje što kreativni ples je nije moguće jednoznačno odgovoriti te je to jedno od centralnih pitanja ovog rada. Odgovor će se pokušati pronaći kroz detaljnu analizu svih dijelova ovog rada, od postojećih teorijskih utemeljenja, do prikupljenih spoznaja plesnih pedagoga, praktičara kreativnog plesa i vlastite refleksije.

3. Put od svakodnevnog pokreta do plesa

Ples je umjetnost ljudskog pokreta te joj je kao takvoj ljudsko tijelo instrument. Tom je instrumentu pokret urođena kvaliteta koja se često događa nesvjesno ili bez kreativne namjere. To urođeno kretanje posebno se ističe kod djece rane i predškolske dobi koja imaju potrebu za stalnim kretanjem i prirodno su vrlo fizički aktivna. Tu pronalazimo pedagoški potencijal pokreta i plesa da na konstruktivan način usmjeri djetetovu potrebu za fizičkom aktivnošću i poveže ju s misaonim procesima razmišljanja, maštanja i učenja. Odgojno-obrazovna dobrobit plesa mnogostruka je, energija i potreba za fizičkom aktivnošću preusmjerava se od potencijalno destruktivne i agresivne prema konstruktivnoj, kretanje nije samo slučajno već je osviješteno, povezuje se s maštom koja je djeci također imanentna i otvara se mogućnost ostvarivanja vlastitih maštovitih zamisli kroz tjelesni izričaj. S obzirom na to da su svakodnevne kretnje dio nesvjesnog ponašanja svakog djeteta, važno je razjasniti kako te svakodnevne kretnje postaju plesom. Put do kreativnog plesa put je otkrivanja mogućnosti vlastitog tijela te osvješćivanja njegovih mogućnosti. Razlika između plesa i svakodnevnih kretnji je ta što u plesu pokret nije slučajan ili rutinski, već je kreativna ekspresija ideja i osjećaja. Kao što navodi Ana Maletić u svojoj knjizi *Pokret i ples*:

> Umjetnički odgoj i obrazovanje razvijaju neke osjete na poseban način koji se razlikuje od njihova razvijanja i vježbanja u praktične svrhe. Tu se nastoji postići što intenzivnija suradnja osjeta s intelektom i emocijama u svrhu estetskog vrednovanja. Kao što se izoštravanje slušnih, vidnih i taktilnih osjeta vježba u cilju osposobljavanja za što savršenije izvođenje i što potpuniji doživljaj glazbe ili likovnih umjetnosti, tako se u plesu razvijanje osjeta za pokret usmjeruje prema potpunijem shvaćanju i doživljavanju pokreta kao umjetnosti. (1983, 20)

U plesnom obrazovanju koje potiče kreativnost tako će običan hod postati dijelom plesne ekspresije. Jednostavnim pokretom može se puno reći ovisno o njegovom tempu, jačini, namjeri i stilu. Tako ćemo razlikovati laganu šetnju od odlučnog stupanja ili monotonog hoda. Već spomenute Labanove plesne teme mogu nam pomoći u ekspliciranju karakteristika pokreta kako bismo ga osvijestili. Već samom varijacijom tempa, smjera i orijentacije započinjemo proces razmišljanja o prethodno podsvjesnim radnjama tijela, o tome kako se osjećamo pri isprobavanju raznih oblika pokreta te o tome koje su sve mogućnosti našeg tijela.

Još jedan način poticanja dječjeg pokreta korištenje je mašte kako bi se svakodnevne aktivnosti i pokreti kojima ih obavljamo osvijestili te kasnije kreativno proširili i iskoristili u

svrhe plesa. Za primjer možemo uzeti radnje koje obavljamo pri kuhanju. To je djelatnost odraslih koja djecu često zanima i žele ju oponašati kroz igru i pokret. Plesni pedagog će možda upitati djecu što vole jesti, a zatim ih pitati što je sve potrebno kako bismo napravili to jelo. Zatim će djeca pokretima demonstrirati različite radnje koje smatraju potrebnima. Neke od njih bit će više realistične poput miješanja smjese ili razbijanja jaja, a neke će pripadati svijetu mašte poput dodavanja čarobnog praha iz skrivenog ormarića ili stavljanja bombona u slano jelo. Svrha takve aktivnosti nije da djeca nauče kuhati, već da istraže što sve njihovo tijelo može te da svjesno povežu vlastite pokrete s kreativnim misaonim procesima. Za proces učenja važno je da se ide od jednostavnijeg ka složenom pa tako i u ovakvim aktivnostima često polazimo od konkretnih pokreta i asocijacija i krećemo se prema apstraktnijima.

U razvijanju osjećaja za ples važna je poveznica s emocijama koja može biti eksplicitno izrečena i poticana ili se može implicitno izroditi iz samog prakticiranja plesa. „Ipak, ples nije samo nekontrolirano iskazivanje osjećaja iako se često shvaća kao takvo. U plesu je pokret sam po sebi važan kao i njegovo osvještavanje i ne radi se uvijek o iskazivanju osjećaja, ali također je više od pukog vježbanja s osvještavanjem vlastite tjelesnosti“ (Sansom, 2011, 28, prema Stinson 1988, 3). „Svakodnevni pokreti poput hodanja, rastezanja, i podizanja služe ispunjavanju određenih potreba i ne smatraju se plesom jer su nepovezani i fragmentirani, a postaju ples kada se redefiniraju i svrsishodno oblikuju, pojačavaju, ukrašavaju, ponavljaju i zajedno tvore koherentnu cjelinu…“ (Sansom, 2011, 29, prema Stinson, 1991c).

Prema tome možemo zaključiti da je djetetov put od svakodnevnog pokreta do plesa put koji se ostvaruje kroz pedagoški odnos u kojem se dijete usmjerava od njegovih prirodnih potreba i radnji prema svrhovitom ostvarivanju vlastitih mogućnosti kroz rast i razvoj.

4. Važnost kreativnog plesa za cjelovit razvoj djeteta

U prethodnim se odlomcima razmatrao pojam kreativnog plesa te kako do njega dolazi, a u ovom će se nešto više reći o njegovoj važnosti za cjelovit razvoj djeteta. U današnje se vrijeme često govori o preopterećenosti, ne samo učenika u školi, već čak i djece vrtićke dobi. Ponekad već od treće godine života djeca kreću na različite aktivnosti koje su sportskog ili umjetničkog, ali i akademskog tipa. Prije nego što uopće krenu u školu, djeca uče strane jezike, matematiku, treniraju različite sportove i uče osnove baleta i gimnastike. Priprema za školu počinje sve ranije, a naglasak je često stavljen na intelektualni razvoj i na razvijanje specifičnih vještina i njihovih tehničkih elemenata. No kako Sue Stinson ističe, „učenje stiliziranih formi plesa poput baleta i stepa možda nije najprimjereniji oblik plesnog obrazovanja za tako malu

djecu“. Za njihov razvoj važnijim smatra „istraživanje svijeta i vlastitih mogućnosti u njemu kroz osjetilna iskustva na kojima kasnije grade apstraktne koncepte i složenije vještine“ (1989, 205).

Mnogi su znanstvenici i empirijskim metodama provjerili pozitivan utjecaj kreativnog plesa na različite sfere razvoja djece poput kinestetičkog osjećaja, motoričkih vještina, socio-emocionalnog razvoja i komunikacijskih vještina. Chatzopoulos, Doganis i Kollias istražili su utjecaj kreativnog plesa na ravnotežu, osvješćivanje ritma i propriocepciju (osjet relativne pozicije dijelova tijela u odnosu na druge dijelove tijela). Eksperimentalnom su metodom dokazali korist kreativnog plesa za propriocepciju i svijest o ritmu kod djece (2018). Michelaki i Bournelli istraživale su razvoj tjelesno-kinestetičke inteligencije kroz kreativni ples za predškolsku djecu. Tu su vrstu inteligencije definirale kao sposobnost korištenja vlastitog tijela za rješavanje problema, izražavanje ideja i emocija te manipuliranja objektima (2016, 23, prema Gardner 1983). Kombinacijom kvalitativnih i kvantitativnih metoda, autorice su zaključile da kreativni ples pozitivno utječe na tjelesno-kinestetičko inteligenciju kroz dimenzije kontrole vlastitog tijela, osjetljivosti na ritam, ekspresivnosti, otkrivanja ideja za pokret i manipulacije objekata. Drugim se istraživanjima tražila poveznica između kreativnog plesa i generalnih motoričkih vještina, poput onog Hui-Tzu Wang koja je dokazala da su polaznici programa kreativnog plesa imali veće rezultate na testovima motoričkih sposobnosti i pokretljivosti od kontrolne skupine (2004).

U nekim su se istraživanjima autori bavili manje pozitivnim utjecajem plesa na tjelesni razvoj, a više njegovim utjecajem na socio-emocionalni razvoj i komunikacijske vještine. Lobo i Winsler proučavali su utjecaj programa kreativnog plesa i kretanja na socijalne kompetencije djece nižeg socioekonomskog statusa. Koristili su eksperimentalnu metodu koja je uključivala kontrolnu skupinu, a socio-emocionalni razvoj evaluirali su anketiranjem roditelja djece prije i poslije dječjeg sudjelovanja u programu. Multivarijatnom analizom varijance dokazali su napredak u socijalnim vještinama i smanjenje teškoća u ponašanju kod djece koja su sudjelovala u programu kreativnog plesa, za razliku od one djece koja su bila u kontrolnoj skupini (2006). U još jednom istraživanju, onom autora Pavlidou, Sofianidou, Lokosi i Kosmidou, proučavao se utjecaj kreativnog plesa na komunikacijske vještine i ekspresiju pokreta kod djece kroz međusobnu suradnju. Pokazalo se da je program kreativnog plesa imao pozitivan utjecaj na suradnju i povezanost kroz komunikaciju djece i učitelja te na tjelesnu ekspresivnost kroz pokret, korištenje materijala i predočavanje koncepata kroz ples (2018). Cjelovit je razvoj djece cilj prema koje se uvijek stremi u sklopu ranog i predškolskog odgoja i obrazovanja, a kreativni

ples predstavlja nedovoljno iskorišten alat za postizanje širokog spektra odgojno-obrazovnih ishoda i odličan temelj za daljnje obrazovanje djece.

5. Kreativni ples kao igra

Opće je poznata činjenica da je rano djetinjstvo doba igre te da djeca kroz nju mnogo toga nauče. Kreativni ples u toj dobi možemo shvatiti i kao vrstu igre koju potiče, moderira i usmjerava plesni pedagog. Posebna vrsta igre koja je usko vezana uz kreativni ples simbolička je igra. Mirjana Šagud o simboličkoj igri piše: „Neslaganja se očituju čak i u terminološkom području, pa je nazivaju: simbolička igra, imaginativna igra, igra mašte, igra uloga, igra dramatizacije i sl… U definiranju simboličke igre polazi se od općih određenja igre kao što su: unutarnja motivacija, fleksibilnost, povezanost igre s pozitivnim emocijama, usmjerenost na proces a ne na rezultat i sl.“ (2002, 11). Sve ove karakteristike nalazimo i u kreativnom plesu, a s obzirom na to da govorimo o kreativnom plesu u ranom i predškolskom odgoju i obrazovanju, element igre neizostavan je u toj raspravi. Simbolička igra u kreativnom plesu predstavlja djetetovo istraživanje mogućnosti pokreta, korištenje pokreta kako bi se predočila alternativna stvarnost, pretakanje svijeta mašte u stvarni svijet kroz ples.

U plesnom je svijetu najčešći naziv za takav oblik istraživanja, maštanja i stvaralaštva improvizacija. U ranijoj dječjoj dobi važno je da improvizacija bude vođena od strane plesnog pedagoga, tako da on potiče, ali ne sugerira gotove odgovore, postavlja temu, ali polazeći od dječjih interesa te daje određena ograničenja unutar kojih se improvizacija događa, ali ne tako da previše ograniči dječje stvaralaštvo, već da im pomogne odrediti fokus. Bergstein Dow opisuje slikoviti primjer s jednog od svojih satova: „Kada biste povirili na moj sat kreativnog plesa… mogli biste nas vidjeti kako vrlo polako i tiho koračamo. Međutim, u našim glavama mi se šuljamo kroz džunglu, pokušavajući uočiti različite životinje. Krećemo se poput svake životinje koju susretnemo – plivamo, pužemo, galopiramo i skačemo“ (2010, 30). U daljnjem tekstu autorica kreativno kretanje ili ples opisuje kroz varijaciju određenih zadanih elemenata, što je dobar primjer vođene improvizacije. Djeci se ukazuje na korištenje različitih dijelova tijela: „Možeš li stupati s rukama visoko gore? Možeš li hodati na prstima dok plješćeš?“ Ukazuje im se i na različito kretanje po prostoru: „Možeš li hodati unatrag? Možeš li hodati u obliku kvadrata?“ Varijacije su moguće i u vremenu: „Možeš li se kretati vrlo polako? Možeš li se zaustaviti? Možeš li ići jako brzo? Na posljetku autorica navodi varijacije u razini energije koja se koristi za odrađivanje neke aktivnosti: „Možeš li hodati kao da se provlačiš kroz živi pijesak? Možeš li hodati kao da si bos na vrućem betonu? Možeš li hodati bez da proizvedeš

ikakav zvuk?“ (2010, 30). U navedenim primjerima vidljivo je kako se iz jednostavne radnje poput hodanja može izroditi jako puno mogućnosti koje djecu potiču na razmišljanje, povezivanje iskustva i kognitivne sfere s tjelesnošću te pronalaženje kreativnih rješenja kao odgovora na zadane situacije.

Kada govorimo o improvizaciji, naglasak je često stavljen na proces same aktivnosti, a ne na završni produkt. U klasičnim oblicima plesa, završni produkt najvažniji je te se po njemu ocjenjuje vrijednost nečijeg truda i rada (na primjer izvedba baletne predstave). Ipak, Sheryle Bergmann ističe da takva rigidna dihotomija između procesa i produkta koja ograničava kreativni ples od drugih plesnih tradicija zapravo nepotrebno ograničava sferu kreativnog plesa i nije sasvim logična. Viđenje kreativnog plesa kao slobodne aktivnosti samoizražavanja bez ikakve forme koja bi bila prepoznatljiva ili relevantna drugima nerealistično je i mnogima se može činiti preapstraktnim. Kao što autorica navodi, za ikakvu kreativnu i umjetničku ekspresiju potrebna je određena tehnika, forma i alat. U kontekstu plesa, ta su tehnika osnovne dimenzije pokreta i njegove varijacije. Uključivanjem konkretnih, opipljivih elemenata u apstraktni svijet kreativnog plesa djeci dajemo alat za samoizražavanje koji pomaže njihovo stvaralaštvo, tako da nasumično izbacivanje emocija postaje umjetnički vrijedan „proizvod“. Čak i sam čin nastupanja može imati pozitivne učinke na djetetovo samopouzdanje i motivaciju i poticati daljnju kreativnost, kao što se i iz puke slobodne kreativnosti može izroditi nešto što publika želi vidjeti. Iako u kreativnom plesu naglasak nije stavljen na preciznu tehniku pokreta i uvježbavanje za nastupe, elementi toga ne trebaju nužno biti odbačeni i strogo odijeljeni od prakse kreativnog plesa jer ju proširuju i nude alate za plesno izražavanje (1992).

Igra i u ovom slučaju, improvizacija, važni su u ranom učenju kod djece te mogu poticati znatiželju i istraživanje. U vrlo ilustrativnom primjeru Pecaski McLennan i Jennifer Bombardier, opisan je projekt dužeg perioda u jednom američkom vrtiću koji zorno prikazuje učenje kroz ples i pokret. Djeca su pronašla travnate suknje čije ih je kretanje potaklo na ples. Kasnije, u razgovoru s odgajateljima, djeca su propitivala svoja znanja o plesu i iskazala interes za njega. Ono što je uslijedilo duži je projekt u sklopu kojeg su djeca samoinicijativno izrađivala cipele za ples, učeći koji materijali su pogodni, a koji se lako unište pokušavajući ponovo s drugima, organizirali prostor za igru kako bi pozornica bila dovoljno velika da svi sudjeluju u plesu, istraživali razne vrste glazbe i stilove plesa i uvježbavali pokrete te zajedno surađivali i rješavali probleme. U tome su ih odgajateljice poticale tako što su produbljivale njihov interes potičući ih na rješavanje problema, nudeći razne materijale i izvore informacija te razgovarajući s njima o samom procesu, njihovim interesima i napretku (2015). Ovo je dobar primjer kako

kreativni ples može postojati u sklopu različitih aktivnosti djece te ga može pokrenuti nešto neočekivano poput travnate suknje.

Kreativni pokret moguće je poticati kroz više i manje strukturirane aktivnosti. Kao što je ranije navedeno, nije potrebno da svaka aktivnost u kreativnom plesu bude posve slobodna i vođena samo od strane djece, ali je potrebno u svakoj aktivnosti pronaći ono kreativno i blisko djeci. Tako možemo reći da se kreativni ples kreće na spektru od potpunog purizma u kojem se dječji pokret ne ograničava i nema direktnih instrukcija do nešto više strukturiranog oblika gdje se u zadanim aktivnostima potiče kreativno mišljenje i asocijacije bliske djeci. Kao što Lorenzo-Lasa, I. Ideishi i K. Ideishi navode, program plesnog kretanja može započeti s vježbama zagrijavanja u kojima se djeci ističe kako se tijelo priprema za fizičku aktivnost, ali se i vježbe povezuje sa slikovitim primjerima iz života kao što je vježba „škarica“, „leptirić“ ili „mačka“. Nakon toga se radi na plesnim tehnika kojima se djeci ukazuje na to kako kontrolirati vlastito tijelo te koje ono sve mogućnosti ima, drugim riječima, daje im se alat za kasnije kreativno izražavanje, ali se i razvijaju motoričke i mnoge druge funkcije. Primjeri za to su razne baletne pozicije ruku i nogu, skokovi i okreti te orijentacija u prostoru. Posljednji je korak učenje o tome kako pomoću mašte modificirati pokret i pretvoriti ga u nešto posve novo i zanimljivo eksperimentiranjem. U ovom se dijelu uključuju kompleksnije asocijacije, priče i izražavanje emocija te se djeci daje veća sloboda i potiče se samostalno stvaralaštvo (2007). Ta je faza najbliža purističkom viđenju kreativnog plesa i višem redu kreativnog razmišljanja. U tako konstruiranom programu dječje učenje vodimo od konkretnijeg prema apstraktnom, od manje poznatog prema poznatijem te ih postepeno vodimo na putu k stvaralaštvu i kreativnosti.

Kroz igru, navodi Stinson, djeca doživljavaju posve drugu realnost od one u kojoj odrasli žive i stvarnost kako ju mi vidimo im u trenucima igre nije bitna (1988a). „…umjetniku dječje shvaćanje svijeta nije nešto što treba prerasti i odbaciti, već njegovati i vratiti na dublje razine“ (1988a, 145). To sve ples čini savršenom aktivnošću koja sintetizira dječju potrebu za kretanjem i otkrivanjem mogućnosti svoga tijela s njihovom potrebom za igrom, kreativnošću i maštanjem. Kako Susan Stinson to kaže, ples „pomaže djeci stupiti u kontakt sa svojim unutrašnjim životom i alternativnim stvarnostima“ (1988a, 146).

Kao što je slučaj i s drugim vrstama umjetnosti, teško je opisati što ples čini plesom, a ne uobičajenim kretanjem. Mnogi autori i praktičari zato posežu za opisima koji se oslanjaju na emocionalni doživljaj samog iskustva plesanja. Susan Stinson to opisuje kao „čaroliju koja se nalazi unutar nas samih“. Ističe da i sama djeca često tako opisuju svoj osjećaj za vrijeme plesanja te da je svaki pokret uobičajen dok mu osjećajem ne pridodamo značenje koje ga čini

plesnim. Također kaže da svaki svoj sat kreativnog plesa započne razgovaranjem o „čarobnim životnim trenucima“ iz kojih se kasnije iskristalizira tema tog sata (1988a, 147). Kreativni ples možemo stoga promatrati kao sintezu aktivnosti kreativnog razmišljanja, igre, improvizacije i zajedničkog stvaralaštva koja je svaki put posve drugačija i samoj je sebi svrha.

6. Usvajanje apstraktnih koncepata kroz asocijacije, pokret i ples

Dosad je mnogo rečeno o specifičnim koristima kreativnog plesa za fizički, kinestetički i socioemocionalni razvoj djeteta i za razvoj mašte i kreativnosti u sklopu igre. No treba naglasiti da najveća korist kreativnog plesa leži u cjelovitom razvoju djece, a u ovom će dijelu teksta naglasak biti na kognitivnom aspektu cjelovitog razvoja. Seefeldt ističe važnost cjelovitog razvoja tijela i uma te izdvaja Piagetov citat: „Široko je prihvaćeno da su kognitivni, emocionalni ili socijalni razvoj nerazdvojni, te paralelni, kao što je mentalni rast nerazdvojiv od fizičkog rasta“ (1988, 14, prema 1969, 117). U sklopu programa kreativnog plesa dijete na njemu vrlo prirodan način spaja svoje znanje o svijetu oko sebe, zajedno s jezičnim vještinama i to sve zatim iskazuje kroz pokret, kroz koji dolazi i do onog emocionalnog dijela sebe te do razvoja divergentnog mišljenja. Svaki od navedenih dijelova nerazdvojan je jedan od drugog te se paralelno odvija i širi djetetove vidike te produbljuje njegovo razumijevanje svoje okoline. Kognitivni je razvoj implicitan dio plesnog obrazovanja, on informira pokret, a pokret zatim produbljuje određene kognitivne procese te se ta veza osvješćuje.

