

## ROD U PREDODŽBAMA: STEREOTIPIZACIJA U KLASIČNOM BALETU

IVANA KATARINČIĆ  
Institut za etnologiju i folkloristiku  
10000 Zagreb, Šubićeva 42

UDK 316.647.8:792.8  
305-055.1:792.8  
Izvorni znanstveni rad  
Primljeno: 1. 3. 2013.  
Prihvaćeno: 20. 6. 2013.

*Teorijska promišljanja plesa iz feminističke perspektive uglavnom ukazuju na subordinaciju žena u plesu. Bez pretenzija da se to opovrgava, u ovom se radu ukazuje na nedovoljno uviđanje stigmatizacije plesača u odnosu na plesačice. Čest pokušaj kontriranja feminilnom stereotipiziranju muških plesača u baletu protekcionističko je koloriranje baletnoga svijeta posredstvom sportskoga diskursa, najčešće strategijom isticanja mačo muškaraca u plesu. Namjera je ovoga rada da preispita pretpostavke iz kojih su se uobličile predrasude o muškarcima u plesu, koje ih, prvenstveno u klasičnom baletu, stigmatiziraju i povezuju s homoseksualnošću. Zanimljivo je pratiti kako iz predstavljanja heteroseksualne estetike baletnoga svijeta proizlazi navodna homoseksualna orijentacija muških baletnih plesača.*

**Ključne riječi:** *ples, rod, klasični balet, muški plesači, maskulnost, femininost, homoseksualnost, sport*

### UVOD

Klasični balet kao izvedbena umjetnost, tijelo kao osnovno sredstvo ekspresije u plesu i rod kao atribut tijelu – ples čine područjem otkrivanja, predstavljanja i konstruiranja roda. Ramsey Burt (2001:45-46) ističe da rodne reprezentacije u kulturnim formama, uključujući scenski ples, ne odražavaju samo izmjene društvenih definicija ženskosti i muškosti nego su i aktivno uključene u procese (u) kojima se rod konstruira. Konstrukcije roda mogu proizlaziti iz različitih interpretacija promatranog fenomena i iz rodnih predodžaba tjelesnosti. Ovaj će tekst analizirati kako kotira muška tjelesnost i na koji se način ona rodno označuje promatranjem svijeta klasičnoga baleta.<sup>1</sup> Pritom svaki diskurs, fokusom na jedan rod, donosi neke implikacije i konstrukcije o drugome.

---

<sup>1</sup> Iako unutar samoga plesnog oblika baleta postoje stilska i vremenska razgraničenja, kao i upitnost terminološkog označavanja baleta *klasičnim baletom* (v. Jeličić 2011), u

Binarna rodna podjela navodi na univerzalno poimanje maskuliniteta iako pregled povijesnoga razvoja rodnih ideologija sugerira da je društveno konstruirana muškost rijetko stabilan identitet sačinjen od konfliktnih i kontradiktornih aspekata (Burt 2001:46; 2007:7; Adams 2005:70–77). Uvođenje rodnih studija u istraživanje plesa obilježilo je znatan odmak od dotadašnjeg doprinosa feminističkih studija (ograničenih na istraživanja predodžbaba i uloga žena), uzimanjem u obzir i muškoga elementa. Muškarac od tada biva promatran ne isključivo kao izvršitelj dominacije i onaj koji je odgovoran za žensku opresiju nego postaje i relacijski termin rodni rasprava kao subjekt/objekt alternativnih oblika seksualnosti. Feministička je perspektiva svoju kritiku ženske opresije zasnivala na promatranju simboličnoga heteroseksualnog i patrijarhalnog odnosa u klasičnim baletima, ali i na promatranju stvarnoga fizičkog tijela žena podržavanih od snažnih muškaraca, zapostavljajući njihovu simboličnu i fizičku marginalnost fokusom na interpretacije odnosa (patrijarhalnoga i heteroseksualnoga) i ženu. Doprinosom rodni studija u analize je uključena i muška perspektiva. Društvene restrikcije o seksualnosti oblikovale su načine na koje se percipirao ples, demonstrirajući često i snagu homofobije.

U suvremenoj zapadnoj kulturi kvantitativna dominacija žena u plesu činjenica je koja potiče predrasude o muškom izboru plesa kao profesije ili dokolične aktivnosti. Taj je fenomen izrastao iz stereotipa formiranih s obzirom na plesačevo tijelo, položaj i seksualnu orijentaciju te doveo do analogije između plesa i homoseksualnosti te srodnih homofobnih reakcija (usp. Nordera 2007:173). Ograničavanjem načina reprezentacije muškosti u društvenim i kulturnim oblicima, s osloncem na dominantne norme o polarnosti roda, kreirane su predrasude o muškarcima u plesu. Popularne predrasude o muškarcima u plesu konstruirane su *izvan* plesne zajednice. Njihov imidž unutar same plesne zajednice baletnih umjetnika, u potpunosti

---

ovome će se tekstu balet promatrati kao internacionalni produkt standardiziranoga plesnog oblika. Naime, cjelokupnost baletnog oblika čine kulturnim, društvenim i povijesnim tokovima naslijeđeni specifični stilovi (poput engleskog, talijanskog, francuskog, danskog ili ruskog), u konačnici široko prepoznatljivi pod jedinstvenim konturama baletne plesne tehnike. Razlike u stilovima unutar baleta ne umanjuju njegovu jedinstvenu cjelinu globalne primjenjivosti (unutar plesne zajednice) i internacionalne prepoznatljivosti (unutar i izvan zajednice) (v. Katarinčić 2012:137–147).