Ova povezanost fizičkog i mentalnog razvoja vidljiva je i u procesu kojeg je Piaget nazvao „internalizacijom pokreta“. Pod time je mislio na proces u kojem djeca formiraju razumijevanje simbola to jest jezika (Stinson 1988b, 6, prema Furth 1970). Primjer koji Stinson daje je da se „djeca kreću u smjerovima gore i dolje prije nego nauče značenja tih riječi, a kada se riječi povežu s pokretima i osjećajem, nisu sposobni govoriti o tim pokreta bez da ih pritom ne demonstriraju. Kasnije riječi postepeno postaju zamjena za pokret koji postaje sve manji i na kraju ostaje samo reprezentacija u njihovim mislima“ (Stinson 1988b, 6). U daljnjem razvoju gradimo apstraktnije kognitivne koncepte koji se temelje na tim internaliziranim pokretima. Dakle, apstraktni se koncepti kod djece grade na osnovi kretanja kao dijela opipljive stvarnosti koja olakšava razumijevanje složenih koncepata. „Čak je i Einstein rekao da je svoja otkrića prvo osjetio kroz vizualne i kinestetičke slike pokreta; ideju je vidio ili osjetio prvo, a riječi bi došle kasnije“ (Stinson 1988b, 7). Iz tih je primjera vidljivo da je kognitivni aspekt razvoja usko povezan uz fizički što ples čini idealnom odgojno-obrazovnom aktivnošću kroz koju dijete spaja vlastiti osjetilni doživljaj i kretanje s misaonim procesima. Ples i pokret djeci nudi upravo

onu vrstu iskustvenog učenja koja se potiče u većini odgojno-obrazovnih sustava, ali nije dovoljno iskorištena. Za ovu vrstu iskustvenog učenja nije potrebna skupa oprema ili posebni materijali, dovoljan je prazan prostor i par udaraljki kojima se zadaje ritam. Mogućnosti djetetovog istraživanja kroz pokret svekolike su, a posebice u sklopu prakse kreativnog plesa gdje se ne reproducira samo zadani pokret što većim dijelom potiče samo fizički razvoj, već je pokret medij za otkrivanje sebe, isprobavanje maštovitih zamisli i realizaciju apstraktnih koncepata poput emocija kroz tjelesni izričaj.

U samom plesu postoje apstraktni koncepti koje djeci treba približite kroz asocijacije na doživljaje iz njihovog života i okoline. Zato je važan kognitivni aspekt plesa u ranoj i predškolskoj dobi uloga slikovitih asocijacija u usvajanju pokreta i vještina. Sacha i Russ provele su eksperiment u kojem su djecu u dobi od tri do šest godina podijelile u skupine. Dvije u kojima su se upute o pokretima i vježbama davale na tradicionalan opisni način te dvije u kojima su se upute davale pomoću slikovitih asocijacija, što je više povezano s tradicijom kreativnog plesa. Rezultati su pokazali da su djeca iz druge skupine lakše zadržavala pozornost na nastavniku i aktivnosti, brže reagirala te brže naučila i usvojila vještine kojima su se bavili. Autorice su naglasile važnost igre u učenju te kako se ova saznanja mogu primijeniti i u drugim kontekstima poput vrtića ili škole, a ne samo na satovima plesa (2006). Jedan opis iste aktivnosti koju su djeca radila u tradicionalnoj skupini glasio je: „Istegnite jednu nogu ispred sebe, skočite na nju, a drugu ispružite iza sebe“, dok je u kreativnoj skupini isti glasio „Zamislite veliku hrpu lišća ispred sebe, ispružite prednju i stražnju nogu i preskočite lišće, bez da stanete na njega!“ (2006, 342). Korištenjem djeci poznatih asocijacija na pojave iz stvarnog života ostvarujemo vezu između djetetovog iskustva i plesnog izričaja koja je nužna za postizanje odgojno-obrazovnih ishoda kreativnog plesa jer se olakšava učenje, potiče kreativnost i veća angažiranost i sudjelovanje djece.

Smith daje vrlo zanimljiv primjer učenja pomoću plesa i pokreta u kojem je ples integriran s istraživanjem narativnosti i različitih priča. Tako priče i koncepti koje djeca usvajaju u raznim područjima poput jezika, prirodoslovlja i matematike informiraju njihovo stvaranje narativnog plesa, a sam ples im pomaže usvojiti koncepte i izražavati se te smisliti priču. „Mnogi se muče s redoslijedom priče i elaboracijom. Želim da redoslijed priče iskuse tako da se fizički kreću kroz nju. Stvaranje detalja u pokretu može biti temelj za razvijanje pisanih elaboracija u njihovim pričama“ (2002, 92). Osim što kreativni ples u tom slučaju pozitivno djeluje na druge sfere dječjeg stvaralaštva, priče ne treba zanemariti niti kao odličan alat za poticanje kreativnog pokreta. Priča u kreativnom plesu postoji kao polazište iz kojeg se

razvija pokret, ples i koreografija, iz nje se može roditi ideja za prostorni put kretanja, kvalitetu kretanja, karakterizaciju, uloge i emocije koje plesom pokušavamo predočiti. Priču može ispričati plesni pedagog, to može biti svima već poznata priča ili pak može nastati iz razgovora između djece i plesnog pedagoga, posebice ako se radi o nekom zajedničkom iskustvu. Ona također može poprimati svoj oblik za vrijeme plesanja ili na način da svatko nadodaje svoj dio i svoju ideju. Tako narativnost u plesu postaje idealna prilika za spajanje kognitivnog i tjelesnog te olakšava umjetnički izričaj u plesu koji u drugim uvjetima može biti preapstraktan djeci. Ovakva međusobna povezanost različitih sfera znanja potiče djetetov razvoj, ali daje i dobar primjer za to kako bi se takva interdisciplinarnost mogla poticati i u kasnijem, formalnom obrazovanju, kao i u kontekstima izvan programa kreativnog plesa.

7. Uloga (plesnog) pedagoga u kreativnom plesu

Kada govorimo o kreativnom plesu važno je definirati ulogu plesnog pedagoga u svim aktivnostima. Naši odgojno-obrazovni ciljevi usmjereni su na djecu, ali plesni pedagog kao voditelj ima ulogu potpore djeci na putu prema ostvarivanju tih ciljeva. Prema Šagud su pozitivna ponašanja kod sudjelovanja odraslih u dječjoj igri „elaboracija igre, razrađivanje njihovih ideja, poticanje samostalnosti, pohvaljivanje djeteta, uključivanje onih koji ne sudjeluju u igri…“, dok su negativna ponašanja „neslaganje s djetetovom idejom, traženje reda i discipline, određivanje djetetove radnje i kritiziranje djeteta“ (2002, 25). Ove pozitivne i negativne karakteristike odgajatelja u simboličkoj igri djeteta primjenjive su i na praksu kreativnog plesa. Dužnost plesnog pedagoga ponuditi je djetetu sve potrebne uvjete i alate kako bi se ono ostvarilo u pogledu istraživanja kreativnog plesa, no ne može mu to „servirati“ ili napraviti umjesto njega.

Priprema za sat kreativnog plesa od iznimne je važnosti za njegovu uspješnost, posebice priprema prostora. Stinson ističe potrebu za raščišćavanjem dovoljno velikog slobodnog prostora za slobodno kretanje, ali ne toliko velikog da djecu preokupira trčanje u najdalje skrivene kutove za vrijeme aktivnosti. Neke vrste namještaja mogu biti korisne kao prepreke djeci, kao i različiti rekviziti koji se u plesu mogu koristiti, ali treba paziti da je podloga sigurna za nesmetano kretanje djece bez opasnosti. Važno je i da skupina koja sudjeluje u aktivnosti nije prevelika kako bi mogli učinkovito surađivati s plesnim pedagogom i jedni s drugima te imati dovoljno prostora. Trebalo bi ukloniti i sve moguće ometajuće predmete i sadržaje iz prostorije te paziti na fleksibilnost u vremenu, iako u pravilu dječja koncentracija i zasićenost aktivnostima kreativnog plesa traje između 30 i 40 minuta. Na početku sata korisno je definirati

pravila ponašanja zajedno s djecom, ustanoviti signale za tišinu i definirati prostor koji koristimo za plesanje i onaj koji ne koristimo, kao i naglasiti poštovanje svačijeg individualnog prostora pri kretanju. Posljednji korak pripreme koji autorica navodi traženje je čarobnih poticaja iz okoline, to može biti zanimljiv predmet, pronađena biljka ili knjiga, ali važno je da potiče dječju maštu i interes (1988b).

Dosad navedena priprema odnosi se na sve uvjete potrebne kako bismo proveli sat kreativnog plesa, a nakon toga slijedi priprema zasebnog sata i njegovog toka. Ono što je specifično u kreativnom plesu je da plan koji plesni pedagog pripremi unaprijed ne može specifično predvidjeti sve aktivnosti koje će se iz tog sata izroditi i važno je imati sposobnost prilagodbe. Tema samog sata najčešće dolazi od same djece i njihovih trenutnih interesa. Zadatak je plesnog pedagoga potaknuti ih na razmišljanje i razgovor o tim interesima te kasnije formiranje aktivnosti koristeći svoje znanje o osnovama lokomocije, mogućnostima kretanja te povezivanja dječje mašte s pokretom i plesom. Kao što Stinson ističe, tema pojedinog sata uvelike će ovisiti o dobi djece i njihovim razvojnim specifičnostima pa tako teme koje su zanimljive djeci od pet godina neće nužno interesirati trogodišnjake. Plesni pedagog mora biti oprezan pri razradi teme kako bi doista poticao dječju kreativnost, a ne tražio reproduciranje stereotipnih i očekivanih odgovora na poticaje (1988b). Specifične aktivnosti na pojedinom satu proizlaze iz same teme s kojom se poigrava varijacijama u tempu, jačinom pokreta, smjerom, asocijacijama, statičnosti i kretanjem po prostoru, individualnim ili grupnim kretanjem i mnogim drugim. Na kraju sata sve provedene aktivnosti često će rezultirati plesom koji se može ponoviti ili izvesti, ali nije nužno strogo koreografiran, posebice ne ako je riječ o ranoj dječjoj dobi.

Primjer jedne isplanirane aktivnosti kreativnog plesa koji navodi Stinson sadrži temu snijega do koje je došlo iz dječje rasprave o snijegu koji je nedavno pao. Dalje je to razvijeno u ideju snijega koji nježno i polagano pada. U samoj aktivnosti istraživali su se lagani i nježni zvukovi koristeći glas i dijelove tijela, zatim lagano padanje dijelova tijela pa i cijelog tijela, u nastavku se to pretvorilo u lagani trk kroz prostor, što je rezultiralo plesnom strukturom na kraju sata: Lagani trk, zaustavljanje na znak, lagano padanje, ponavljanje istog nekoliko puta, posljednji put djeca formiraju krug i polagano padaju svi zajedno poput mećave. Aktivnost bi bila popraćena glasom (Lagano trčimo, lagano trčimo, trčimo lagano poput snijega, zamrznemo se!) i zvonom. Kasnije aktivnosti unutar istog sata prate istu temu, ali pomoću različitih asocijacija koje rezultiraju u posve različitim vrstama pokreta te se tema sagledava iz svih mogućih aspekata bliskih djeci (1988b).

U samom načinu na koji plesni pedagog daje upute djeci mogu postojati velike razlike od upute koja je dana doslovno i one koja je dana pomoću metaforičkih izraza i asocijacija. Sawada, Mori i Ishii empirijski su dokazali postojanje pozitivnog utjecaja metaforičkih verbalnih uputa na dječju izvedbu određenih pokreta, njihovo prepoznavanje, ali i pamćenje kod djece rane i predškolske dobi (2002). Rezultati iz ovog istraživanja nisu direktno povezani s prakticiranjem kreativnog plesa, ali pokazuju da prakse koje se koriste u kreativnom plesu imaju pozitivan učinak i u više strukturiranim i manje slobodnim vrstama plesnih aktivnosti te da se kreativni pristup može primijeniti i u drugim kontekstima.

Vrlo značajan alat koji plesni pedagog ima na raspolaganju je glazba. To može biti ritam koji pedagog zadaje udarcima bubnja ili štapića, koristeći vlastiti glas, instrumentalna glazba koju izvodi korepetitor uživo ili je snimljena i reproducirana putem drugog medija, a ponekad je moguće uključiti i glazbu koja uključuje i tekst koji je poticajan po pitanju dječjeg kretanja. Kao što ističu Marić i Nurkić: „…glazba postaje medij odnosno komunikacijski kanal koji dijete vodi do novog umjetničkog izražavanja, a ples je u ovom slučaju novi način emocionalnog izražavanja doživljene glazbe. Istraživanje je potvrdilo pretpostavku da se dječji pokreti razlikuju s obzirom na različite glazbene stilove u instrumentalnoj glazbi“ (2014, 18). Glazba i drugi zvukovi upotpunjuju zadanu temu i nude različite asocijacije koje djecu potiču na različito kretanje, ali povezani su i s emocijama koje je također moguće izraziti kroz pokret i ples. Stoga odabir glazbe mora biti pažljiv i svrsishodan kako bi glazba bila povezana s temom i poticala na ples, ali ne odviše ometala. Važno je ponuditi i varijacije u glazbi i zvuku kako ne bismo uzrokovali monotoniju i dosadu kod djece, ali i istražiti glazbene mogućnosti vlastitog tijela i proizvođenje zvuka korištenjem raznih dijelova tijela, kao i mogućnosti tišine i šutnje.

Još jedan važan aspekt poučavanja davanje je povratnih informacija. U kreativnom plesu povratne se informacije trebaju temeljiti na uočavanju specifičnih djetetovih radnji kako bi ono znalo da se njegov trud vidi i osjećalo se primijećeno. Stinson naglašava i da generalno hvaljenje nije uvijek najbolja metoda jer potiče uspoređivanje kod djece ili dječje ponavljanje istog pokreta za koji su jednom primili pohvalu. Dobro je poticati i refleksivnost kod djece i ponuditi im vokabular kojim mogu opisivati vlastite i tuđe specifičnosti u kretanju i plesnoj ekspresiji. Na kraju svakog sata plesni pedagog treba detaljno evaluirati provedene aktivnosti, svoje ponašanje, svoju povezanost s djecom i pravovremene odgovore na njihova pitanja ili reakcije, raznolikost pokreta, uključivanje sve djece itd. (1988b).

Kako bi plesni pedagog uspješno surađivao s djetetom i poticao ga, potrebna je povezanost. Pokret je odličan medij za poticanje interakcije između djece i odraslih. Stinson

predlaže početi od opservacije dječjeg pokreta i primjećivanja kvaliteta pokreta koje ističemo djetetu, te im tako potičemo osvješćivanje vlastitog tijela i nudimo potreban vokabular za izražavanje određenih kvaliteta pokreta. Kasnije se pedagog uključuje u interakciju oponašajući dijete, nudeći varijaciju sličnog pokreta ili nudeći mogućnosti kretanja djeteta pomoću vlastitog tijela (na primjer tako da od sebe napravimo most ispod kojeg se dijete može provući). Ovakvo iniciranje povezanosti između djeteta i plesnog pedagoga važno je za odnos na kojem se temelji djetetov odgoj i obrazovanje (1977).

Luketić i Kustura su intervjuirajući plesne pedagoge koji vode različite plesne skupine identificirali često pojavljivanje koncepta „problemskog pristupa“: „Takva metoda podrazumijeva zadavanje problemskih zadataka koje učenici/studenti trebaju riješiti na način za koji oni misle da je najbolji. Na to se nadovezuje i ispitanica 5 koja navodi: »Ples je savršeni izgovor za problemski rad i stoga uključuje polaznike na svim mogućim razinama: od fizičke i kognitivne do emocionalne.«“ (2021, 87). Navedeni „problemski pristup“ vrlo je pogodan u praksi kreativnog plesa jer nudi jednostavan pogled na kreativni ples koji se može interpretirati na više načina. Tako plesni pedagog može postaviti „problem“ koji nema točno rješenje već služi kao poticaj djetetu na istraživanje pokreta i vlastitog tijela, stoga je takva aktivnost otvorena i potiče kreativnost. Primjer može biti sasvim jednostavno pitanje: „Na koje se sve načine možemo kretati unatrag?“

Ideje i tradicije kreativnog plesa prepoznate su kao korisne za djecu rane i predškolske dobi, no kao što Geršak ističe na primjeru slovenskog kurikuluma za rani i predškolski odgoj i obrazovanje, ono što je zamišljeno često nije uspješno implementirano u praksi. U praksi je prečesto naglasak na praksama profesionalnog plesa u kojima se ističe važnost izvedbe, estetike i „točnosti“ pokreta, umjesto kreativnosti, individualnosti i stvaralaštva (2015). Razlog tome je nepripremljenost plesnih pedagoga na rad u skladu s metodama kreativnog plesa što treba mijenjati kroz profesionalno usavršavanje i otvoreno dijeljenje dobrih praksi. Važno je naglasiti i to da prakse i metode kreativnog plesa mogu imati pozitivan učinak u različitim kontekstima, koji neće i ne moraju uvijek biti savršenog i purističkog tipa prema idealnom viđenju kreativnog plesa. Promjena dolazi u malim koracima te treba isticati kako se metode kreativnog plesa postupno mogu uključiti u tradicionalnije plesne aktivnosti i druge programe koji nisu striktno plesni. Time promjena nije apsolutna već postepena i metode kreativnog plesa mogu biti dostupne većem broju djece i plesnih i drugih pedagoga te odgajatelja. Neki autori poput Luketić i Kusture ističu važnost ostvarenja plesnog pedagoga kao izvođača plesne umjetnosti, ali kada je u pitanju kreativni ples, važnije su njegove pedagoške vještine, otvoreni um i

kreativna inspiracija (2021). Tako se kreativni ples demokratizira i njegova korist dostupna je većem broju djece. Kada ne inzistiramo na savršenoj izvedbi pokreta i preciznosti, fokus nije više na savršenstvu naše vlastite izvedbe, već na našoj sposobnosti motiviranja djece i poticanja njihove kreativnosti i individualnosti te oslobađanja kroz ples. Plesni pedagog prestaje biti policajac i strogi učitelj i postaje voditelj čarobne i poticajne igre, koja je svaki put drugačija i uzbudljiva.

Uloga plesnog pedagoga u kreativnom plesu bliska je viđenju suvremenog plesnog pedagoga općenito. Slika idealnog plesnog pedagoga odmaknula se od starije autoritarne prema novijoj autoritativnoj s naglaskom na dijete ili učenika i na kreativnost. Devald Roksandić piše o osobnom iskustvu s autoritarnim praksama u baletnoj pedagogiji te ističe važnost pedagoškog odnosa u ostvarivanju boljeg plesnog školovanja (2020). Sööt i Viskus provele su metaanalizu poučavanja plesa u 21. stoljeću te pronašle nekoliko zajedničkih čimbenika. Velik broj članaka naglašava važnost holističkog pristupa plesnog pedagoga koji sagledava učenika kao cjelovitu osobu i sebe usavršava u svim sferama vlastitog života, a ples integrira u svaku od tih sfera. Drugi su važni navedeni faktori samorefleksija i samoregulacija, zatim somatski pristup osvješćivanja vlastitog tijela i položaja u prostoru te brisanje granica između plesnog pedagoga kao plesača i kao učitelja (2013).

Kao što je u prethodnom tekstu već navedeno, kreativni ples ima i potencijal za razvijanje kognitivnih vještina kod djece, a to je istražila Weiyun Chen ispitujući pedagoge kreativnog plesa koji prakticiraju konstruktivistički orijentirano poučavanje te pokazala kako tim pristupom potiču vještine kritičkog mišljenja kod učenika te na koji način to rade. Primjerice, jedna je pedagoginja koristila slikovnice i pjesme te pričala priče relevantne za trenutnu razinu znanja djece kako bi ih potaknula da postojeća znanja aktiviraju i koriste za formaciju novih, a to se pokazalo uspješnim kada su djeca željno interpretirala priče i davala nove ideje i kreativna rješenja. Druga je pedagoginja poticala istraživanje različitih načina iskazivanja ideja kroz pokret kod djece, dala im priliku da sami ponude ideje za ples te iste realiziraju. Do novih ideja vodila ih je zadajući otvorene zadatke i pitanja, koristeći primjere iz života, potičući ih da dijele ideje s kolegama te dajući specifične povratne informacije. Koristile su se i metode samoregulacije učenja tako što se djeci skretala pozornost na zadatak, poticalo ih se da zadatak i vlastite ideje isplaniraju, postavljalo poticajna pitanja, poticalo da sami reguliraju vlastito izvođenje plesnih sekvenci uz glazbu te da evaluiraju produkt tog procesa unapređujući tako njihovu metakogniciju. Na taj je način plesni pedagog poticao kreativno mišljenje djece, rješavanje problema, donošenje odluka te vještine kritičkog mišljenja (2001).

Razvijanjem višeg reda kognicije kod djece u praksi kreativnog plesa kao plesni pedagog približavamo se onom holističkom idealu koji povezuje sve sfere djeteta u jedinstvenu, rastuću cjelinu.

8. Transformativni potencijal kreativnog plesa

Aspekt kreativnog plesa koji je najteže predočiti riječima i opisati mogao bi biti njegov transformativni potencijal. Plesači bi ga opisali kao „ono nešto čarobno“ što osjećaju dok plešu, a plesni će ga pedagog možda vidjeti kao promjenu na djetetu koje pronalazi sebe kroz ples, povezuje se s vlastitim tijelom, ovladava plesnim izražavanjem, uči plesati s drugima i osjećati glazbu kao grupa plesača te predočavati osjećaje kroz ples. Susan Stinson navodi citat poznate koreografkinje i plesačice Marthe Graham: „Stvarnost plesa njegov je istinski prikaz našeg unutrašnjeg života“ (1988a, 146, prema 1979, 52). Kroz tu otvorenost prema neočekivanom rađaju se nove mogućnosti kreativnog i divergentnog mišljenja. Kreativni ples otvara prostor za promjenu u različitim i neočekivanim smjerovima te nudi djetetu priliku da se ostvari na sebi autentičan način i nesmetano istražuje svijet mašte te ga povezuje sa stvarnim svijetom kroz tjelesni izričaj. Spomenute promjene drugačije će se realizirati kod svakog djeteta, netko će kroz ples dobiti samopoštovanje i prevladati sramežljivost, nekome će ples pomoći da nauči surađivati s drugima, a netko će u plesu pronaći „ispušni ventil“ za kreativni izričaj i izražavanje potisnutih emocija. No možda najveći transformativni potencijal kreativnog plesa leži u nečemu što je unutar samog djeteta i teško je vidljivo izvana, a to je njegovo percipiranje svijeta s otvorenim umom, uočavanje kreativnih poveznica i rješenja te povezivanje iskustava i znanja iz različitih područja u svrhu stvaralaštva ili rješavanja problema.

Sell primjećuje:

> Prvo, svako je dijete na osobnom putu otkrivanja, učeći o svijetu na vrlo senzorički način. Oni su aktivni istraživači koji manipuliraju objektima kako bi razumjeli kako svijet oko njih funkcionira. Također, svako dijete ima vlastiti fiziološki raspored koji određuje njihov osobni razvoj na vrlo svojstven način…Konačno, iskustvo djeteta s plesom ovisi o obiteljskom životu i značajkama njihove zajednice. (2004, 119-120)

Iz tih opservacija vidimo da svakom djetetu treba pristupiti na individualiziran način kako bismo mu omogućili iskorištavanje punog potencijala koji kreativni ples nudi. Kao što Sell ističe, svako je dijete na putu otkrivanja, a kreativni ples obogaćuje njihov svijet novim

sadržajima i mogućnostima. U tome postoje mogućnosti za svako dijete da raste i napreduje, ali ne u jednoznačnom smislu, već na sebi svojstven način.

Kreativni ples ima i velik transformativni potencijal u vidu socio-emocionalni razvoja djeteta, njegovog učenja o vlastitim emocijama, prikladnim načinima izražavanja istih te prepoznavanja emocija kod drugih. Çetin i Çevikbaş u svom pregledu literature u ovom području zaključuju da je kreativni ples baš iz tog razloga idealan za djecu rane i predškolske dobi jer imaju veliku potrebu za kretanjem i brzo se fizički razvijaju, a kreativni ples spaja sferu motoričkog i socio-emocionalnog, nudi mogućnost kreativnog izražavanja kroz igru te predstavlja savršenu priliku za razvoj i učenje. Ističu i to da je neverbalno iskazivanje i prepoznavanje emocija u plesu primjerenije toj dobi, jer verbalno iskazivanje i imenovanje emocija dolazi kasnije u životu (2020). Socio-emocionalni razvoj koji prati tjelesni razvoj na pozitivan način usmjerava potrebu za fizičkom aktivnošću prema konstruktivnom stvaralaštvu te dalje od destruktivnog i frustriranog ponašanja. Prepoznavanje i razumijevanje te prikladno izražavanje emocija, kako svojih tako i tuđih direktno je povezano uz kvalitetu odnosa koje će djeca moći ostvariti s drugima, kao i međusobnu suradnju.

Kreativni ples možemo promatrati i kao medij komunikacije. To može biti komunikacija sa samim sobom i povezivanje uma i tijela, a može biti i komunikacija s drugima pokretom i emocijama. Sušanj piše: „Umjetnost komunicira s djetetom i obogaćuje njegov život. Umjetnost plesa osigurava djetetu postizanje uspjeha, motivira ga. Produbljuje učenje i daje mu mogućnost da na drugačiji način doživi i prikaže što zna o naučenom sadržaju“ (2014, 274). Neverbalna komunikacija dio je plesne umjetnosti te zahtjeva duboko razumijevanje sebe i drugih kako bi pokretom izrazili ideje i osjećaje, ali i mogli interpretirati tuđi pokret. Ono što je značajno u kreativnom plesu veći je naglasak na razgovoru koji često izostaje na drugim satovima plesa. U kreativnom plesu važno je da djeca izraze vlastite ideje, podijele ih s drugima, slušaju tuđe ideje, pričaju priče, interpretiraju zvukove i glazbu. To je još jedan način na koji se misaoni procesi povezuju s tjelesnima. Ta sinteza nalazi se u srži svakog programa kreativnog plesa i osnova je pedagoškog odnosa između djeteta i plesnog pedagoga.

Zbog ove i svih drugih navedenih koristi kreativnog plesa, može se zaključiti da je njegova primjena značajna ne samo u programima koji su mu posvećeni, već i u drugim odgojno-obrazovnim kontekstima te čak i u kasnijoj dobi. Kao što Sušanj navodi:

> Goran Oreb u svojoj doktorskoj radnji istražio je transformacijske efekte nastave plesa, nasuprot konvencionalnoj nastavi tjelesne i zdravstvene kulture. Na temelju rezultata

došao je do sljedećeg zaključka: 'Ples je jedna od najprimjerenijih aktivnosti za rad s djecom predškolske dobi, prije svega jer ima znatan pozitivan utjecaj na razvoj brojnih sposobnosti kod djece, kao osjećaj za ritam, osjećaj za pokret, ljepotu izvođenja pokreta, njihovu sposobnost vizualizacije vlastitog položaja u skupini, ali prije svega plesom razvijamo bazične motoričke sposobnosti kao što su: fleksibilnost, snaga, ravnoteža, brzina i koordinacija'. (2014, 274-275)

Dodatni potencijal kreativnog plesa postoji u razvoju kreativnog razmišljanja i umjetničkog izričaja koji nastaje putem sinteze tjelesnih, kognitivnih i emotivnih mogućnosti. Metode kreativnog plesa moguće je primijeniti i u drugim kontekstima bilo to unutar ustanova ranog i predškolskog odgoja obrazovanja u sklopu različitih aktivnosti poput slušanja i pričanja priča popraćenih plesnim interpretacijama istih, kinestetičko učenje o prirodi uz dramatizaciju o naučenom koju prati pokret ili pak rješavanje konflikata kroz aktivnosti suradničkog kretanja.

Sveukupni pedagoški potencijal kreativnog plesa teško je sumirati jer je velik i raznolik i zbog toga može imati pozitivan utjecaj na razvoj svakog djeteta te mu pružiti okvir za rast, istraživanje i ostvarivanje vlastitih želja i potreba kroz međusobnu suradnju djece i plesnog pedagoga. Pravi transformativni potencijal kreativnog plesa specifičan je za svako pojedino dijete koje ovisno o svojim željama i potrebama može iste ostvariti kroz kreativni ples, bile to komunikacijske vještine, razumijevanje sebe, psihofizički razvoj, razvoj kreativnog i divergentnog razmišljanja, umjetničko stvaralaštvo ili iskazivanje emocija ili pak sve od navedenog.

9. Predmet i cilj istraživanja

Predmet ovog istraživanja je kreativni ples kao odgojno-obrazovna aktivnost za djecu rane i predškolske dobi. Cilj je ovog istraživanja dobiti uvid u načine na koji plesne pedagoginje konceptualiziraju kreativni ples i njegovu korist za cjeloviti razvoj djeteta, kao i u različite modalitete njegove primjene u kontekstu ranoga i predškolskoga odgoja i obrazovanja. Kreativni je ples aktivnost koja je primjerena djeci rane i predškolske dobi, ali njezin je potencijal neiskorišten i nedovoljno istražen kao obećavajuća odgojno-obrazovna metoda.

10. Istraživačka pitanja

Centralno pitanje ovog istraživanje je: „Kakav je pedagoški potencijal kreativnog plesa u kontekstu ranog i predškolskog odgoja i obrazovanja?“. S obzirom na to da se na centralno istraživačko pitanje nastoji odgovoriti zahvaćanjem perspektive plesnih pedagoginja, artikulirana su sljedeća specifična istraživačka pitanja: „Koje su karakteristike kreativnog plesa kao odgojno-obrazovne aktivnosti? Koja je uloga plesnog pedagoga u provođenju aktivnosti kreativnog plesa?“

11. Uzorak

Uzorak istraživanja je prigodan uzorak kritičnih slučajeva (plesnih pedagoginja/voditeljica plesnih programa za djecu ranog i predškolskog uzrasta u sklopu kojih se provodi kreativni ples) koji Miles i suradnici definiraju kao „uzorak slučajeva koji 'dokazuju' ili oprimjeruju glavne zaključke“ (2014, 47), točnije, kao što objašnjava Glen „uzorak slučajeva koji su posebno važni jer nude ključne informacije o temi koja se istražuje“ (2015). Broj sudionica istraživanja određen je prema principu iscrpnosti i različitosti dobivenih informacija te je proces provođenja intervjua s novim sudionicama prekinut u trenutku kada je bilo prikupljeno dovoljno relevantnih i novih informacija. Vasileiou i suradnici ističu princip prema Sandelowskom u kojem se predlaže da „u kvalitativnim istraživanjima uzorak treba biti dovoljno velik da omogući otkrivanje 'novog i bogatog razumijevanja' istraživanog fenomena, ali dovoljno malen da ne izostane 'duboka analiza kvalitativnih podataka usmjerena na pojedinačne slučajeve'“ (2018, 2). Autori također navode princip zasićenosti podacima kojim se vodilo uzorkovanje ovog istraživanja, točnije, proces intervjuiranja sudionika prekinut je u trenutku kada je ponestalo „novih tema i podataka“ (2018, 3). Broj intervjuiranih sudionica koje su sudjelovale u istraživanju je pet te su birane prema različitosti doživljenih iskustava u sferi

kreativnog plesa i rada s djecom rane i predškolske dobi. S obzirom na veliku ulogu refleksivnosti istraživača u istraživanju, važno je naglasiti da je subjektivna interpretacija istraživača pri analizi podataka igrala ulogu u određivanju veličine uzorka. Kao što navode Braun i Clarke, pri donošenju odluke o „zasićenosti" podacima, treba uzeti u obzir to da u ovakvoj vrsti istraživanja značenje ne proizlazi direktno iz podataka, već iz istraživačeve interpretacije tih podataka pa tako tu odluku nije moguće donijeti prije nego što je započeta analiza samih podataka (2019). Iz tog je razloga analiza podataka u ovom istraživanju započeta paralelno s provođenjem intervjua.

12. Postupci i instrumenti

Metodom polustrukturiranog intervjua istražila su se iskustva, mišljenja i stavovi sudionica o kreativnome plesu u kontekstu ranoga i predškolskoga odgoja i obrazovanja poticanjem njihove elaboracije i vlastite perspektive postavljanjem otvorenih pitanja te prateći smjer u kojem one vode razgovor. Za intervjue pripremljen je hodogram intervjua s okvirnim pitanjima, temama te slijedom razgovora, ali u samom provođenju intervjua nije se strogo držalo strukture zadane hodogramom. Strategijom interpretativne fenomenološke analize uz refleksiju istraživačice analiziran je sadržaj provedenih intervjua, integrirajući u analizu spoznaje iz teorijske rasprave. Eatough i Smith ističu da interpretativnom fenomenološkom analizom „detaljno proučavamo osobno proživljeno iskustvo" te da je u to uključen „interpretativni proces od strane istraživača i sudionika istraživanja" (2017, 1). Bhattacharya navodi da je „Svrha fenomenološkog istraživanja otkriti što određeno iskustvo znači ljudima koji su proživjeli isti fenomen kako bismo shvatili strukturu i pronašli srž tog iskustva" (2017, 27).

13. Način provedbe istraživanja

Istraživanje je provedeno unutar tri tjedna u kojem je provedeno pet intervjua. Sudionice su prije dogovora termina intervjua bile obaviještene o temi i svrsi istraživanja te o njegovim uvjetima, a prije samog provođenja uručen im je obrazac informiranog pristanka s detaljnim informacijama o načinu na koji će informacije biti korištene te o njihovom pravu mijenjanja iskaza ili dodavanja informacija te uvida u završni tekst. Isti su obrazac prije provođenja intervjua potpisali, dajući tako svoj suglasnost za sudjelovanje u istraživanju. Intervjui su trajali između 40 i 50 minuta te su snimljeni aplikacijom za snimanje glasa putem mobilnog uređaja. Tjedan dana nakon provođenja intervjua snimke su bile ručno transkribirane i date na uvid

sudionicama kao što preporučuju Pavlović i Stanojević (2020) te kasnije kodirane i analizirane uz vlastite refleksije istraživačice.

14. Etički aspekti istraživanja

Ovo istraživanje nije uključivao rizik za sudionice veći od minimalnog, te je osigurana potpuna anonimnost u izvještavanju o rezultatima istraživanja korištenjem rednih brojeva umjesto imena te eliminiranjem osobnih informacija iz teksta rada prema kojima bi sudionica mogla potencijalno biti identificirana. U obrascu informiranog pristanka koji su sudionice potpisale te time dale svoju suglasnost u provođenju istraživanja navedene su informacije o temi i cilju to jest, svrsi istraživanja, okvirnom trajanju intervjua, mogućnosti odustajanja u bilo kojem trenutku, načinu snimanja i pohrane snimki te o tome koliko će se dugo snimke i transkribirani tekst čuvati i kako.

15. Ograničenja istraživanja

Ograničenja ovog istraživanja izostanak su triangulacije koja bi uključivala samu djecu koja sudjeluju u programima kreativnog plesa ili promatranje satova i proba kreativnog plesa što je diktirao opseg istraživanja u kontekstu diplomskog rada, moguć osjećaj nelagode kod sudionica pri audio snimanju, pri čemu bi određene informacije potencijalno bile izostavljene te dvostruka odmaknutost podataka od stvarne situacije u praksi jer istraživačica interpretira interpretaciju sudionica istraživanja. Dodatna ograničenja predstavlja veličina uzorka u sklopu diplomskog rada te način odabira samih sudionika koji je bio ograničen na osobe koje rade u području i okolici grada Zagreba.

16. Analiza i interpretacija rezultata

Eatough i Smith navode da se u istraživanjima koja se služe interpretativnom fenomenološkom analizom sama analiza provodi tako se prvo detaljno proučavaju pojedinačni slučajevi, a zatim traže uzorci, ono zajedničko te ono različito među slučajevima (2017). Analiza ovog istraživanja započela je detaljnim iščitavanjem i interpretacijom transkribiranih intervjua tijekom čega su vođene bilješke. Zatim je transkribirani tekst zajedno s bilješkama sažet i podijeljen na interpretacijske cjeline (paragrafe) koje su kodirane opisno prema ključnim temama i idejama koje su se pojavljivale u tekstovima. Daljnjim proučavanjem sažetog teksta i opisnih kodova identificirano je šest većih tema koje su se ponavljale u intervjuima. Prema identificiranih šest tema stavovi, iskustva i mišljenja sudionica istraživanja interpretirani su

kroz vlastito iskustvo istraživačice. Alempijević i suradnice objašnjavaju kodiranje prema Charmaz u kojem bi se prva faza koju sam nazvala „opisnim kodovima“ zvala „inicijalno kodiranje“, a karakterizira ju „spontano imenovanje“ prema temama koje su istraživaču najviše istaknute, dok bi se druga faza organizacije postojećih kodova nazvala „fokusiranim kodiranjem“ (2016, 53).

16.1. Definiranje kreativnog plesa

Kroz analizu rezultata istraživanja prva tema koja se često pojavljivala bila je definicija samog pojma kreativni ples. Definicija tog pojma jedno je od centralnih ciljeva ovog istraživanja, a namjera je bila da ona nastane uz spoj teoretske spoznaje i proživljenih iskustava praktičara. Ne očekuje se ponuditi jednoznačna definicija, već će se značenje pojma moći iščitati iz spoja raznih iskustava s istim fenomenom kreativnog plesa. Odgovor koji je ponudila sudionica 2 nudi jednu moguću perspektivu: „U kreativnom je plesu fokus na slobodnoj improvizaciji, slobodnoj improvizaciji na zadanu temu i vođenoj improvizaciji, sve se radi kroz priču i igru, to je nužno kako bi djeca sudjelovala dobrovoljno.“ U njenom su odgovoru već vidljivi određeni pojmovi koji su vrlo važni za kreativni ples, a to su improvizacija, igra i priča i detaljniji osvrt na njih slijedi u drugim poglavljima analize. Iz ove definicije vidljivo je da postoje određene aktivnosti ili pedagoške metode koje su srodne praksi kreativnog plesa i čine ju jedinstvenom. Te metode naravno postoje i u drugim vrstama plesa kao i u drugim odgojno-obrazovnim kontekstima, no ovdje su od najveće važnosti kao ključni pojmovi kreativnog plesa.

Sudionica 3 kreativni ples opisala je kao „slobodu u kojoj te pokreću zvukovi i glazba“. U ovom slučaju ne postoji eksplicitno referiranje na pojam improvizacije, ali mnogi bi improvizaciju upravo ovako definirali. Sudionica 3 fokus stavlja na unutrašnji osjećaj koji kreativni ples pobuđuje, naglašavajući njegovu fluidnu prirodu i nedostatak čvrstih, nametnutih granica. U nastavku sudionica 3 kreativni ples opisuje kao nešto nestrukturirano što odgovara dječjoj prirodi i njihovoj ograničenoj koncentraciji i naglašava da se sve radi kroz priču i igru te djeci blizak kontekst kako bi se opustili i zainteresirali te da u kreativnom plesu voditelj mora biti otvoren, opušten i nasmijan. Iz ovakvog odgovora moguće je zaključiti da kreativni ples jedino postoji u međuodnosu plesnog pedagoga, djeteta ili učenika te aktivnosti kojima se bave. Neke je druge vrste plesa moguće promatrati kroz zasebne elemente kao što je određena plesna tehnika, vrsta izvedbe ili povijesno nasljeđe, ali kreativni ples, posebice u ranoj i predškolskoj dobi, čini se postoji kao koncept samo unutar dvorane u kojoj se sama aktivnost odvija, kao i u umovima djece koja ga prakticiraju i njihovih plesnih pedagoga. Na to se nadovezuje definicija

koju je ponudila sudionica 4: „Kreativni je ples za mene prirodno kretanje potaknuto nekom glazbom bez određenja, kretanje na neku temu, postavljeno uz vrlo malo ograničenja, samo uz poticaj, *hint*, inspiraciju, a na meni je sve ostalo, doživljaj i interpretacija.“ Prema njenom je viđenju doživljaj samog plesača i njihovo razmišljanje o doživljaju plesa centralno onom čemu kreativni ples je. Ponovo se spominje postojanje određenog podražaja koji potiče kretanje u sklopu kreativnog plesa, on može biti ideja, razgovor, slika, zvuk, glazba, osjećaj ili nešto drugo, ali je plesačeva interpretacija tog podražaja ključna. Zato smatram da kreativni ples ne postoji izvan dvorane, to jest samog iskustva plesanja, jer ne postoji gotov recept koji netko može reproducirati kao što bi inače bila koreografija, nego kreativni ples postoji jedino kao nešto što plesač proživljava dok tu ideju, zvuk ili osjećaj pretvara u kretanje.

U nastavku sudionica 4 uspoređuje kreativni ples s igrom i ističe važnost dječjeg doživljajnog svijeta u njegovoj praksi. Kaže da djeca u kreativnom plesu moraju biti u dodiru sama sa sobom, u čemu ih potiče plesni pedagog, kao i da ono što vide, čuju i dotiču dožive iznutra te to osvijeste i izraze, a poslije i reproduciraju, dakle na neki način internaliziraju vanjske podražaje. Način na koji se to postiže je da se podražaj ili doživljaj konkretizira i da mu se ime kako bi djeca znala kako to pretvoriti u pokret i ples te razmišljati o doživljenom na drugačiji način. Opisuje kreativni ples u ranoj i predškolskoj dobi kao nešto jednako igri, penjanju na drvo ili bilo kojoj dječjoj aktivnosti koja je važna i primjerena za sve, te da je kretanje svima svojstveno, neovisno na koji način. Smatra da je za kreativni ples vrlo pogodno to što „djeca imaju manje svjesnih ograničenja“, osjećaja srama i nelagode te se stoga mogu slobodnije kretati. Kreativni ples vidi kao nešto što djeluje oslobađajuće jer je jednako prirodnom kretanju djeteta, smatra da ga se takvim treba i prezentirati kako bi se odstranile predrasude koje mnogi imaju prema plesu, kao što je viđenje plesa samo kao „balet, ružičastu suknju i ruke u trećoj poziciji“ i kao nešto namijenjeno samo djevojčicama. „Ako kreativni ples vidimo kao kretanje, što je svojstveno svakom djetetu, onda će biti pristupačan svakom djetetu kao istraživanje vlastitih tjelesnih i emotivnih mogućnosti.“

Sudionica 4 dodatno elaborira svoje viđenje kreativnog plesa kao prirodnog kretanja te kako on nastaje:

> Kao plesni pedagog izražavanje pokretom kod djece potičemo onim što je njima iskustveno poznato, bile to riječi ili glazba, onda kretanje dolazi prirodno i djeca to i ne shvate odmah kao ples. Kada im se to osvijesti da hodaju, trče i skaču i okreću se svaki dan, shvate da su plesni elementi naši životni elementi koje ne percipiramo kao plesne. Tako i dječaci koji će ponekad imati otpor prema plesu osvijeste da je to njihovo

> prirodno svakodnevno kretanje. Naglaskom na određen tempo ili razlike u dinamici glazbe stvaramo također preduvjete za kretanje, mi taj ritam imamo u sebi, ali on nije kod svih osviješten i tu nastaje taj otpor i kriva percepcija. Nije problem potaknuti djecu da se kreću, ali razlika je u tome kako ćemo im to kretanje povezati s plesom. Te barijere povezane su s kulturom u kojoj živimo i našim mentalitetom.

Iz njenog je odgovora vidljiva povezanost svakodnevnog pokreta i plesa u kreativnom plesu te činjenice da je djeci slobodno kretanje svojstveno, ali zadaća je plesnog pedagoga taj potencijal iskoristiti i preoblikovati u nešto što možemo zvati kreativnim plesom pomoću raznih podražaja, razgovora, asocijacija i glazbe. Tako kreativni ples postaje oslobađajući medij za pojedince koji su zbog društvenih pritisaka, krivih predodžbi i predrasuda isključeni iz svijeta plesa i nudi im neutralni prostor za istraživanje i kreativan izričaj.

Sudionica 5 je kreativni ples definirala ističući razlike između tog i drugih vrsta plesa, točnije definirala je razliku između „sportskog“ i „umjetničkog“ plesa. Za nju je kreativni ples nešto blisko umjetničkom plesu, a u umjetničkom plesu je priča polazišna točka, posebice kad su u pitanju djeca, on kreće od osjećaja, nečeg unutarnjeg, ističe: „U kazalištu je bitno što mi i publika osjećamo, suvremeni ples je za mene „ja sam u svojoj priči, možeš ju shvatiti ili ne“. S druge strane sportski ples je za nju nešto što je potaknuto izvana tehnikom ili estetikom, fokus je na vanjskim pokazateljima uspjeha poput fleksibilnosti i preciznosti, dok su priča i dublja povezanost s glazbom sekundarni. Za nju umjetnički ples kreće iz iskustva, povezanih osjećaja, upoznavanja sebe kroz ples, rada na samom sebi kao osobi da bi to mogao drugima dočarati. Daje primjer:

> Ako uzmem neku pjesmu koja je djeci bliska, prvo razgovaramo o riječima, značenju tih riječi, povezanim osjećajima, što za njih ona znači, kako je povezana uz njihovo vlastito iskustvo, zajedno istražujemo i stvaramo. Na taj način oni to iskreno plešu, osjećaju to, ne glume, bitna je povezanost i svrha te glazbe. Najljepše je kad postoji spoj tehnike s jedne strane i umjetničkog izražaja s druge, ali za mene je ovo drugo bitnije.

U njenom opisu „umjetničkog“ plesa pronalazimo elemente bliske kreativnom plesu poput narativnosti kao polazišne točke, osjećaja, važnosti vlastitog doživljaja i interpretacije podražaja i iskustva te vlastite osobnosti i povezanosti glazbe, doživljaja, osjećaja i plesa. Primarnu važnost daje istraživanju kroz pokret, stvaranju iz osjećaja i doživljaja, a sekundarnu tehnici i izvedbi. Kao i kod prethodne sudionice, naglašava važnost interpretacije doživljenog i razgovora o značenju istog iz kojeg nastaje pokret i ples.

Nadalje sudionica 5 smatra da bi se kreativni ples u ranoj i predškolskoj dobi trebao bazirati na osnovnim motoričkim radnjama, „ne piruete nego puzanje, kotrljanje po podu, skokove, kako nešto uhvatiti ili baciti, trčanje“, bez preranog ulaženja u specifičnu tehniku, što često rezultira ozljedama i zasićenjem te odustajanjem i karakteristično je za sport i sportski ples. Kreativni ples je za nju prostor u kojem dijete uči trčati, promijeniti smjer, dobiti slobodu kretanja prostorom, kreativno se izražavati, razvijati ritmičnost, emocionalnost, spoj kognicije i pokreta. Razvija se oslobađajuća kreativnost tako da ta djeca ne izrastu u mlade koji se „boje improvizirati s 15 godina, napraviti išta što nije zadano, stati pred ljude i nešto pokazati i prilagoditi se nepredvidivim situacijama“. Iz navedenog jasnije vidimo ne samo što kreativni ples je (svakodnevno kretanje povezano s glazbom, ritmom, kreativnošću i osjećajima), već kakav bi trebao biti i na koji način je moguće iz njega izvući najveći mogući pedagoški potencijal. Kreativni ples je aktivnost koja ima potencijala otvoriti um djeteta, osloboditi ga u izražavanju svoje osobnosti i osjećaja te istraživanju i shvaćanju svoje okoline i samog sebe.

16.2. Dobrobit kreativnog plesa za djecu rane i predškolske dobi

Nakon rasprave o značenju samog pojma kreativnog plesa postavlja se pitanje koja je njegova uloga u odgoju i obrazovanju djece rane i predškolske dobi, to jest koja je njegova dobrobit. Prvenstveno, djeci te dobi kretanje je svojstveno i ona tako otkrivaju svijet oko sebe, a kroz kreativni ples maksimiziraju potencijal tog kretanja u različitim područjima.

Prvi aspekt kreativnog plesa o kojem su mnoge sudionice istraživanja govorile njegova je dobrobit za fizički razvoj djeteta. Kao što je sudionica 1 istaknula: „Potiče se tjelesna aktivnost, fleksibilnost, istezanje, ritam, sluh, kretanje uz glazbu, ta znanja su primjenjiva u drugim područjima života ne samo u plesu“. Dok je sudionica 2 izdvojila sljedeće: „U toj dobi djeca se prvi put susreću s muzikalnosti, ritmičnosti, osnovnim elementima lokomocije, bitno im je dati te osnove“. Sudionica 5 dodala je: „Što se tiče fizičkog djela, bitno je da im tijelo bude pripremljeno u svim osnovama koje se kasnije mogu primijeniti i na svim drugim vrstama sporta i fizičke aktivnosti, da su osnovne motoričke vještine zadovoljene. Sve su sudionice isticale važnost učenja osnovnih motoričkih vještina te povezanost tijela i glazbe kroz razvoj muzikalnosti i ritmičnosti koju djeca stječu kretanjem uz glazbu. Ono što je naglašeno u kreativnom plesu i čini razliku između njega i drugih vrsta plesa je sloboda pokreta i istraživanja koja je djeci dozvoljena i koja se potiče, tako se pokretom ne nastoji dostići savršenstvo određene forme, već povezivati tijelo i um i otkrivati tjelesne mogućnosti. Kao što je istaknula

sudionica 5, na taj način dijete stječe vještine koje su primjenjive u nizu situacija i aktivnosti kojima će se baviti u budućnosti.

Kada govorimo o dobrobiti kreativnog plesa, valja obratiti pozornost i na vrijeme u kojem živimo te kako u tom kontekstu ples ima još važniju ulogu u dječjim životima. Sudionica 3 o ovome rekla je: „Ples svima može koristiti, kretanje je jako bitno pogotovo u doba *online* generacije, djeca se kroz ples pronalaze, nesvjesno puno toga nauče kroz igru i zabavu.“ Ovim komentarom skreće se pozornost na činjenicu da u doba kada većina djece provodi više vremena nego prije pred ekranima, ples nudi alternativu koja jednako može probuditi dječju znatiželju, biti izvor zabave, ali i koristan u drugim aspektima. U drugom dijelu komentara nazire se dobrobit kreativnog plesa za kognitivni razvoj djece, jer kroz pokret i igru ona uče, povezuju, otkrivaju i razmišljaju. Kao što je istaknula sudionica 5, razvija se: „Disciplina, kreativnost, snalažljivost, te se vještine primjenjuju i u drugim područjima života, ja to vidim na sebi, u plesu moraš znati kreativno pronaći rješenje, riješiti problem. Sjećam se primjera djevojke koja je za vrijeme predstave pala na pozornici, ali uspjela je odglumiti i uklopiti to u nastup tako da je doista izgledalo kao dio predstave. To se vježba i na satu, u stvaranju koreografija, povezivanju.“ U teorijskom je dijelu rada već bilo riječi o koncepciji kreativnog plesa kao problemskog zadatka. U tom je slučaju „problem“ određena tema, neki osjećaj ili zvuk, a njegovo razrješenje pronalazimo u pokretu, ono misaono realiziramo u tjelesnom.

S druge strane, sudionica 3 ističe kako kreativni ples može koristiti i u drugim odgojno-obrazovnim sferama: „Smatram da bi kreativni ples trebao biti zastupljeniji, ne samo kao izvanškolska aktivnost već i u školskoj nastavi i vrtiću, kroz kinestetički način učenja. Važno je i da se ples destigmatizira kao aktivnost 'za cure' što je vrlo ograničavajuće, na ples treba gledati kao na aktivnost za sve, treba ga se povezati s drugim predmetima, to bi olakšalo učenje.“ Dakle, u ovom slučaju pod sferom kognitivnog razmatraju se i sami misaoni procesi učenja kao i stavovi koje djeca stječu kroz obrazovanje. Pokret je slabo zastupljen u učenju i njegov je potencijal neiskorišten, a sam ples kao aktivnost otvara pitanje društvenih i rodnih normi, to jest vrijednosti koje djeca usvajaju. Po tom pitanju kreativni ples može vrlo pozitivno djelovati jer se odmiče od drugih tradicija plesa u kojima je promjena nažalost sporija i dječaci i muškarci koji se njime bave često su stigmatizirani, a kreativni ples nudi prostor manje rodne obilježenosti kroz prirodni, svakodnevni pokret koji ne nosi dodatni kulturni značaj poput baleta. Pod time se ne smatra da druge vrste plesa nisu primjerene za sve, već da u kreativnom plesu možda postoji potencijal za brži napredak po pitanju broja dječaka koji se bave plesnim aktivnostima te se tako ubrza promjena stavova i vrijednosti budućih generacija o toj temi. Iz

vlastitog iskustva doživjela sam puno slučajeva u kojima, posebice očevi, nisu mogli prihvatiti to da njihovi sinovi polaze aktivnosti vezane uz ples te su ih čak u nekim slučajevima isključili iz spomenutih aktivnosti zbog zabrinutosti oko manjeg broja dječaka koji su bili uključeni u njih ili jednostavno zato što se radilo o plesnoj aktivnosti. Iz iskustava drugih plesnih pedagoginja s kojima sam razgovarala vidljivo je da imaju slična iskustva i da se u aktivnosti koje vode rijetko uključuju dječaci. Očito je i to da su u uzorak ovog istraživanja uključene samo plesne pedagoginje te iako je taj uzorak malen, u svom iskustvu poučavanja kreativnog plesa u ranoj i predškolskoj dobi nisam naišla na plesnog pedagoga u tom specifičnom području. Unatoč tome, ima i pozitivnih primjera u kojima su roditelji promijenili mišljenje nakon promatranja satova kreativnog plesa kada su uvidjeli pravu prirodu te aktivnosti te kako njihovi sinovi u tome uživaju i brzo se uklapaju u skupinu.

Posebno važna komponentna kognitivnog aspekta odgoja i obrazovanja nalazi se u samom nazivu kreativnog plesa, a radi se o kreativnosti. Kao što je istaknula sudionica 2: „Djeca tako pokazuju vlastito stvaralaštvo, sve se ideje prihvaćaju i uvažavaju, tu se djeca oslobađaju i razvijaju kreativnost, slobodu i izražajnost, ali i razmišljanje, praćenje i pamćenje plesnih elemenata. Također razvijaju muzikalnost, ritmičnost i prepoznavanje ugođaja glazbe.“ Kreativnost podrazumijeva divergentan način razmišljanja i korištenje postojećih znanja i sposobnosti na nove načine. Kako bi se poticalo kreativno stvaralaštvo, potrebno je djeci prvo dati određene alate kojima mogu realizirati svoje plesne ideje, bilo to istraživanje različitih mogućih kretnji, osvješćivanje razlika u pokretu ili razgovor o temama koje pretvaramo u ples. Osim toga, za razvijanje kreativnosti u plesu važno je, kao što je sudionica navela, uvažavati sve dječje ideje i interpretacije, a nadalje kao važnu stavku po tom pitanju ističe i ljubav prema plesu:

> Smatram da je kreativni ples koristan za sve, ne samo one koji se žele profesionalno baviti plesom, razvija sve navedeno, a i daje dobru osnovu za kasniji razvoj. Kreativni je ples prikladan za tu dob i razvija ljubav prema plesu što je najvažniji prvi korak prije tehničkog usavršavanja. Proces je bitniji od finalnog proizvoda, a nastupi postoje jedino u obliku oglednih satova na kraju godine za roditelje.

Stavljanjem naglaska na proces umjesto proizvoda plesni pedagog kod djece potiče istraživanje, isprobavanje, kombiniranje i povezivanje različitih elemenata i ne ukalupljuje djecu u usku viziju toga što ples sve može biti. Neke druge sudionice istraživanja ističu i pozitivnu ulogu nastupa u kreativnom plesu, dok ih sudionica 2 smatra manje prikladnima u toj dobi. Svakako je važno naglasiti da plesni pedagog treba biti oprezan kako bi praksa kreativnog plesa poticala

dječju kreativnost i istraživanje, a ne samo izvanjsko i površno prezentiranje naučenih plesnih sekvenci koje se izvode, ne zbog djece, nego roditelja.

Nadalje, dvije sudionice ističu i to kako kreativnim plesom djeca postižu bolju samoregulaciju i samopoštovanje. Sudionica 1 navodi: „Velika korist plesa za djecu učenje je samodiscipline koja će im puno značiti kasnije u životu čak i ako ne budu plesači, vidim razliku u ustrajnosti kod kolegica koje su se bavile plesnim i sportskim aktivnostima i onima koje nisu. Emocionalno se djeca suočavaju i s neuspjehom, s fizički zahtjevnim treninzima, s uspoređivanjem s drugima, uče da je najvažniji vlastiti trud i napredak.“ Kreativni ples predstavlja fizički i emocionalno zahtjevnu aktivnost koja zahtjeva stalno promišljanje i zadiranje u sebe te tako gradi pozitivne navike, ali i kao što sudionica 5 navodi, pozitivnije viđenje sebe kao osobe: „Korist kreativnog plesa za djecu je da nauče ne sramiti se, izraziti svoje mišljenje i viziju, imati samopouzdanja stvoriti nešto svoje i slobodno se kretati.“

Osim djetetovog viđenja samog sebe, kreativni ples utječe i na njegov odnos s drugima oko sebe te kao takav sadrži važnu socijalnu komponentu. Sudionica 1 navodi: „U dvorani je puno međusobne interakcije, djeca nauče prihvaćati se. Gradi se senzibilnost prema drugima, učenje primjerenog fizičkog kontakta s drugima, osvješćuju svoje tijelo u prostoru te u odnosu na druge ljude.“ Takva suradnja posebice je važna u aktivnostima grupnog karaktera, sudionica 1 dalje ističe: „U toj dobi su češće solisti, iako neka djeca i ranije već mogu sudjelovati u grupnom radu, ovisi jako o pojedinom karakteru, bitno im je ponuditi obje mogućnosti, ta suradnja je vrlo jednostavna na početku, držanje za ruke, međusobno oponašanje, tu je izazovno potaknuti ih da surađuju i s onima koje ne bi sami izabrali. Potičem često rad u parovima, čak i u zagrijavanju, grupni rad mi je važan.“ Kao i u drugim odgojno-obrazovnim kontekstima, za najbolje ishode važna je individualizacija programa za svako dijete, no socijalni razvoj ne potiče se u plesu samo kroz grupni rad, već i kroz poštivanje tuđeg prostora, učenje promatranjem drugih i osjećajem zajedništva koji se postiže u dvorani. O tom osjećaju zajedništva govori i sudionica 3: „Ples povezuje ljude, plesna skupina je mala obitelj s kojom možeš biti opušten, dobro se međusobno razumijete, to je poseban odnos. I vlastitih plesnih pedagoginja sjećam se vrlo pozitivno i ostavile su velik trag na meni, prva sjećanja su mi s plesnih predstava.“ Slično navodi i sudionica 2: „Dijete se kroz ples razvija socioemocionalno, dobiva osjećaj važnosti kad mu se posveti pozornost, osjećaj pripadnosti grupi i zajedništva, suradnja s drugima, svi dobiju priliku pokazati se, slobodno se kretati i istraživati pokret, poštivati tuđi prostor, tijelo i ideje. Ples je usko vezan uz same emocije i njihovo izražavanje i osvještavanje, nudi mogućnost za neagresivno izražavanje emocija.“ Emocionalna komponenta plesa mnogim je plesačima

izazovna te je dobro razvijati ju od rane dobi kako bi dijete bolje razumjelo sebe, svoje osjećaje i druge te se moglo otvoriti kreativnom potencijalu povezivanja pravih osjećaja i pokreta.

Naposljetku, nekoliko je sudionica govorilo o dobrobiti kreativnog plesa u kontekstu promjena vidljivih na djeci koja pohađaju takve programe. Sudionica 2 navodi:

> Njihov napredak je očit u disciplini to jest, radnoj atmosferi koju postignemo, kada sam naučila kako sat njima prilagoditi, nije više bilo toliko potrebno upozoravati na disciplinu jer su svi samoinicijativno i uključeno sudjelovali te uživali u tome. Napredak je vidljiv i u držanju tijela, kretanju, stopalima itd. Također sam shvatila da je važno uspostaviti pravila na početku sata, u čemu oni sudjeluju, a ako netko ne poštuje ta pravila ih se posjedne, podsjeti na pravila, kaže da je za sudjelovanje u igri potrebno poštivanje pravila, te ponudi izbor između odmora (što se ne prezentira kao kazna) ili po želji uključivanja natrag u igru uz poštivanje pravila što uglavnom dobro funkcionira. Bitno je uspostaviti disciplinu kako bi se moglo doći do kreativnog izražavanja. Većina djece brzo svlada pravila i s oduševljenjem sudjeluje u aktivnostima kreativnog plesa. Tražim njihovu povratnu informaciju i važno mi je da su zadovoljni i sretni, neki ne žele ići kući nakon sata. Na mnogoj djeci se vidi promjena od djece koja nisu željela sudjelovati do toga da sudjeluju s užitkom. Neka se djeca ne uklope u taj kontekst i to je u redu, nije im odgovaralo u tom trenutku, nije svačiji interes ples.

Iz navedenog je vidljivo da uz strukturiranje aktivnosti kreativnog plesa prateći dječje interese i želje, ali strukturirano pravilima, vrlo brzo dolazi do promjena i pozitivnih pomaka koji vode prema većoj kreativnosti i dječjem stvaralaštvu. S druge strane, sudionica 3 ističe:

> Transformativni potencijal kreativnog plesa vidim u razvoju emocionalne inteligencije, samoj mi je ples bio alat za izražavanje emocija, iskazivanje nečeg što riječima ne mogu, ples je tu drugačiji od drugih umjetnosti jer ta emocija prolazi kroz samo naše tijelo koje je instrument te je to jedno sasvim drugačije iskustvo. Mislim da ples djeci pomaže da budu otvoreniji ljudi, iz vlastitog iskustva i ljudi koje poznajem mogu reći da je tako, razmišljaju otvorenije i vide širu sliku. Razumiju vlastite emocije i dobro poznaju sami sebe pa time imaju humaniji pristup drugim ljudima. Kroz ples se vježba i izražajnost koje se mnogi boje, kao i nastupa, kroz ples se strah i sram prevladavaju.

Kreativni ples time razbija mentalne barijere i otvara horizonte djeci koja će onda izrasti u ljude koji bolje razumiju sebe i druge te to znaju na primjeren način iskazati.

16.3. Pronalaženje kreativnosti

U prošlom je poglavlju bilo riječi o kreativnosti, no ovoj centralnoj temi kreativnog plesa treba posvetiti dodatnu pozornost i razmatranje. U svakom od provedenih intervjua govorilo se o kreativnosti, kako ju pedagozi pronalaze u sebi, kako ju potiču u radu s djecom te kako to može izgledati u okviru jednog sata. Ono što su sve sudionice istaknule je to da je, kao što je to rekla sudionica 1: „…s malom djecom potrebno unijeti kreativnost u satove kako bi bili zainteresirani. Kreativni način jedini je moguć u ranoj dobi, od samog zagrijavanja nadalje, ples se odvija kroz igru, a učenje tehničkih elemenata „podmetnutih" kroz igru nesvjesno je. Tu su i zadaci i improvizacija, poticanje razvijanja vlastitih ideja, improvizacija kroz priču i asocijacije." Kreativni pristup ističe se kao implicitan i neizbježan u radu s djecom te kao nešto što je djeci svojstveno i prirodno i kao takvo mora biti uključeno u svaki element aktivnosti kreativnog plesa. Važno je da pedagog, kao što je istaknula sudionica 1: „izbjegava davanje direktnih sugestija djeci", te umjesto toga potiče njihovo vlastito stvaralaštvo. Sudionica 1 kao čest problem u poticanju kreativnosti kod djece izdvaja to da: „svi oponašaju jedni druge te se čak i djeca s originalnim idejama nakon nekog vremena prilagode skupini i konformiraju". To je problem s kojim se plesni pedagozi često susreću, pogotovo u skupinama djece koja se prvi put susreću s kreativnim plesom. Svaki plesni pedagog prilagođava se specifičnostima djece s kojima radi, ali općenito je korisno u radu posezati za neposrednim dječjim iskustvom, isticati zanimljiva i divergentna dječja rješenja te ponekad tražiti da svatko samostalno nešto pokaže kako bismo izbjegli problem oponašanja. U nastavku sudionica 1 napominje:

> U poticanju kreativnosti važno je osobno iskustvo, kao što su emocije, tuga svakome znači nešto drugo, sreća također. Mislim da je ples jako povezan s emocijama i maštom, u plesu možeš biti štogod zamisliš, što djeci puno znači, a u sportu to nije tako, imaš određenu ulogu koja je usko definirana, u plesu možeš jedan dan biti kraljica, jedan dan vojnik, drugi dan nešto treće.

Iz ovog je komentara vidljivo da je kreativno promišljanje o svim mogućnostima i ulogama koje možemo utjeloviti redovita praksa u plesu, a to promišljanje kreće od naših osjećaja i doživljaja te razmišljanja o istima. Kada se djeca oslobode i ohrabre, kroz kreativni ples mogu utjelovljavati različite uloge, raspoloženja i stvarnosti, ona na taj način uče i istražuju vlastite interese, mogućnosti i potencijale te promišljaju o svijetu i svemu što doživljavaju te to ponovno proživljavaju kroz pokret i osjećaju te ideje kroz njega.

Sudionica 2 također je naglasila da:

> U toj dobi sve mora ići preko igre, svoje ideje razvijam u suradnji s djecom i njihovo stvaralaštvo potičem afirmiranjem njihovog truda. Obavezno je pratiti dječje interese jer inače nitko neće htjeti sudjelovati, a u suprotnom su sretni i motivirani. To ne mora uvijek biti kompleksna aktivnost, ali se neke djeci bliske asocijacije provlače kroz sve aktivnosti, ako radimo istezanje na podu to je „leptirić" koji leti, kroz brojalicu ili pjesmicu koju izgovaram on „leti, leti i na cvjetić sleti, *apćiha*. Kombiniram slobodnije aktivnosti poput improvizacije, s vođenim aktivnostima, ali uvijek kroz igru i pjesmu, te vođene aktivnosti služe i tome da djeca dobe ideje za pokrete koje će kasnije koristiti u improvizaciji, ako radimo *plié* to nije *plié* nego „liftom idemo u podrum".

Kroz asocijacije na iskustva koja su djeci bliska potičemo njihovo razmišljanje o aktivnostima u kojima sudjeluju te vlastitu interpretaciju zadataka. Kao što napominje sudionica 3: „Djecu se mora poticati na ples kroz njima poznate asocijacije, bile to životinje, ponašanje ljudi u određenim zanimanjima, ili objekti koji su im poznati, zatim se to prevodi u ples. Ako im se samo kaže da plešu i pusti se glazba, teško da će od toga nešto nastati". U primjeru sudionice 2 istaknuto je i korištenje ritmiziranog govora kao podloge za pokret. Ono što govorimo nije samo uputa, već daje dodatan poticaj za stvaranje pokreta u zadanom ritmu. Tu postoji potencijal za dječje istraživanje ritma, kako nastaje, bilo to pomoću glasa, tijela ili instrumenta i kako se odražava u pokretu. Ritmičke igre u tom pogledu imaju velik kreativni potencijal. U drugom dijelu sudionica 2 ističe improvizaciju u plesu kao važan element poticanja kreativnost, no da bi djeca mogla improvizirati, potrebno im je pružiti određene alate kroz aktivnosti koje su više strukturirane i daju im ideje za pokret, ali i prostor da taj pokret interpretiraju te izvedu na svoj način. Time djeca uče o plesu kao jednom „jeziku kreativnosti", a kako bi se njime koristili moraju na raspolaganju imati određena znanja i sposobnosti.

Često se govori kako su djeca kreativnija od odraslih osoba i ponekad se čini da kroz odrastanje i školovanje ona izgube sposobnost maštanja i divergentnog razmišljanja. Zato je poseban izazov kao plesni pedagog i odrasla osoba sam ostati kreativan, kako bismo to mogli poticati kod djece. Sudionica 2 osvrnula se na taj problem:

> Inspiraciju pronalazim u samoj djeci, sama sam imala negativna plesna iskustva gdje mi je uništena ljubav prema plesu, a želim da njima tako ne bude, već da se ona razvija te da uživaju u njemu. Vodim se njihovim užitkom i motivacijom. Kreativnost je važna i razvija se uz poticajnu okolinu i uvažavanje različitosti. Kada se kod djece potiče sloboda izražavanja oni bolje razumiju sebe, svoje interese. Ples je poticajan za razna

druga područja, na primjer znanstveno, istraživač mora biti kreativan i razmišljati izvan postojećih okvira kako bi otkrio nešto novo.

Kreativnost se mora razvijati u okruženju u kojem ne postoji osuđivanje, već siguran prostor u kojem se svatko može izraziti na sebi autentičan način. Tada se djeci pruža mogućnost učenja o sebi, svojim interesima i razvija se kreativnost kao vještina koju koristimo u različitim područjima života, bavili se plesom ili ne. Dok sudionica 2 poticaj na kreativnost pronalazi u djeci, sudionica 1 napominje sljedeće:

> Inspiraciju pronalazim u glazbi i u drugim ljudima, u svakodnevnim situacijama, mjestima i događajima, nastojim otvoreno percipirati svijet oko sebe. Tako sam jednom sjedila u čekaonici u bolnici i iz te situacije izrodila mi se ideja za koreografiju, na temelju toga što različiti ljudi koji sjede tamo proživljavaju, kako se osjećaju, o čemu razmišljaju, netko je pod stresom i strah ga je, netko je smiren i nonšalantan.

Iz navedenog vidimo da je kreativnost zapravo način razmišljanja koji je otvoren i pretvara vanjske podražaje koji se mogu činiti nezanimljivima u nešto novo i originalno. Ako smo otvoreni kreativnom razmišljanju i stvaranju, inspiraciju možemo pronaći u svemu oko nas te vidjeti stvarnost na nov način. Slično navodi i sudionica 3:

> Vlastitu kreativnost i inspiraciju pronalazim u ljudima oko sebe, nadograđivanjem njihovih ideja vlastitima, u umjetnosti, posebice dramskoj, iz vlastitog profesionalnog iskustva u različitim kontekstima bila to škola, animacija ili ples. Smatram da posve originalne ideje ne postoje i da sve iz nečeg proizlazi, a kreativnost se očituje u tome da nešto prikažemo na svoj način uz novu perspektivu svojom interpretacijom. Čak i kada djeca reproduciraju pokret koji su od mene vidjeli, to nije isti pokret, on prolazi više različitih interpretacija i mijenja se putem.

Dakle, možemo zaključiti da je sudionicama zajedničko viđenje kreativnosti kao načina razmišljanja koji postaje stvaralaštvo koristeći određene alate na svoj način, oslanjajući se na sva dosadašnja iskustva i našu interpretaciju istih. Ako sasvim originalne ideje ne postoje, zasigurno postoji jedinstvena perspektiva koja se nalazi u svakom pojedincu.

Kreativnost je ponekad teška za postići i kao što napominje sudionica 3 nju „ne treba siliti, ako neko dijete jedan dan nije motivirano treba ga pustiti da se uključi kada želi“. Također ističe da kod poticanja dječje kreativnosti nije poželjno „previše se zadržavati na jednoj

aktivnosti, one se mogu ponavljati na drugim satovima, ali ne predugo unutar jednog sata“. U nastavku objašnjava:

> Potičem dječju kreativnost tako da sve povezujem s njihovim životnim iskustvom, sa stvarima koje su im poznate, s najmlađima je teško poticati originalnost, ali s predškolcima je to već lakše i motivirani su biti drugačiji. Ponekad ja dam neku ideju i iznenadim se na koje sve načine djeca to interpretiraju. Na riječi „čarobna kutija“ netko će se primiti za noge ležeći na trbuhu, netko će se sklupčati na podu, netko će se postaviti četveronoške, kada se tako izmjenjuju već i zaborave što je onaj prvi pokazao pa ih to potiče da sami nešto osmisle ili barem svoju verziju toga.

Iako se često spominje da djeca s godinama gube sposobnost kreativnog razmišljanja, navedeni primjer mogao bi sugerirati da postoje određena znanja koja mlađa djeca moraju usvojiti kako bi se kreativno izražavala u plesu te im to često neće biti urođeno. Ipak, nakon nekog vremena pokazuju veliko bogatstvo ideja koje realiziraju kroz pokret ako ih se do toga pravilno vodi. U nastavku sudionica 3 ističe:

> Djeca iako su prirodno kreativna, nisu upoznata sa svijetom plesa, ali treba izbjeći opasnost toga da nakon dugogodišnjeg učenja plesa budeš zatvoren u vrlo specifične vrste kretnji koje svi ponavljaju, kao što je bio slučaj u mom razredu u plesnoj školi, iako je ipak svatko imao i svoj prepoznatljiv stil. Svi mi možemo jedino prezentirati nešto što smo već vidjeli i iskusili, dijete od tri godine nije puno toga iskusilo, ali su zato otvoreni i slobodni od okova prevelike uvježbanosti te im je potrebno omogućiti da se slobodno razvijaju u svim smjerovima.

Još jedan aspekt kreativnog plesa koji se pokazuje vrlo korisnim u poticanju dječjeg kreativnog izražavanja njegovo je povezivanje s dramskom umjetnošću. Od jednostavnih aktivnosti plesnih priča do dramsko-plesnih predstava, narativnost u plesu djeci pomaže izraziti se kroz pokret. Sudionica 5 govorila je o svome iskustvu u tome području:

> Mislim da je u ranoj i predškolskoj dobi odlično povezivati ples s dramskom umjetnošću, raditi predstave, smišljati uloge, predstava je nešto trajno što se može ponovo rekreirati generacijama, s njima se putuje. Kada djeca rano osjete kako je to stati na pozornicu, biti slobodan na njoj, imati svoju ulogu, nauče puno popratnih vještina, biti dio zajednice, raditi zajedno na nečemu, znati kada je naš red, osvijestiti svoje tijelo u prostoru, to nekad odrasli ljudi još ne znaju, kad dođete na plesne edukacije pa se svi stanu u jedan kut prostorije. Tu nema glume u pravom smislu riječi, već utjelovljujemo

karakteristike nekog lika, je li on razigran, veseo, kako to kretanje izgleda? Kakav treba biti izraz lica?

U ovom se primjeru ponovno vraćamo na vlastito iskustvo djeteta, ovaj put to znači njihovo shvaćanje određene uloge i lika te povezivanje istog s vlastitim iskustvom kako bi to onda pretvorili u plesni izričaj. U ovom slučaju govori se o predstavama kao konkretnoj reprezentaciji kreativnog izričaja, no on se u kreativnom plesu može ostvariti i na manje formalan način, u aktivnostima na satu koje prate određenu priču. Tu priču može ponuditi plesni pedagog ili ona može nastati u suradnji s djecom. Naravno moguće je da se iz takve aktivnosti izrodi određena koreografija kroz zajedničku interpretaciju priče i u tom slučaju predstave mogu biti dio kreativnog plesa u sklopu kojih djeca mogu podijeliti svoju kreativnost i stvaralaštvo s drugima.

Sudionica 5 govori i o vlastitom iskustvu povezivanja dramske umjetnosti s kreativnim plesom i o umjetničkom stvaralaštvu koje je iz toga nastalo:

> Iz mojeg iskustva primjene dramskog u plesu kretalo se od dramskog teksta i proučavanja likova, njihove karakterizacije, to je najvažnije, u predstavi Macbethovi, kakva je Lady Macbeth, je li snažna žena? Zatim ne pokušavam postati ta osoba već tražim te karakteristike u sebi, sjetim se trenutaka u životu kada sam se tako osjećala i onda koristim tu energiju za stvaranje koreografije. Nisam ju glumila već sam to bila ja, a u pozadini se čuo snimljen prateći monolog, ali snaga je bila moja, ona je govorila kroz mene. Ima trenutaka kada bi se sasvim prepustila kaosu i podivljala na pozornici, to je gotovo nestvarno kao da me nešto preuzme, ne sjećam se točno ni kako sam plesala, preplavi me neka energija kroz improvizaciju koja bi svaki put bila drugačija. Dakle od teksta i karakterizacije, do stvaranja i odabira glazbe pa koreografiranja inspiriranim time. Neovisno o fizičkoj spremi plesača, dobar koreograf iskoristi njihove sposobnosti na najbolji mogući način.

Primjer koji je sudionica dala može poslužiti kao šablona pri korištenju dramskih elemenata u poticanju kreativnosti kod djece rane i predškolske dobi. Počnemo od određene priče koja postoji ili smo ju osmislili, razgovaramo o likovima, njihovoj karakterizaciji, pokušamo ih razumjeti, a potom utjeloviti kroz vlastitu interpretaciju i plesni pokret. Ako polazimo od već postojeće priče kao što je bajka, ne treba se držati doslovne interpretacije, već otkriti što djeci ta priča znači, kako ju oni razumiju i doživljavaju, kako bi ih potakli na izražavanje vlastite perspektive. Sudionica 5 kaže:

> Tako s djecom svakodnevno trebamo uključivati priče i narativnost u satove kreativnog plesa i provoditi ih kroz njih, voditi u druge svjetove, to mogu biti svakodnevne pojave poput kiše koja lagano pada, pa sve jače, lišće koje šumi, ljulja se na vjetru i padne s grane na tlo te se otkotrlja. Tu se gluma spaja s efortima, iako je kompleksna tema moguće ju je približiti djeci kao kvalitete kretanja. Ako pokret ide iz lebdenja ili klizanja u bič ili udar to je potpuna promjena energije, mijenja se izraz lica, karakter i narav. Slično je i s asocijacijama na životinje koje su različitih naravi.

U navedenom primjeru vidljivo je da ne moramo koristiti već postojeću priču kako bismo iskoristili potencijal narativnosti u kreativnom plesu, već ju možemo pronaći u svakodnevnim događajima i pojavama. Ono što je ključno je iskoristiti potencijal pričanja priča kako bismo djecu približili „drugim svjetovima" u kojima mogu pronaći kreativnost i izraziti ju kroz ples. Tako možda nećemo spomenuti specifični lik u priči, ali će nas njihova karakterizacija inspirirati, pretvoriti se u osjećaj, a taj osjećaj u određenu kvalitetu pokreta, prostorni put i slijed pokreta.

Promatrajući kreativni ples kroz leću dramske umjetnosti, moguće je koreografiju vidjeti kao pričanje vlastite priče. U kreativnom plesu stoga možemo poticati dječju kreativnost i stvaralaštvo ne tako da uvježbavamo koreografiju koju je unaprijed osmislio plesni pedagog, već da djecu vodimo kroz priču iz koje oni sami stvaraju koreografiju. Sudionica 5 daje primjer jedne takve aktivnosti:

> Dobro je dati djeci i priliku da sami pokušaju koreografirati, barem nekoliko kratkih elemenata, da osjete kako je to raditi na zadatku, nešto osmisliti, raditi u grupi. Uvijek im ponudim izbor vrste glazbe, ovisno o tome kako se osjećaju, zatim iz toga nastane neka priča. Imala sam primjer koreografije u kojoj je pjesma bila o snovima, razgovarali smo o tome što želimo biti, poticala sam ih da postanu štogod žele da dobiju samopouzdanje i jako su voljeli izvoditi tu koreografiju. Kroz priču im je lakše konceptualizirati neki slijed pokreta u koreografiji. Bitno je da ta priča dođe od njih, da mogu bez straha izraziti svoje mišljenje, da nauče da je njihovo mišljenje vrijedno i važno, ali i kad je primjeren trenutak za govoriti, razgovor je bitan u plesu.

Kreativnost možemo pronaći u raznim izvorima inspiracije, no kada djecu želimo potaknuti na kreativno izražavanje, ključno je da se oslobodimo ograničenja vlastitog uskog viđenja stvarnosti i otvorimo se novim idejama i perspektivama te uvijek polazimo od dječjeg iskustva i njihovog doživljajnog svijeta.

16.4. Primjeri aktivnosti kreativnog plesa

U razgovoru sa sudionicama istraživanja često je bilo govora o konkretnim aktivnostima koje su dio prakse kreativnog plesa kako bi se određene teorijske ideje jasnije predočile i realizirale u praksi. Analizirajući te aktivnosti došla sam do zaključka da ih je moguće kategorizirati u tri skupine ovisno o vrsti upute koju daje plesni pedagog te očekivanog odgovora djeteta na tu uputu. Prema tome, u prvu skupinu spadaju aktivnosti u kojoj sva djeca rade slične pokrete prema specifičnim uputama plesnog pedagoga, no to je popraćeno djeci bliskim asocijacijama ili glazbom koja aktivira njihovu maštu. U drugoj skupini aktivnosti plesni pedagog ponovo daje prilično specifične upute, ali očekuje se da će svako dijete ponuditi različit odgovor i interpretaciju zadanog. Treća skupina sadrži manje strukturirane vrste aktivnosti u kojoj je zadana jedino vrlo široka tema i nije ju nužno zadao sam plesni pedagog, već je nastala u razgovoru s djecom koja i sama usmjeravaju aktivnost na različite načine.

Prva skupina aktivnosti često se pojavljuje na početku sata ili u radu s djecom koja nemaju nikakvog iskustva s plesom kako bi ih se potaknulo na kretanje te im se ponudile ideje koje će kasnije inspirirati nešto složenije i apstraktnije aktivnosti kreativnog plesa te plesno stvaralaštvo. Cilj je ovih aktivnosti približiti plesno kretanje djetetu i pomoći mu da krene istraživati mogućnosti vlastitog tijela u plesu. Sudionica 1 daje sljedeći primjer: „Nekad koristim i metodu „listen and move“ u kojoj se zadaci mijenjaju zajedno a glazbom, uključuje različite zadatke poput hodanja na prstima s rukama u trećoj poziciji, trčanja, skokova u ritmu, galopa. Njima je to zabavno jer prate upute iz same glazbe, na početku sam im olakšala tako što je hodanje bilo obično hodanje, pa kasnije na prstima i zatim s rukama u trećoj poziciji“. Navedena aktivnost služi tome da djeca osvijeste poveznicu između vlastitog kretanja i glazbe te se upoznaju s konceptom plesa kao igre u kojoj pokreti postaju sve složeniji.

Sudionica 3 daje primjer aktivnosti u kojoj plesni pedagog ima ulogu pripovjedača i govori o putu koji dijete mora proći kako bi se spremilo za vrtić. Od spavanja, buđenja i spremanja, do polaska u vrtić, djeca prolaze osnovne kretnje poput spuštanja i podizanja, istezanja dijelova tijela, hoda, poskoka i trka te uključuju svoju maštu na sličan način kao što bi to činili u simboličkoj igri. Posljednji primjer koji ću istaknuti ponudila je sudionica 5: „Tu kreativnost moguće je provući kroz svakakve aktivnosti, bili to leđnjaci, a oni zamišljaju da su avioni koji lete od grada do grada, koji su možda izmišljeni. Priča može otići u bilo kojem smjeru, možda bicikliramo nazad kući, stanemo na semaforu, dolazimo do dvorane, plešemo itd“. U njenom primjeru djeca ponovo produciraju slične pokrete prema uputama pedagoga, ali

to ne čine samo mehanički ga oponašajući, već zamišljaju različite situacije koje bi mogle inspirirati takav pokret te tako povezuju ono tjelesno (pokret) s onim kognitivnim (maštom).

Druga skupina aktivnosti poprima oblik pitanja i odgovora u kojem plesni pedagog postavlja premisu, a svako dijete nudi svoj odgovor na to. Sudionica 2 daje primjer:

> Na početku sata svi stoje u krugu i prozivam ih jednog po jednog i pitam ih što bi danas željeli biti, što bi htjeli otplesati. Kod prvog izvođenja aktivnosti im se ponekad moraju navesti primjeri kako bi shvatili što od njih tražim, bila to zanimanja, likovi ili životinje. Zatim to dijete odabere što će biti i kreće se po prostoru, ali i što će svi ostali u krugu biti, statično, a djeca se izmjenjuju dok svi ne dođu na red.

Sličan primjer daje i sudionica 3: „S djecom ne možeš dugo raditi istu stvar, potrebno je osmisliti više aktivnosti, ne dulje od pet do deset minuta prije nego im dosadi. Ako radiš samo vježbe to im je suhoparno moraš ih zainteresirati igrom. Na primjer, na početku se svatko predstavi svojim imenom i kroz ples, nakon čega ostali ponove njihov pokret i tako po krugu dok se svi ne izredaju.“ Čest primjer koje sudionice navode i koji se redovito pojavljuje u praksi davanje je primjera različitih životinja čije kretnje svako dijete interpretira na svoj način. Kao što navodi sudionica 2:

> Nekad radim i igrolike aktivnosti pomoću kartica na kojima su slike životinja. Prvo razgovaramo o životinjama koje vidimo, kakve su one, kako se kreću, koje su im karakteristike. Zatim se oni stave u uloge neke od tih životinja te reprezentiraju te karakteristike pokreta. Tu je važan kontrast između na primjer, velikih i malih životinja, brzih i sporih, snažnih ili nježnijih. To dovodi do kontrasta u razinama prostora koje koriste, vrstama lokomocije, vrsti pokreta.

Još jedna moguća premisa za takvu vrstu aktivnosti su emocije, svima je zadana ista, ali svako ju dijete proživljava i reprezentira na sebi svojstven način temeljen na vlastitom iskustvu. Primjer daje sudionica 2: „U drugoj aktivnosti vezanoj uz emocije im se na prezentaciji prikaže slika koja reprezentira neku emociju, najčešće one jednostavnije poput sreće, tuge i ljutnje. Pitam ih da identificiraju osjećaj, da ga povežu s vlastitim iskustvom, da pokažu gdje u tijelu to osjećaju, da to izraze kroz pokret uz popratnu glazbu“. Ista sudionica navodi dodatan vrlo zanimljiv primjer kako djeci rane i predškolske dobi možemo približiti vrlo složene i apstraktne plesne teme:

> Postoji jedna aktivnost koja je zanimljiva jer na djeci blizak način potiče inicijaciju pokreta iz različitih dijelova tijela što je vrlo napredna plesna tehnika. Djeca zamisle da su slikari te slikaju po zraku ili podu, a kist je određeni dio tijela koji mijenjamo nakon nekog vremena pa tako pokret kreće iz glave, ruke, noge, ramena itd. To je vrlo apstraktna plesna tema, a na ovaj način djeca brzo shvate što se od njih traži te dolaze do zanimljivih i originalnih rješenja.

Posljednja, treća skupina aktivnosti nešto je drugačija po pitanju strukture aktivnosti i uloge pedagoga u njima. Premisu pedagog ne postavlja unaprijed već ona nastaje u suradnji s djecom te nije usko određena, već nastaje iz tema koje se mogu interpretirati na vrlo različite načine. Takve aktivnosti često budu u obliku priče koju djeca osmisle u suradnji s plesnim pedagogom i zatim ju odigravaju kroz ples vlastitom interpretacijom elemenata priče. Sudionica 1 ističe:

> Polazim uvijek od njihovih interesa, na primjer svi su jako zainteresirani za jednoroge pa je to tema, ili kad sam nosila šminku na satu i govorile su mi da sam princeza pa je od tog nastala priča u kojoj me one spašavaju. Postavila sam četiri točke u dvorani označene nekim rekvizitima, a uz priču koju smo zajedno stvarali puštala sam popratnu glazbu i zvukove, čulo se zvonjenje telefona, morale su se javiti, pretvoriti se u vojnike u misiji spašavanja – oštri pokreti, stupanje to jest, *passé*. Kod druge točke je bila oluja uz zvuk kiše i grmljavine, zatim su se našli u šumi kroz koju su lutali i tražili nešto, preskakanje lokvi, kada su pronašli princezu zajedno su otplesali s njom kratku sekvencu, aktivnost je uključivala tehniku, slušanje i praćenje glazbe, kreativno rješavanje problema i koreografiju.

Jednu sličnu aktivnost drugačije tematike elaborirala je i sudionica 2:

> Služim se često vođenom improvizacijom, dramskom tehnikom u koju uključujem plesne elemente. U glavnom dijelu sata je vođena improvizacija koju sama vodim, ali i u kojoj sudjelujem s njima, na primjer odabrali smo da idemo na putovanje u cirkus, to je popraćeno pričom punom različitih „pustolovina“ koje prati primjerena glazba koja ih potiče na tom putu, za cirkus je to dosta razigrana, živa glazba. Krećemo na putovanje stupanjem i pljeskanjem, velikim koracima prelazimo korijenje, provlačimo se između drveća bočnim hodom, provlačimo se kroz špilju četveronoške, prelazimo uzak mostić, skačemo po livadi, vila nas začara da postanemo cvjetići koji iz sjemenke izrastu u velik cvijet, zatim postanemo životinje. Kada stignemo do cirkusa tražim da sami kažu što

> sve možemo vidjeti u cirkusu, akrobate na žici, velike klaunovske cipele u kojima radimo smiješne korake itd. Kroz priču oni prođu puno plesnih elemenata i osnovnih lokomocija (poput osnovnih baletnih pozicija i pokreta, galopa, istezanja, pozicija ruku ili *chasséa*), ali je to inkorporirano u priču pa nisu svjesni da rade vježbe. Kombinira se pantomima i ples, pantomimom dolazimo zapravo do plesa. Po povratku iz cirkusa, spremamo se za spavanje, zaspimo i zamislimo da sanjamo zatvorenih očiju, zatim budim dodirom jedno po jedno dijete i oni mi pokažu što su sanjali, na primjer njihov najdraži dio priče pa ih dodirom vratim nazad na spavanje.

U spomenutim primjerima ponovo se povezuje dramska i plesna umjetnost te se pronalazi narativnost u plesu. Kao što je naglasila sudionica 2: „U svim aktivnostima moguće je mijenjati priče i motive ovisno o interesu djece te tako uz male promjene dobiješ sasvim nove pokrete i ideje.“ Tako ista vrsta aktivnosti može poprimiti bezbroj novih oblika koji su djeci zanimljivi i poticajni.

U trećoj skupini aktivnosti postoje aktivnosti koje su u potpunosti vođene od strane djeteta, dok plesni pedagog samo promatra, potiče ili kratko napominje pravila. Dva primjera navodi sudionica 2:

> Na kraju sata postoji aktivnost 'čarobni štapić', dijete sa štapićem odabire temu slobodne improvizacije, svi plešu na tu temu, kada se glazba zaustavi se ukipe te dijete sa štapićem 'oživi' jedno po jedno dijete kako bi pokazali svoju interpretaciju teme. Jedna aktivnost u paru zove se 'ogledala' u kojoj jedno dijete pokazuje pokrete koje drugo dijete oponaša nakon čega se uloge zamijene, pri čemu je važno naglasiti da se pokazuje polako te da se međusobno gledaju i prate.

U obje aktivnosti iz prethodnog primjera vodeću ulogu imaju djeca, bilo to pojedino dijete nakon čega slijedi izmjena ili naizmjenično preuzimanje vodstva u radu u paru. U tom slučaju dijete je kreator teme aktivnosti i njenog tijeka. To su vrste aktivnosti koje će se najvjerojatnije raditi na kraju jednog sata jer će aktivnosti koje im prethode služiti kao vrsta pripreme u kojoj djeca isprobavaju različite vrste kretanja i aktiviraju svijet mašte i različitih mogućnosti kako bi kasnije mogla sama biti u vodećoj ulozi bez previše sugestija plesnog pedagoga.

Iz svih primjera vidljivo je da različite vrste aktivnosti imaju važnu ulogu u praksi kreativnog plesa i na drugačije načine potiču kreativno izražavanje djeteta, njegovo razmišljanje o plesu te povezivanje proživljenog iskustva s kretanjem i plesom.

16.5. Metoda improvizacije

Kada govorimo o kreativnom plesu, neizostavno je istaknuti improvizaciju kao važnu nastavnu metodu. Ona može poprimiti razne oblike, biti vođena ili slobodna, ali ključno je da u njoj postoji razina slobode kroz koju dijete istražuje i otkriva. Različiti plesni pedagozi ulogu improvizacije u radu s djecom rane i predškolske dobi različito vide. Sudionica 3 napominje: „Mislim da je s djecom teško postići pravu improvizaciju, može ih se motivirati glazbom i asocijacijama, to ne može biti posve slobodno, mora postojati neki zadatak i tema. Često jedni druge oponašaju jer nemaju velik repertoar pokreta, važno ih je dobro usmjeriti“. U njenom komentaru vidimo da neki smatraju improvizaciju previše naprednom metodom za djecu te dobi, no ipak postoje načini na koje se ta aktivnost može realizirati, što zahtjeva velik trud i pripremu.

Sudionica 4 ima drugi pogled na improvizaciju u kojem je naglašena važnost pravilne pripreme aktivnosti:

> Improvizacija je nešto prekrasno, ali improvizacija nije „budi žaba“, to je ograničavajući pristup koji je zapravo besciljan i nije improvizacija. Vođena improvizacija ima dublji cilj, možda ćeš skakutati, promatrati i vrebati kao žaba, ali to će doći iznutra, a ne kao sugestija izvana. I odrasloj osobi bi tako ograničavajuća i jednoznačna asocijacija bila zahtjevna, sjetili bi se možda tri do četiri radnje koje su karakteristične za žabu i to sve skupa ne bi dugo trajalo. Djeca prirodno krenu i u sasvim drugom smjeru od zadanog, od žabe do slona i to ne bi trebalo ispravljati, svačiji je doživljaj individualan i treba ih pustiti da to realiziraju na svoj način.

Iz navedenog je vidljivo da zamisao plesnog pedagoga o tome kako bi neka aktivnost trebala izgledati može biti ograničavajuća za dječje izražavanje i oslobađanje ako je ta zamisao vrlo usko predodređena. Iz usko određene asocijacije teško možemo dobiti širinu pokreta, ideja i novih zamisli. Improvizacija mora biti zadana tako da služi kao polazište iz kojeg se rađa bezbroj ideja i interpretacija te iz kojeg svaki pojedinac može ponuditi vlastitu perspektivu.

Ponekad je teško predvidjeti na kakvu će vrstu poticaja djeca najbolje reagirati te proizvesti mnoštvo ideja, no zato je važno pratiti njihove interese, ono što nam govore te biti fleksibilni i mijenjati elemente sata koji ne funkcioniraju onako kako smo mi kao plesni pedagozi to zamislili. Takav jedan primjer daje sudionica 4:

> Primjer s početka moje karijere bila je tema radnih pokreta i kao neiskusan plesni pedagog imala sam uska očekivanja onog što ću time dobiti, zidali smo kuću. No, jedno se dijete istaknulo mašući rukom po zraku, na što sam ju upitala što radi, a ona je odgovorila da gradi kuću čarobnim štapićem. Tada sam shvatila koliko sam u tom strahu od djece i neiskustvu zatvorila vlastiti doživljajni svijet i ograničila svoja očekivanja te je to iskustvo ostalo sa mnom cijeli život. Danas bi na takvo originalno rješenje gledala s oduševljenjem i bila svjesna koliko je to genijalno. Ta je djevojčica zagrebla dublje i koristila se svojom maštom. Ako improvizaciji pristupamo tako da damo samo jednostavnu uputu, onda barem djecu treba pustiti da to rade onako kako to doživljavaju. Ako imamo jasan plan i metodiku improvizacije i vodimo ih, doći ćemo do, na primjer žabe na sasvim drugi način uključujući sve elemente koji su potrebni za ples bez odvajanja tih pokreta od dječjeg doživljajnog iskustva i nametanja gotovih rješenja, vodimo ih tako da oni do toga dođu sami.

Kao što je i sama sudionica istraživanja rekla, vještine uspješnog vođenja dječje improvizacije često dođu s dugogodišnjim iskustvom, ali problem nije u tome da pogriješimo na tom putu, već da prestanemo biti kreativni, zatvorimo vlastiti svijet mašte i zaboravimo kako nas sve djeca mogu iznenaditi ako im za to ponudimo vrijeme i prostor te našu pažnju i prihvaćanje.

Element improvizacije koji je vrlo važan, kako u pripremi te aktivnosti, tako i u njenom provođenju, je glazba. Točnije bi bilo reći zvuk, jer se može raditi o instrumentalnim skladbama, popularnoj glazbi, zvukovima koje proizvodimo sami pa čak i odsustvo zvuka. Zvuk i plesni pokret povezani su i glazba predstavlja važan pokretač i inspiraciju u plesnoj umjetnosti. Ona je posebice važna kada govorimo o improvizaciji jer improvizacija često nastaje iz prirodne reakcije tijela na glazbu, a to je kretanje. Odabir glazbe važan je korak u pripremi aktivnosti improvizacije i uvelike utječe na njen tijek i ishod. Sudionica 3 ističe:

> Važna je uloga glazbe, ona ih motivira, usmjerava, ali isto tako i različiti zvukovi pa i tišina. Mogu se koristiti i popularne pjesme koje djeca vole, kao neke iz popularnih animiranih filmova, ali treba paziti kako to ne bi postao ometajući faktor. Ako su oni povezani s tom glazbom to je opet dio njihovog iskustva, ali koristila sam i klasičnu glazbu i hrvatske tradicionalne dječje pjesme, a i strane.

Kao što je sudionica navela, ne postoji samo jedna vrsta glazbe koja je primjerena za korištenje u improvizaciji, ali u svojem odabiru moramo biti vrlo oprezni i dobro razmisliti što točno tom

aktivnošću želimo postići, zašto smo odabrali upravo tu pjesmu ili skladbu te je li ona primjerena i poticajna za djecu rane i predškolske dobi. Sudionica 4 dodaje:

> Kod glazbe, kakva god ona bila, važno je da se ne interpretira jednoznačno. Neku popularnu pjesmu koju djeca vole ne možete izbjeći, niti treba jer ona u djeci koja ju vole nosi puno emocija i pomaže im izraziti ih kao i bilo koja druga glazbena podloga. Pedagog mora znati kako će koristiti tu pjesmu za realizaciju svojih ciljeva. U redu je ako svi počnu plesati kao likovi iz crtića iz kojeg je ta pjesma, ali ne bi se trebalo na tome zaustaviti, može se povući paralela s doživljajnim svijetom, maknuti se od likova prema nekim plesnim temama kao što je vezani i slobodni tok pokreta, ali to djeci predstaviti na manje apstraktan, njima blizak način. Pozitivno je što će tu pjesmu htjeti slušati puno puta za redom što je dobro, jer im dulje drži koncentraciju od možda neke njima manje poznate skladbe.

Djeci bliska glazba sadrži velik potencijal ako ju iskoristimo na pravi način. Ona će djecu motivirati i zainteresirati, ali uloga plesnog pedagoga nalazi se u tome da ih kroz improvizaciju odvede korak dalje od njihove očekivane reakcije kada čuju pjesmu koja im je draga. Mora ih potaknuti da razmišljaju o temama prisutnim u glazbi, o svojim osjećajima, o svojim povezanim iskustvima i tako nešto što je mogla biti isprazna aktivnost pretvoriti u priliku za učenje i udubljivanje u ples. Sudionica 4 također naglašava: „Instrumentalna glazba također je poželjna ako pedagog ima jasan cilj i plan vođenja djeteta do spoznaja unutar sebe koje prenosi na van. Ako je riječ o čistoj imitaciji pedagoga onda nije bitno koja glazba svira u pozadini, važna je svrhovitost u svemu što radimo“. Svrhovitost koju je spomenula smatram ključnom riječi u razgovoru o odabiru glazbe u improvizaciji, trebamo se zapitati zašto smo izabrali baš tu skladbu, što ona može djeci značiti, kako ona može pomoći u razvoju plesnog izražavanja, može li se interpretirati na više od jednog načina.

Sudionica 4 napominje i sljedeće: „Postoji i neprimjerena glazba koja je nažalost prisutna u plesnom svijetu od najranije dobi i neizbježno je da su djeca pod utjecajem stvari koje ne razumiju u svojoj okolini, možda neće učiniti veliku razliku, ali možemo smanjiti utjecaj toga barem u dvorani“. U odabiru glazbe kojom vodimo aktivnosti improvizacije moramo paziti da je ona primjerena ranoj i predškolskoj dobi, da je povezana s njihovim iskustvom i interesima te poticajna za kreativno izražavanje. Tako glazba može biti odličan alat za realizaciju aktivnosti improvizacije kroz koju dijete postiže sve ciljeve kreativnog plesa kroz vlastitu interpretaciju svoje okoline, sebe i svojih osjećaja te kroz pretvaranje tog doživljaja u pokret i ples.

16.6. Pedagoški odnos djeteta i plesnog pedagoga

S obzirom na činjenicu da je uzorak ovog istraživanja sastavljen od plesnih pedagoginja, očekivano je da je značajan dio rezultata istraživanja posvećen upravo pedagoškom odnosu između plesnog pedagoga i djeteta. Plesni pedagog snosi veliku odgovornost i o njemu uvelike ovisi kvaliteta nastave kreativnog plesa. Plesni pedagog mora biti dobro pripremljen za svaki sat i vladati kreativnim plesom kao vještinom, ali posebice je važno kako se ophodi s djecom koja pohađaju nastavu kreativnog plesa. Iz odnosa plesnog pedagoga i djeteta vidljiva je i sama kvaliteta nastave kreativnog plesa. Na važnost uloge plesnog pedagoga u tom odnosu upozorila je sudionica 1: „Na djecu te dobi jako utječe sve što pedagog kaže, upijaju sve podražaje“. Plesni pedagog mora biti svjestan toga kako sve što govori i čini djeca promatraju te analiziraju i internaliziraju. Sudionica 1 osvrnula se i na specifičnosti rane i predškolske dobi djece: „S predškolskom je djecom zahtjevno postaviti disciplinu, važna je emocionalna komponenta u odnosu plesni pedagog-dijete, naglašena je odgojna komponenta“. Plesni pedagog stoga nema samo ulogu osobe koja poučava određene vještine, već odgojno djeluje na dijete te njihov odnos sadrži emocionalnu komponentu koja je važna za razvoj djeteta. U nastavku sudionica 1 govori o tome kako odnos plesnog pedagoga i djeteta utječe na djecu:

> Promjene kod djece vidim u tehničkoj izvedbi, ali najviše u njihovoj disciplini, poštovanju autoriteta, praćenju pravila, pamćenju pokreta, većoj izdržljivosti fizičkoj i emocionalnoj, u koncentraciji, nemaju potrebu za konstantnim pauzama, to se dogodi jer zavole ples i zabavljaju se pa i zaborave tražiti puno puta pauzu. Kad ostvarim odnos s njima je lakše, kad oni znaju da sam im i ja emocionalna podrška mi se otvore i žele sudjelovati i razgovarati. Svjesna sam da imam važnu ulogu u njihovom životu, moje ponašanje ostaje s njima još dugo kroz život, u plesu je čest autoritaran stil uz puno naredbi, vikanja, dovođenja tijela do granica fizičke sposobnosti, to može ostaviti velike traume.

Pozitivan odnos između djeteta i plesnog pedagoga dovodi do većeg samopoštovanja djeteta, ali i do napretka u plesnim vještinama, odnos plesnog pedagoga prema djetetu uvelike utječe na djetetov odnos prema plesu. Kao što je sudionica spomenula, u drugim vrstama plesa čest je autoritaran stil vođenja u kojem se dijete potiče da slijedi upute pedagoga bez propitkivanja, a najvažnija je izvedba i završni produkt, dok se emocionalna dobrobit djeteta i mladih često u tim situacijama zanemaruje. Kreativni se ples odmiče od takvih praksi poticanjem razgovora o

plesu s djecom, praćenjem njihovih interesa, ideja i mogućnosti te kultiviranjem pozitivnog odnosa između djeteta i plesnog pedagoga.

Važno je naglasiti i to da je odnos između plesnog pedagoga i djeteta uzajaman i nije jednosmjeran. Kao što sudionica 1 u nastavku ističe: „Tijekom svog iskustva sam dosta 'omekšala' po pitanju svojih očekivanja od djece, svojeg pristupa. Otvorili su mi se vidici te sad znam da sve što želim postići mogu na kreativan način te da tehničko usavršavanje nije glavni cilj“. Kroz iskustvo rada s djecom rane i predškolske dobi plesni pedagog sam se mijenja, uči i razvija te prilagođava novim situacijama. Sudionica 1 dodaje:

> Lako je davati naredbe, davati upute za vježbe, ali kad sam osvijestila svoju važnost u životima djece i sama sam shvatila koliko su na mene utjecale slične figure u mlađoj dobi, ja ću nekome biti ta osoba. Sad znam više da želim imati pozitivan i trajni utjecaj na tu djecu, više slušati, motivirati ih tako da se uspoređuju samo sa samim sobom, ta djeca su čak više mene promijenila nego ja njih. Ono što se meni čini banalno njima je jako bitno, ali naučila sam ne gledati samo iz vlastite perspektive, nego i iz njihove.

Kao što je spomenuto, plesni pedagog u strukturiranju aktivnosti kreativnog plesa mora polaziti od djece i njihovih interesa kako bi se kultivirao dobar međusobni odnos, ali i suradnička atmosfera za učenje. Sudionica 2 napominje: „Svaka aktivnost kreće iz njima bliskih asocijacija i razgovora, ako se naša ideja ne poveže s njihovim proživljenim iskustvom, od toga ništa neće nastati. Ne smije se previše gotovih rješenja sugerirati nego im treba dati slobodu i prostor za napredak“. Plesni pedagog voditelj je aktivnosti, ali one ne smiju biti odvojene od dječjeg iskustva već njime inspirirane. Sudionica 2 dodaje:

> Uloga mene kao pedagoga je uspostaviti pravila, kako neka igra funkcionira, ali što kraće i jednostavnije, ne previše pravila, ali dovoljno kako bi igra funkcionirala. Važno ih je motivirati, što postižem kroz igru i priču, sudjelovanjem u toj igri, da ne diktiram upute plesnom terminologijom već koristeći asocijacije ili uz glazbu brojalice razdijeljene na slogove, pričanjem priča. Ne pružimo prste, već pokazujemo papuču i đon. Također im sve uvijek ritmiziram, glasom ili pljeskom ili brojalicama. Potičem osjećaj za ritam i mjeru i praćenje glazbe tako da ih potičem da prate moje pljeskanje, izgovaraju brojalicu, udaramo ritam po tijelu, po podu itd. Neke se vježbe rade bez glazbe, samo uz glas koji izgovara slogove i tako se na primjer prolaze pozicije stopala (prva i druga, otvorena i zatvorena) „sva-đa-ju se sto-pa-la, po-mi-re-se-cmok-cmok, no-ga i-de i-spred tije-la, pa sa stra-ne, pljes-pljes-pljes“.

Svi odgojno-obrazovni ciljevi kreativnog plesa postižu se organskom sintezom aktivnosti u nastavi, dječjih iskustava i interesa i poticanjem kreativnosti u plesnom izražavanju.

Praksa plesnog pedagoga sadrži i mnoge izazove, kao što napominje sudionica 3:

> Teško je ostati kreativan kada drugo radiš s istom skupinom te stalno izmišljati nove i zanimljive stvari. Ili kada smo vježbali koreografiju za priredbu, to im je bilo dosta repetitivno i naporno i morala sam uvijek raditi s njima. Teško im je objasniti da čekaju na red i rade jedan po jedan skokove ili da rade u parovima, ali napredak kroz rad je moguć. Mislim da su predstave više za roditelje, a manje vezane uz kreativni ples, ali i to je njima novo iskustvo u kojem se uče snalaziti i tu se razlikuju prema karakteru.

Iz navedenog je komentara vidljivo da izazovi ponekad potječu iz nedostatka kreativnog razmišljanja i ideja plesnog pedagoga, a u tom je slučaju preporučljivo okrenuti se razgovoru s djecom te iz toga crpiti inspiraciju i ideje. Kao što je sudionica spomenula, dodatan izazov proizlazi iz toga što se odnos plesnog pedagoga i djeteta ponekad remeti vanjskim očekivanjima roditelja koji sami nisu dio nastave kreativnog plesa. U takvim situacijama kao što su ogledni satovi ili predstave važno je da fokus aktivnosti ostane na djetetu i njegovim potrebama i interesima, a ne vanjskim očekivanjima. Još jedna uloga plesnog pedagoga koja se ponekad može pokazati problematičnom održavanje je motivacije djeteta. Sudionica 3 ističe: „U svom radu shvatila sam da ekstrinzična motivacija lošije funkcionira, grupe koje nisam nagrađivala slatkišima na kraju sata bile su zainteresiranije. U situacijama gdje se od djece očekuje nekakva izvedba zbog drugih je ipak ekstrinzična motivacija imala učinka“. Iako ekstrinzična motivacija loše funkcionira u svakodnevnoj praksi kreativnog plesa, sudionica napominje da u situacijama izvedbi i nastupa ona igra veću ulogu od intrinzične. Iz toga možemo naslutiti veću važnost prakse kreativnog plesa u kojoj djeca sudjeluju zbog intrinzične motivacije i želje za igrom, kretanjem, istraživanjem i zabavom, dok izvedbene aktivnosti ne izazivaju jednaku reakciju kod djece i za njih je potrebna izvanjska motivacija. Alternativni pogled na praksu nastupa nudi sudionica 4:

> Mislim da ima mjesta za nastupe u toj dobi. Važno je tu razvijati i svijest roditelja, nije najvažnija savršena izvedba tako malog djeteta, formirani plesač ne nastaje prije dvadeset i pete godine i čak prerani uspjeh često rezultira odustajanjem. Uspjeh djece u toj dobi ne znači savršenstvo, već ohrabrivanje djeteta da nastupa, da se pokaže, da uživa u plesu, greške su normalne i prihvatljive, a najvažnija je ljubav prema tome što radiš. O tome treba razgovarati otvoreno, nikome nije lako kad je izložen tuđim komentarima

> i osudi. Pedagozi nekad imaju jednu viziju, na primjer neke formacije, a onda na nastupu sva djeca dođu stati u prvi red, iako to nije bila njegova zamisao, ali treba u tome vidjeti pozitivno, neka svi stanu u prvi red i ponosno se pokažu, jer znamo da će u budućnosti početi bježati otraga. Radimo na plesnosti, ali prvenstveno radimo na djetetu. Pokret je tu na drugom mjestu, a djetetove potrebe na prvom.

Moguće je u nastupima pronaći i vrijedan odgojno-obrazovni potencijal u vidu djetetove slike o sebi, dijeljenja nečeg što voli s drugima i snalaženja u novim situacijama. Uloga je plesnog pedagoga pobrinuti se da je interes djeteta na prvom mjestu, a za to je dužan pobrinuti se i u svojim interakcijama s roditeljima. Kao što navodi sudionica 5: „Važno je educirati roditelje o primjerenim očekivanjima od djeteta, također paziti da se ne forsira previše jer onda kod djeteta dolazi do zasićenja i odustajanja. Tu je važna i edukacija pedagoga i trenera“.

Uloga plesnog pedagoga u kreativnom plesu nosi svoje specifičnosti, o čemu govori sudionica 4:

> Ponašanje plesnog pedagoga ovisi o cilju koji želi postići i njihov pristup plesu, kreativnost iz vrtića možemo protegnuti na cjeloživotnu dob, nema razloga da se s tim prestane. Ne treba prerano usmjeravati u sportski, natjecateljski ili umjetnički smjer. U kreativnom plesu ne idemo prema stiliziranom plesu, to dolazi potencijalno kasnije, ali neke se vrste plesa od malena treniraju na određen način, dok neke kasnije. Važno je pogoditi neke razvojne cikluse i baviti se tijelom, pripremiti ga za određene korake kada je dijete najviše motorički spremno, bila to fleksibilnost, muzikalnost ili nešto treće. Važno je postupati pedagoški, mlađa djeca trebaju veću emotivnu podršku od pedagoga. Djeca već u ranoj dobi iz medija dobe gotove slike kakvim bi se plesom htjeli baviti, ali ponekad je tu sliku potrebno proširiti i izmijeniti.

Kao plesni pedagog u praksi kreativnog plesa, ne smijemo iz vida ispustiti same ciljeve kreativnog plesa kao aktivnosti. U kreativnom plesu ne tražimo tehničko usavršavanje, već razvijamo slobodno kretanje, istraživanje i razmišljanje o tom kretanju. Kako bismo to postigli moramo kultivirati topao i suradnički odnos s djecom koji je od primarne važnosti, iznad „nastavnog materijala“.

U odnosu plesnog pedagoga i djeteta od iznimne je važnosti fleksibilnost i prilagodljivost plesnog pedagoga svakom individualnom djetetu i različitim skupinama djece, ali i promjenama koje se događaju s prolaskom vremena ili čak unutar jednog sata. Sudionica 4 to elaborira:

> Pedagog mora paziti da zbog vlastitog uskog pogleda na nešto ne ograniči dijete u njegovoj kreativnosti i mašti, nije poanta realizirati žabu kako ju mi zamišljamo, treba preispitivati što je naš cilj i kako plan koji smo unaprijed smislili izgleda na stvarnom satu, zašto tražimo baš to što tražimo. Uloga je pedagoga i da ima širinu i toplinu da pomogne djeci da se otvore, ona će se sama kasnije tijekom odrastanja zatvoriti u nekim aspektima i osjećati sram, što je normalno, ali mi to ne bismo smjeli ubrzati i poticati. Treba im dati slobodu i svrhovito ih voditi i poticati da doživljavaju svijet na svoj način, ne možete djetetu reći da nešto nije dobro vidjelo ili osjetilo. Griješit ćemo sigurno, ali treba biti otvoren i imati smisao za humor.

Prilagodljivost plesnog pedagoga seže od njihovog plana za određen sat, do strukturiranja aktivnosti na samome satu i po potrebi mijenjanja elemenata tog plana u praksi kreativnog plesa. Kao što ističe sudionica 4: „Pedagozi će na svom putu griješiti kako stječu iskustvo, ali ne treba zato kretati iz straha već otvoreno, da cilj bude ljubav prema plesu, da prikažemo djeci vlastitu ljubav prema plesu i svome poslu i pokretu i glazbi“. Od grešaka ne treba strahovati, već treba biti otvoren promjenama i kroz samorefleksiju razvijati i unapređivati svoje vještine vođenja. U nastavku ista sudionica govori: „Ipak, dobar plesač ne mora biti dobar pedagog, važno je biti u doticaju sa samim sobom i razvijati se konstantno kao osoba kako bi mogao pružiti sve više“. Važna vještina plesnog pedagoga osobni je rast i promišljanje o svojoj praksi. Plesni pedagog u vidu mora imati i individualne potrebe svakog djeteta te im se prema tome prilagoditi. Sudionica 4 o tome govori sljedeće: „Djeca se dosta karakterno razlikuju i to je na satu lako vidljivo, netko se skriva otraga, netko će lako naći partnera za ples, a netko će htjeti raditi sam, dok će netko organizirati čitavu grupu. Toga treba biti svjestan i raditi na tome da svako dijete potičemo u pozitivnom smjeru, ali i biti svjestan njihove dobi i činjenice da su si većinom sebi i dalje najvažniji i usmjereni na sebe“.

Kada govorimo o odnosu plesnog pedagoga i djeteta, moramo se osvrnuti i na promjene koje su prisutne u suvremenom društvu koje stvaraju razliku između stvarnosti u kojoj žive današnja djeca i one u kojoj smo sami kao plesni pedagozi odrastali. Na to se osvrnula sudionica 4:

> Sama sam svjesna da sam od svake sljedeće generacije djece sve udaljenija i promjene su brze, mijenja se jezik, ne razumijem ih čak uvijek kad govore, mislim da se neki procesi u njihovom mozgu skraćuju poput pažnje i želje za brzim postizanjem ciljeva, pedagog treba biti svjestan tih promjena i razlika u iskustvu. Ne treba djecu u tome obeshrabrivati, ali važna je emotivna komponenta, da se dijete smiri, da mu se vjera u

sebe i strpljenje da ostvari svoje ciljeve. Ako dijete zavoli ples onda s daljnjim plesnim obrazovanjem nema problema, ali ako to izostane je teško jer je ples emotivno i fizički vrlo zahtjevna aktivnost, stalno gledamo na unutra istražujemo se, tu često bude dosta nesigurnosti, treba djetetu uliti vjeru, želju i osvijestiti da je sve to dio razvoja. Da bi pedagog to mogao prenijeti, mora se i sam razvijati i rasti.

S postojećim promjenama moramo ići u korak kultivirajući odnos s djetetom, ali i „gledanjem na unutra“ to jest stalnim propitkivanjem vlastite prakse i osobnog razvoja. Sudionica 4 govori o tome kako joj je pedagoški odnos promijenio osobne stavove i mišljenja:

> Koliko god iskustva imala, i dalje učim od djece, ona me formiraju, oslobađaju vlastitih granica, uče toleranciji i otvaraju nove vidike te oslobađaju i na tome sam im zahvalna. Shvatila sam da želim prenijeti njima svoju ljubav prema plesu i biti pozitivna točka u njihovom odrastanju. Velika je odgovornost pedagoga jer djeca sve prozru, imaju „rendgenski vid“. Nekad se iznenadim kada čujem nazad nešto što sam rekla ili kada shvatim koliko pažljivo djeca slušaju svaku moju riječ i interpretiraju stvari koje ni sama ne bih predvidjela. Primjer je jednog djeteta koje je čulo razliku u mojim pohvalama koju uopće nisam primijetila, radilo se o nijansama između riječi odlično i izvrsno. Sama nisam bila svjesna da djeca tu percipiraju nekakve razlike među sobom, ali to se ipak dogodilo, zato to treba osvijestiti i pažljivo se izražavati jer se vaše riječi odražavaju na njihovo samovrednovanje i vrlo su im važne.

Već je nešto rečeno o vještinama koje su potrebne kako bi se postalo dobrim plesnim pedagogom te da plesne vještine nisu dostatne. Sudionica 5 naglašava sljedeće:

> Mislim da su određene osobine dobrog pedagoga urođene, ili barem stečene kroz odrastanje i naše iskustvo, ja sam puno toga naučila odrastajući uz pedagoginju i trenera. Pedagog uči i od svih pedagoga i nastavnika koje susretne kroz život i od svakog preuzme neki element koji smatra dobrim. To obrazovanje pedagoga je jako važno i mislim da je neodgovorno da itko tko se malo bavio plesom odmah krene poučavati i voditi djecu. Neki ljudi nemaju osjećaj za vođenje, za žongliranje potreba puno djece u dvorani, nisu dovoljno smireni i staloženi za to. Moraš predviđati rizike, imati osjećaj za prenošenje znanja, nisu svi dobri plesači dobri pedagozi, a dobar pedagog ne mora isto tako biti tehnički savršen plesač, ali mora biti dobar pedagog koji može poučiti i stvari koje ni sam nije sposoban napraviti i zato će biti ponosan, a ne ljubomoran, prvenstveno treba biti dobar čovjek.

Teško je navesti sveobuhvatan i potpun popis vještina koje dobar plesni pedagog treba posjedovati, ali one se sve očituju u njegovom pedagoškom odnosu s djetetom. Ista sudionica podijelila je svoju motivaciju za odabiranje profesije plesnog pedagoga u kreativnom plesu:

> Osobno sam kao izvođač imala problema sa samopouzdanjem i uspoređivanjem s drugima, u ulozi pedagoga pronašla sam samopouzdanje i shvatila da znam kako koristiti prave riječi, pravi pristup, pomoći drugome da dosegne neki cilj i u tome sam se ostvarila. Doista volim to što radim i imam vjere da dobro radim, ponosna sam na postignuća mojih plesača. S predškolskom djecom najveći je izazov količina potrebne energije, obraćati pažnju na puno stvari odjednom, posebne potrebe djece, pogotovo one s teškoćama, nepredvidive situacije, ali njihova energija i mene diže, ne mogu u toj situaciji biti neraspoložena.

Iako mnogi smatraju da su neke osobine dobrog pedagoga bilo koje vrste urođene, potrebno je naglasiti važnost edukacije plesnih pedagoga. Sudionica 5 ističe:

> Jako važnom smatram edukaciju plesnih pedagoga, posebice u pedagoškom aspektu, nažalost puno ljudi radi taj posao koji nemaju potrebne kvalifikacije i to se negativno zrcali na djeci. Neki minimum je da nikako ne treba vikati, ili ikako se agresivno ponašati, to je elementarno, ali nažalost i dalje je potrebno govoriti jer nije iskorijenjeno. Rad s djecom treba shvaćati ozbiljno i odgovorno, a ne kao nešto što rade ljudi koji nisu uspjeli kao plesači. Moramo prestati podcjenjivati pedagoge i vratiti im status, uz to ide i bolja edukacija.

Odlike dobrog pedagoga možemo pronaći u njihovom odnosu s djetetom, a da bi taj odnos bio što plodonosniji važna je edukacija plesnih pedagoga kako bi praksa kreativnog plesa bila svrhovita i rezultirala najboljim odgojno-obrazovnim ishodima za djecu rane i predškolske dobi.

17. Rasprava

Istraživači čiji se rad spominjao u teorijskom dijelu ovog rada kreativni ples definiraju na različite načine koristeći fraze poput „prirodnog pokreta“ (Stinson 1989, 206), „izražavanja osjećaja kroz pokret“ (Çetin i Çevikbaş 2020, 330, prema Bergmann 1995) i „izražavanja unutrašnjeg 'ja'“ (Bergmann 1992, 104). Stinson i Çetin i Çevikbaş također naglašavaju razliku između kreativnog plesa i drugih stiliziranijih ili više klasičnih vrsta plesa. Sudionice ovog istraživanja ponudile su vlastite definicije u kojima se najviše spominje pojam slobode, improvizacije, igre, pokret inspiriran zvukom i glazbom, kretanje na temu bez ograničenja uz vlastiti doživljaj i interpretaciju, prirodno kretanje, internalizacija vanjskih podražaja i njihovo izražavanje tijelom. Također je istaknuta razlika između „sportskog i umjetničkog“ plesa. Iz navedenog je vidljivo da se iskustva praktičara kreativnog plesa podudaraju s teorijskim temeljima. To nam govori da unatoč tome što je kreativni ples pojam koji je teško jednoznačno definirati, postoje određene karakteristike koje uočavaju i ističu teoretičari i praktičari, a to je sloboda kretanja, izražavanja osjećaja, istraživanja i povezivanje vanjskih podražaja s unutarnjim razmišljanjem i pretvaranjem istog u ples.

Laban i njegova promišljanja o plesu pokazala su se relevantnim jer su sudionice isticale i korištenje njegovih učenja u praksi, na primjer spajanjem glume s efortima i kvalitetom kretnji, istraživanjem slobodnog i vezanog toka pokreta ili inicijacijom pokreta iz različitih dijelova tijela. Njegova učenja mogu poslužiti kao korisna odskočna daska za plesne pedagoge koji žele istraživati kreativni ples u praksi.

U razmišljanjima sudionica istraživanja možemo prepoznati poznavanje rada autorice Maletić (1983) koja ističe važnost razvijanja osjeta za pokret ili Sansom (2011) koja prema Stinson govori o osvještavanju pokreta (1988) i redefiniranju svakodnevnih pokreta na svrsishodan način kako bi on postao plesom (1991). Također navode viđenje kreativnog plesa slično onom autorice Stinson (1989) koja naglašava važnost osjetilnog iskustva djece te istraživanja svijeta za ples.

Kada govorimo o dobrobiti kreativnog plesa za djecu rane i predškolske dobi, sudionice istraživanja istaknule su određene empirijski potvrđene činjenice, ali i vlastite interpretacije onog što su doživjele u praksi. Chatzopoulos, Doganis i Kollias (2018) pokazali su korist kreativnog plesa za svijest o vlastitom tijelu u prostoru i svijest o ritmu. Michelaki i Bournelli

(2016) istražile su utjecaj kreativnog plesa na kontrolu vlastitog tijela, osjetljivost na ritam, ekspresivnost i otkrivanje ideja za pokret i manipulaciju objekata, dok je Hui-Tzu Wang (2004) dokazala postojanje većih motoričkih sposobnosti i veće pokretljivosti. Lobo i Winsler (2006) istražili su pozitivni učinak kreativnog plesa u domeni socijalnih vještina i teškoća u ponašanju, a Pavlidou, Sofianidou, Lokosi i Kosmidou (2018) pokazali su povezanost kreativnog plesa i bolje suradnje, povezanosti i komunikacije djece i učitelja. Osim svega navedenog u teorijskom pregledu literature, sudionice istraživanja istaknule su i korist kreativnog plesa u suvremenom kontekstu kojeg karakterizira smanjena pozornost zbog prevelikog utjecaja interneta i nedovoljna fizička aktivnost. Također su tvrdile da kreativni ples potiče disciplinu, kreativnost te isticale neiskorišteni potencijal kinestetičkog načina učenja, kao i ulogu kreativnog plesa u rušenju rigidnih rodnih društvenih normi po pitanju plesa. Nadalje ističu i važnost kreativnog plesa za samopoštovanje djeteta. Elementi navedenih teorijskih temelja koje sudionice nisu spominjale su manipulacija objekata, što nameće promišljanje o neiskorištenom potencijalu rekvizita u praksi kreativnog plesa te pozitivan utjecaj kreativnog plesa na teškoće u ponašanju u čemu je vidljiv terapeutski potencijal kreativnog plesa kojeg treba dodatno istražiti i primijeniti u praksi.

O transformativnom potencijalu kreativnog plesa bilo je riječi kako u teorijskom, tako i u empirijskom dijelu ovog rada. Sell (2004, 119) naglašava potencijal kreativnog plesa na djetetovom „osobnom putu otkrivanja“, dok Çetin i Çevikbaş (2020) govore o kreativnom izražavanju kroz igru u kreativnom plesu kao i o neverbalnom iskazivanju i prepoznavanju emocija. Sušanj (2014) govori o produbljivanju učenja i višestrukim interpretacijama doživljenog te o mnogim drugim psihofizičkim transformacijama kroz koje dijete prolazi prakticirajući kreativni ples. Sudionice ovog istraživanje u tom su kontekstu naglasile promjene na fizičkom planu, kao i emocionalnom i socijalnom te motiviranosti djece u plesnim aktivnostima i njihovoj disciplini. Najveći transformativni potencijal pronalazi se u emocijama kroz koje dijete izražava ono što riječima ne može, razvija emocionalnu inteligenciju, osjeća emocije u tijelu kroz ples te ih ponovo proživljava i postaje otvorenijom i empatičnijom osobom.

U teorijskom pregledu ovog rada bilo je riječi o kreativnom plesu kao igri, a o tome su govorile i sudionice ovog istraživanja. Igru vide kao neizostavni dio nastave kreativnog plesa i jedini mogući pristup s djecom rane i predškolske dobi te kao nešto za što su djeca intrinzično motivirana i što ih veseli, a slično ističe i Šagud kada govori o simboličkoj igri (2002). Stinson (1988) dječju igru vidi kao nešto iz čega odrasli umjetnici mogu učiti te o čaroliji koja se događa

u djetetu kad pleše, a slične ideje ponudila je i sudionica 4 kada je govorila o primjerima iz vlastite prakse u kojima ju je otvorenost djeteta i vlastita zatvorenost uma iznenadila te potaknula da razmišlja otvorenije i traži čaroliju u pokretu koju djeca instinktivno pronalaze.

Neke sudionice smatraju da proces u kreativnom plesu ima važniju ulogu od određenog produkta, no Bergmann (1992) ističe da takva rigidna dihotomija ograničava kreativni ples i da je za umjetničku ekspresiju potrebna tehnika, forma i alat. Ipak, u primjerima aktivnosti koje sudionice navode vidljivo je da se ipak u praksi koriste određenim metodama u kojima je naglašen „produkt“ plesa kako bi se djeci ponudile osnove kretanja te dale ideje, a nastupi su također dio njihove prakse kreativnog plesa.

U primjerima aktivnosti kreativnog plesa koje su sudionice ponudile vidljive su sličnosti s primjerima iz teorijskih radova razmatranih u ovom radu, poput onog Bergstein Dow (2010) u kojem se ilustrira kako maštovitim razmišljanjem uobičajen pokret postaje plesom ili onog McLennan i Bombardier (2015) u kojem se aktivnost kreativnog plesa gradi polazeći od dječjeg interesa, kao i s onim autorice Stinson (1988b) u kojem je okolnost padanja snijega koja je djecu zainteresirala pretvorena u niz kreativnih plesnih aktivnosti. Također, puno je sličnih primjera poput onog Lorenza-Lase, I. Ideishija i K. Ideishija (2007) u kojem su vježbe popraćene djeci bliskim i maštovitim asocijacijama. Važnost maštovitih asocijacija potvrdile su i Sacha i Russ (2006) te je taj aspekt kreativnog plesa široko prihvaćen kao nužan i ključan u radu s djecom rane i predškolske dobi, kako u teoriji, tako i u praksi.

Jedan aspekt kreativnog plesa o kojem je više riječi bilo u teorijskom pregledu nego u rezultatima istraživanja kognitivni je aspekt. Seefeldt (1988) ga je spominjala citirajući Piageta te nerazdvojnost fizičkog i kognitivnog razvoja, a Stinson (1988) je govorila o povezanosti pokreta i mentalnih koncepata. Weiyun Chen (2001) pisala je o konstruktivistički orijentiranim plesnim pedagozima koji potiču kritičko mišljenje u kreativnom plesu kod djece integracijom slikovnica i pjesama te priča u nastavu potičući dječje interpretacije istih, ali i metakogniciju promišljanjem o svemu učinjenom. Stoga bi u praksi kreativnog plesa trebalo dodatno osvješćivati važnost kritičkog razmišljanja djeteta, formiranja aktivnosti u obliku problemskih zadataka te naglašavanju važnosti kognitivnog razvoja djeteta. Ipak, mnoge sudionice po tom pitanju jesu istaknule važnost verbalizacije te razgovora o plesu i o dječjim doživljajima što je vrlo važan aspekt kognitivnog razvoja kroz ples. Također, Smith (2002) ističe važnost plesa za razvijanje sposobnosti elaboracije i formiranja priče. Prisutnost priče u satovima kreativnog plesa vidljiva je kod gotovo svih sudionica ovog istraživanja te se u praksi pokazuje vrlo korisnom za strukturiranje sata. Tema i slijed priče inspiriran je dječjim interesom te su oni

sami često pripovjedači, a kroz priču se „prolazi“ pokretom kroz prostor popraćenim prigodnom glazbom.

Sudionice istraživanja puno su govorile o razvoju kreativnosti te kako inspiraciju za nju treba crpiti iz vlastite okoline te iz same djece koja su prirodno naklonjena divergentnom razmišljanju, ali i tome da se konformiraju skupini što plesni pedagog mora pokušati ispraviti kada je namjera iza aktivnosti individualan rad. Uz to su naglašavale i važnost kultiviranja ljubavi prema plesu i važnosti pozitivnih emocija u nastavi plesa do kojih se dolazi pružanjem sigurne okoline bez osuđivanja i uz mnogo poticanja. Govorile su i o tome da kreativnost ne dolazi isključivo iz izoliranog pojedinca već njegove interakcije sa svojom okolinom i drugima u kojoj interpretira ono što vidi, čuje i osjeća na nov način.

Zanimljivo je i to što je jedna sudionica kao važan dio kreativnog plesa istaknula njegovu povezanost s dramskom umjetnošću, a ta perspektiva otvara mnoge nove mogućnosti i interdisciplinarne pristupe u kreativnom plesu te ju je potrebno dodatno istražiti i implementirati u praksu kreativnog plesa. Njen opis utjelovljenja literarnog lika u plesnoj izvedbi podsjeća na primjer u kojem Bradley (2008, 31) citira Labana te ističe razliku između „prikazivanja“ nekog lika i „glumljenja“ nekog lika. Gluma u ovom slučaju znači umjetno kopiranje nečijih karakteristika, dok prikazivanje lika označava njegovo utjelovljenje u samom izvođaču kao dijelom sebe, što se smatra primjerenijim plesnoj umjetnosti. Slično sudionica ovog istraživanja opisuje svoje utjelovljenje dramskog lika u plesu te ističe da je to bila ona te da je lik govorio kroz nju.

U analizi ovog rada prepoznate su tri skupine aktivnosti karakteristične za praksu kreativnog plesa, a primjere istih ponudile su sudionice istraživanja. Prema tim kategorijama moguće je sistematizirati i mnoge primjere aktivnosti iz teorijskog pregleda literature. Zajedničko svim aktivnostima bilo je korištenje maštovitih asocijacija i polaženja od dječjih interesa, a u mnogima je naglasak bio na vođenju od strane djece i učenju kompleksnijih plesnih tema i tehnika na zabavan način prilagođen dobi djece.

Vrlo važna tema koja se provlačila kroz sve provedene intervjue bila je metoda improvizacije za koju je istaknuto da iziskuje veliku pripremljenost plesnog pedagoga kao i njegovu edukaciju o tome što improvizacija zapravo je i kako ju je moguće poticati kod djece. U tom kontekstu govorilo se i o važnosti glazbe u improvizaciji te kreativnom plesu općenito, zaključilo se da ne postoji jedna vrsta glazbe koja je primjerena, ali da je važan njen svrhovit odabir te povezanost s aktivnošću kreativnog plesa koja se provodi, kao i to da bude poticajna

za plesno izražavanje, ali ne i da sugerira gotove odgovore te da bude primjerena dobi djece. Na veliku ulogu glazbe u plesu osvrnule su se i Marić i Nurkić (2014).

Neke od uloga pedagoga koje su istaknute u teorijskom pregledu rada poticanje su samostalnosti i pohvaljivanje djeteta u igri, uključivanje sve djece (Šagud, 2002), osiguravanje adekvatnog prostora, rekvizita, primjerene veličine skupine, prilagođavanje teme dječjim interesima i dobi, definiranje pravila ponašanja i pronalaženje zanimljivih poticaja iz okoline (Stinson 1988). Sudionice istraživanja nekoliko puta spominju važnost dječjih interesa te postavljanja jasnih pravila ponašanja za što uspješniju praksu kreativnog plesa. Stinson također ističe da hvaljenje nije uvijek najbolja povratna informacija jer potiče uspoređivanje te da je bitno poticati refleksivnost kod djece i razvijati opisni vokabular kojim govorimo o plesu, a pedagog sam treba evaluirati svoj rad i biti refleksivan te promatrati dječji pokret i pažljivo odlučiti kada će se uključiti u određenu aktivnost (1977) Primjer toga vidimo i anegdoti koju je podijelila sudionica 4, u kojoj je dijete sebe percipiralo prema nijansama značenja pohvala pedagoginje koje ona sama nije niti percipirala. Luketić i Kustura (2021) isticale su metodu problemskog pristupa u plesu i važnost pedagoških vještina plesnog pedagoga u kreativnom plesu iznad izvođačkih što je vidljivo i u odgovorima sudionica.

Geršak (2015) upozorava na jaz između predviđenog plesnog kurikuluma i onog stvarnog koji postoji u praksi kreativnog plesa s prevelikim naglaskom na točnosti pokreta, izvedbi i estetici zbog nedovoljne edukacije plesnih pedagoga. Devald Roksandić (2020) ističe važnost pedagoškog odnosa između plesnog pedagoga i učenika te važnost odmicanja od autoritarnog stila poučavanja u plesu. Sööt i Viskus (2013) istaknule su važnost usavršavanja plesnih pedagoga, holističkog pristupa plesu te njihove samorefleksije. Sudionice istraživanja također su naglašavale važnost stalnog profesionalnog usavršavanja plesnih pedagoga i opasnosti nedovoljne edukacije u radu s djecom rane i predškolske dobi. Sudionice istraživanja ulogu pedagoga vide u promišljenom djelovanju, postavljanju discipline, emocionalnoj povezanosti s djecom, poticanju na kretanje nuđenjem ritma, glazbe ili poticajne teme. Plesni pedagog također treba motivirati, biti strpljiv, educirati sebe i roditelje, prilagođavati se djeci, biti svjestan njihovih razvojnih ciklusa i individualnih razlika, biti spreman pogriješiti i ispraviti pogreške te učiti od djece i mijenjati plan sata po potrebi, raditi na sebi, biti svjestan svoje važnosti u životima djece i svega što im govori, svrhovito planirati aktivnosti te imati puno energije za rad s mlađom djecom. Ono što je svakako moguće zaključiti iz pregleda literature i empirijskog dijela ovog istraživanja je to da kvaliteta nastave kreativnog plesa uvelike ovisi o odnosu plesnog pedagoga i djeteta u kojem plesni pedagog treba pripremljeno i svrhovito voditi,

ali i dopustiti djetetu da vodi vlastitim idejama te biti otvoren novim i neočekivanim mogućnostima te stalno evaluirati i usavršavati svoju praksu kreativnog plesa te učiti od djece i drugih stručnjaka.

18. Zaključak

U teorijskom pregledu ovog rada i njegovom empirijskom dijelu ukazala sam na velik potencijal kreativnog plesa u odgoju i obrazovanju djece rane i predškolske dobi koji je nedovoljno iskorišten. Rezultati istraživanja pokazuju da se u praksi kreativnog plesa primjenjuju mnoge spoznaje iz prethodnih istraživanja i teorijskih radova, ali i da se ta praksa može dodatno unaprijediti. Analizom rezultata ovog istraživanja i vlastitom refleksijom ponudila sam moguće smjerove daljnjeg istraživanja i unapređivanja prakse u vidu povezivanja kreativnog plesa s dramskom umjetnošću, primjera dobre prakse kreativnog plesa u ranoj i predškolskoj dobi, definiranja kreativnog plesa iz perspektive praktičara koji se njime bave, koristi kreativnog plesa u kontekstu izazova suvremenog društva i smanjene pažnje kod djece, rušenja rigidnih društvenih normi u sferi plesa, koristi metode improvizacije kao i smanjenih predrasuda prema drugima i veće otvorenosti uma te bolje emocionalne inteligencije djece. Smatram da bi u daljnjem istraživačkom radu bilo dobro provesti akcijska istraživanja u kojima bi se određeni prijedlozi iz empirijskog dijela ovog rada, ali i postojeće literature primijenili u praksi te se ustanovilo koliko dobro funkcioniraju u stvarnim odgojno-obrazovnim situacijama te kako se mogu dodatno poboljšati. Područje kreativnog plesa predstavlja prostor za istraživanje novih odgojno-obrazovnih metoda, ne samo kada su u pitanju djeca rane i predškolske dobi, već i ona starija, kao i u kontekstu različitih odgojno-obrazovnih institucija.

19. Literatura

Bergmann, S. (1992). The process/product dichotomy and its implications for Creative Dance. *Journal of Aesthetic Education,* 26(2), 103-108.

Bhattacharya, K. (2017). *Fundamentals of qualitative research: A practical guide*. New York: Routledge.

Bradley, K. K. (2008). *Rudolf Laban*. Routledge.

Braun, V. i Clarke, V. (2019). To saturate or not to saturate? Questioning data saturation as a useful concept for thematic analysis and sample-size rationales. *Qualitative research in sport, exercise and health*, 13(2), 201-216.

Çetin, Z. i Erdem Çevikbaş, P. (2020). Using creative dance for expressing emotions in preschool children. *Research in Dance Education,* 21(3), 328-337.

Chatzopoulos, D., Doganis, G. i Kollias, I. (2018). Effects of creative dance on proprioception, rhythm and balance of preschool children. *Early Child Development and Care*. DOI: 10.1080/03004430.2017.1423484

Chen, W. (2001). Description of an Expert Teacher's Constructivist-Oriented Teaching: Engaging Students' Critical Thinking in Learning Creative Dance. *Research Quarterly for Exercise and Sport*, 72(4), 366-375, DOI: 10.1080/02701367.2001.10608973

Davies, E. (2001). *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis.* New York: Routledge.

Dow, C. B. (2010). Young children and movement: The power of creative dance. *YC Young Children,* 65(2), 30.

Eatough, V. i Smith, J. A. (2017). Interpretative phenomenological analysis. *The Sage handbook of qualitative research in psychology*, 193-209.

Geršak, V. (2015). Dance in the Slovenian kindergarten curriculum. *Školski vjesnik: časopis za pedagogijsku teoriju i praksu,* 64(3), 399-410.

Glen, S. (2015). *Critical Case Sampling*. Statistics How to. Preuzeto 6. kolovoza 2022, s https://www.statisticshowto.com/critical-case-sampling/

Kostić, R. M., Miletić, Đ., Jocić, D. J. i Uzunović, S. (2002). The influence of dance structures on the motor abilities of preschool children. *Facta Universitatis-Series: Physical Education and Sport,* 1(9), 83-90.

Lobo, Y. B. i Winsler, A. (2006). The effects of a creative dance and movement program on the social competence of head start preschoolers. *Social development*, 15(3), 501-519.

Lorenzo-Lasa, R., Ideishi, R. I. i Ideishi, S. K. (2007). Facilitating preschool learning and movement through dance. *Early Childhood Education Journal*, 35(1), 25-31.

Luketić, D. i Kustura, N. (2021). Biti plesni pedagog: Ispitivanje temeljnih odrednica profesije pedagoga u umjetničkom području. *Metodički ogledi: časopis za filozofiju odgoja,* 28(2), 77-101.

Maletić, A. (1983). *Pokret i ples. Teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.

Marić, M. i Nurkić, D. (2014). Uloga odgajatelja u poticanju dječje ekspresivnosti pokreta. *Dijete, vrtić, obitelj: Časopis za odgoj i naobrazbu predškolske djece namijenjen stručnjacima i roditeljima,* 20(75), 16-18.

McLennan, D. P. i Bombardier, J. (2015). Kindergarten: "Paper Shoes Aren't for Dancing!": Children's Explorations of Music and Movement Through Inquiry. *YC Young Children*, 70(3), 70-75.

Michelaki, E. i Bournelli, P. (2016). The Development of bodily-kinesthetic intelligence through creative dance for preschool students. *Journal of Educational and Social Research*, 6(3), 23.

Miles, M. B., Huberman, A. M. i Saldaña, J. (2014). *Qualitative data analysis: A methods sourcebook*. London: Sage publications.

Pavlidou, E., Kosmidou, E., Lokosi, A. i Sofianidou, A. (2018). Creative dance as a tool for developing preschoolers' communicative skills and movement expression. *European Psychomotricity Journal*, 10(IKEEART-2019-119), 3-15.

Pavlović, N. i Stanojević, M. M. (2020). *Znanstvena istraživanja jezika i prevođenja.* Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Roksandić, M. D. (2020). Pedagoški odnos kao potencijal promjene u baletnom školovanju. *Narodna umjetnost*, 57(2), 107-129.

Sacha, T. J. i Russ, S. W. (2006). Effects of pretend imagery on learning dance in preschool children. *Early Childhood Education Journal*, 33(5), 341-345.

Sansom, A. N. (2011). CHAPTER THREE: What Is Dance and Why Dance?. *Counterpoints*, 407, 25-38.

Sawada, M., Mori, S. i Ishii, M. (2002). Effect of metaphorical verbal instruction on modeling of sequential dance skills by young children. *Perceptual and motor skills*, 95(3), 1097-1105.

Seefeldt, C. (1988a). Dualities and Children and Families. In W. J., Stinson (Ed.). *Moving and Learning for the Young Child. Presentations from the Early Childhood Conference*. COPEC/NASPE, American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, 1900 Association Drive, Reston, VA 22091.

Sell, S. (2004). Preschool dance. *Journal of Dance Education*, 4(4), 119-120. DOI: 10.1080/15290824.2004.10387272

Smith, K. L. (2002). Dancing in the forest: Narrative writing through dance. *YC Young Children*, 90-94.

Sööt, A. i Viskus, E. (2013). Teaching Dance in the 21st Century: A Literature Review . *The European Journal of Social & Behavioural Sciences*, 7(4), 624-640. https://doi.org/10.15405/ejsbs.99

Stinson, S. (1988b). *Dance for Young Children. Finding the Magic in Movement*. Reston: The American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance.

Stinson, S. (1989). Creative dance for preschool children. *Early Child Development and Care*, 47(1), 205-209. DOI: 10.1080/0300443890470112

Stinson, S. W. (1988a). Dance and the Developing Child. U W. J., Stinson (Ur.) *Moving and Learning for the Young Child. Presentations from the Early Childhood Conference*. (139-150). Reston: American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance

Stinson, S. W. i Detnold, T. (1977). Movement as creative interaction with the child. *Young children*, 32(6), 49-53.

Sušanj, K. (2014). Primjena kreativnog plesa u ranom odgoju i obrazovanju. U R. Bacalja, K., Ivon (ur.) *Dijete i estetski izričaji,* 273-292.

Šagud, M. (2002). *Odgajatelj u dječjoj igri*. Zagreb: Školske novine.

Škrbić Alempijević, N., Potkonjak, S. i Rubić, T. (2016). *Misliti etnografski: Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju, Hrvatsko etnološko društvo.

Vasileiou, K., Barnett, J., Thorpe, S. i Young, T. (2018). Characterising and justifying sample size sufficiency in interview-based studies: systematic analysis of qualitative health research over a 15-year period. *BMC medical research methodology*, 18(1), 1-18.

Wang, J. H. T. (2004). A study on gross motor skills of preschool children. *Journal of research in childhood education*, 19(1), 32-43.

20. Prilozi

20.1. Obrazac informiranog pristanka za sudionike istraživanja

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za pedagogiju

Ivana Lučića 3, Zagreb

Suglasnost za sudjelovanje u istraživanju

Poštovana/poštovani,

Molim Vas za suglasnost za sudjelovanje u istraživanju koje u sklopu izrade svog diplomskog rada naslova „Pedagoški potencijal kreativnog plesa u kontekstu ranoga i predškolskoga odgoja i obrazovanja“ provodim pod mentorstvom doc. dr. sc. Marije Bartulović na Odsjeku za pedagogiju Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

Svojim potpisom potvrđujete da:

- ste informirani o cilju (utvrditi moguć pedagoški potencijal kreativnog plesa za djecu, dobiti uvid u iskustva i mišljenja praktičara o njegovoj koristi, strategijama primjene te dublji uvid u to što kreativni ples zapravo je i kako ga je moguće najbolje primijeniti i poticati) i načinu provedbe istraživanja;
- je Vaše sudjelovanje u istraživanju u potpunosti dobrovoljno;
- ste informirani da imate pravo odustati u bilo kojemu trenutku bez pojašnjavanja razloga odustajanja;
- ste informirani kako će se istraživanje snimati diktafonom, a pristup audio zapisu imati isključivo istraživačica;
- ste informirani da će snimke intervjua biti uništene odmah po transkripciji, dok će se transkripti u anonimiziranoj formi čuvati četiri mjeseca nakon provođenja istraživanja, nakon čega će biti uništeni;
- ste suglasni s time da se pojedini dijelovi razgovora citiraju/parafraziraju u diplomskome radu koji će nastati temeljem ovoga istraživanja, sve uz strogo poštivanje Vaše anonimnosti u izvještaju o rezultatima;
- ste obaviješteni kako tijekom trajanja intervjua sve podatke o drugim osobama možete iznositi samo na način koji ne ugrožava njihovu anonimnost;
- ste prije potpisivanja ove suglasnosti sve nedoumice i nejasnoće u vezi istraživanja razriješili s istraživačicom;
- ste obaviješteni kako se za uvid u rezultate istraživanja možete javiti na adresu elektroničke pošte: lucija.dosen98@gmail.com

Mjesto: _____Zagreb_____

Datum: _____

Ime i prezime sudionice/sudionika istraživanja: _____

Vlastoručni potpis: _____

20.2. Hodogram intervjua

Na početku se sudionika istraživanja pita za dopuštenje snimanja intervjua te se najavljuje da će razgovor trajati oko pola sata, ovisno o toku razgovora. Sudioniku se daje do znanja da će se podaci koristiti anonimno i da ako ne žele ne moraju davati detalje koji bi mogli odati njihov identitet. Ističe se da je riječ o vrsti intervjua koja je manje strogo strukturirana, više nalik razgovoru te se potiče sudionika na proširivanje odgovora i dalje od prvotnog pitanja te dodavanje vlastitih dosjetki.

Pali se uređaj za snimanje zvuka i najavljuje se tema.

Danas bih s Vama htjela razgovarati o kreativnom plesu u ranoj i predškolskoj dobi te o tome kakve su njegove pedagoške implikacije i potencijal, posebice povezano s Vašim osobnim iskustvom rada u tom području, ali i s drugim profesionalnim iskustvima i znanjima.

Koliko je Vaše iskustvo rada i obrazovanja u ovom području?

Po čemu mislite da je karakteristično poučavanje plesa u predškolskoj dobi?

- Koji su po vama ciljevi plesnog obrazovanja kod predškolske djece?
- Koja je korist plesa za djecu po Vama?
- Postoji li lekcija koju ste naučili tijekom godina plesnog rada s djecom?
- Jeste li nešto tijekom godina iskustva promijenili u svojem pristupu?
- Jeste li primijetili razlike u svom pristupu ovisno o dobi djece? (predškolska u usporedbi sa školskom dobi)
- Mislite li da je kreativni ples namijenjen svoj djeci?

Što je za Vas kreativni ples?

- Na koje načine potičete kreativno izražavanje djece pokretom?
- Što kreativni ples nije?
- Što mislite o elementu igre na satovima plesa?
- Na koje načine potičete dječju improvizaciju?
- Kako je ples moguće povezati s elementima iz stvarnih života djece?

Koja je uloga nastavnika/voditelja na satovima/probama plesa za djecu predškolske dobi?

- U Vašem iskustvu, na kakve metode djeca te dobi najbolje reagiraju na probama/satu?
- Možete li dati konkretne primjere aktivnosti kreativnog plesa?
- Osobno mi je ponekad izazov ne navoditi djecu previše na gotova rješenja već na vlastiti kreativni izražaj. Kako kod sebe potičete kreativnost? Što Vas inspirira za rad?

Jeste li u svom radu svjedočili utjecaju kreativnog plesa na socio-emocionalni razvoj djece?

- Je li moguće u toj dobi razvijati plesno izražavanje u paru ili u grupama?
- Kako potičete socio-emocionalni razvoj i razvoj komunikacije na svojim satovima/probama?
- Jeste li doživjeli veliku promjenu kod neke djece nakon perioda polaženja Vašeg programa?

Sudioniku se pita se imaju li neke vlastite komentare za dodati ili pitati te im se zahvaljuje na sudjelovanju.

20.3. Odobrenje mentorice za provedbu istraživanja

Odsjek za pedagogiju

Filozofskoga fakulteta

Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb

ODOBRENJE ZA PROVEDBU ISTRAŽIVANJA

Studentu/studentici *Luciji Došen* odobrava se provedba istraživanja pod nazivom *„Pedagoški potencijal kreativnog plesa u kontekstu ranoga i predškolskoga odgoja i obrazovanja"* i mentorstvom dr. sc. Marije Bartulović, doc. u svrhu izrade diplomskoga rada.

Temeljem uvida u nacrt istraživanja te sve instrumente i postupke čija se primjena planira, mentor potvrđuje da istraživanje udovoljava etičkim načelima propisanima Etičkim kodeksom istraživanja s djecom.

Zagreb, *22. kolovoza 2022.*

Mentor: _____

(upisati ime i titulu mentora)