isključen iz analize u ovome tekstu, nosi drugačije implikacije i često je upravo obrnuto proporcionalan.<sup>2</sup>

Nadalje, predrasude se u tekstu, poput cjelokupne plesne zajednice na koju se osvrću, neće lokalizirati. Redefiniranjem i širenjem koncepcije “terena” sedamdesetih je godina 20. stoljeća i u hrvatskoj akademskoj zajednici došlo do napuštanja koncepcije isključivo lokaliziranog terena (Čapo Žmegač, Gulin Zrnić, Šantek 2006:16–17). Pritom “[m]jesto (lokalitet) i nadalje ostaje konstitutivnim dijelom istraživanja, ali više ne podrazumijeva omeđenost društvenih i kulturnih prostora *jednim* fizičkim prostorom niti homogenost kulturnih značenja unutar tog prostora” jer “ljudi, subjekti etnografskih istraživanja, uvijek se nalaze na nekim konkretnim zemljopisnim lokacijama (ili na više njih), koje doprinose oblikovanju njihovih praksi” (ibid. 27–28). Čest osjećaj plesača da pripadaju nečemu bez lokaliteta, ne osjećajući rastrganost između različitih lokaliteta, suprotan je dominaciji geografske paradigme koja često pita “gdje” prije postavljanja pitanja “što” i “zašto”? (Marion 2006:132). Zajednica može biti definirana onime što radi podjednako kao i prostorom svoga djelovanja. Može biti “izvođena” umjesto “locirana” (ibid. 133). Pojedini su plesni oblici, poput baleta, globalnošću izvedaba dosegli status “internacionalnih jezika” (Kaeppler 2008:80). U internacionalnoj etnografskoj studiji nekih od najvećih svjetskih velikih baletnih kompanija – Royal Swedish Balleta, The Royal Balleta (UK), American Ballet Theatrea i Ballet Frankfurta – Helena Wulff (1998) otkriva međunarodnu prirodu “baletnih svjetova” kroz putanje karijera plesača (od školovanja do umirovljenja) i proces proizvodnje izvedaba. Andrèe Grau također ističe da kulturna stvarnost baleta postoji unutar transnacionalnog prostora (2008:205). Globalne interakcije plesača, koreografa, prenositelja starih koreografija i drugih uključenih u suvremenu baletnu produkciju baletu odriču fiksiranu geografsku lokaciju te umanjuju mogućnost stvaranja nacionalnih baleta. Nevezanost pojedinih plesnih oblika za određene lokalitete uvjetovana je izrazitom mobilnošću članova njihovih zajednica i globalnim okvirom

---

<sup>2</sup> Ovo zaključujem na temelju vlastita iskustva i dugogodišnjeg djelovanja unutar zajednice klasičnoga baleta kroz nekoliko uloga (plesачice i podučavateljice). To je *insajdersko* iskustvo širi okvir mojega promišljanja o baletu, iako ću u ovome tekstu zajednicu, u analizi dijela percepcija o njoj, nastojati promatrati izvana.

lokalnih manifestacija. Nacionalna su kazališta usvojila globalno poznate koreografije, ugodila globalno priznate koreografe i plesače te obogatila vlastite repertoare djelima suvremenih koreografa. Stoga je lokalna praksa baleta redovito integrirana u šire zemljopisne okvire zapadne (europske, a potom i američke) kulture u kojima se balet razvijao i danas egzistira.<sup>3</sup> Također, usvojena predodžba ili predrasuda u umu pojedinca ili skupine u podjednakoj će mjeri stigmatizirati plesača klasičnoga baleta gdje god se on geografski nalazio (Londonu, Splitu ili Zagrebu). Mjera i snaga predrasude sadržana je stoga u njezinoj *usmjerenosti* (na muškog plesača), a ne geografski lociranom objektu (te usmjerenosti).

Istraživanju sam pristupila interdisciplinarno, koristeći za izvor i građu radove autora iz više disciplina: etnologije, kulturne antropologije, feminističke kritike i druge.

## POTRAGA ZA RODNOM FIKSACIJOM PLESA

Ples je kao formativna disciplina, društvena praksa i teatarska umjetnost u razdoblju od 15. do kasnog 18. stoljeća dominantno u muškoj domeni djelovanja. Muškarci su osmislili i prenijeli plesnu tehniku, izradili sustav plesnog notiranja, stvorili i producirali balete. Kulturni promotori, učitelji, teoretičari i koreografi u 18. su stoljeću bili muškarci, a plesači su plesali ženske uloge. Profesionalne ženske plesačice izlaze iz anonimnosti u 18. stoljeću iako su njihova imena prvotno vezivana za patrijarhalne odnose s mužem, ocem, bratom, ljubavnikom, a rjeđe za njihove plesne i umjetničke vještine (usp. Nordera 2007:174–180).<sup>4</sup>

Pojavom romantičnoga baleta u 19. stoljeću, često označenog “razdobljem balerine” (Dempster 1995:23) i “idealiziranim ženskim svijetom” (Burt 2007:24), pozornost u plesu većim dijelom privlači

---

<sup>3</sup> Više o internacionalnoj prirodi baleta v. u Katarinčić (2012:147–151).

<sup>4</sup> Feminističke konotacije o baletu (o kojima će uskoro biti riječi) i ideja da je za muškarce plesanje nedolično naslijeđe je modela u kojem su žene bile izvođačice koje je povijest češće bilježila po njihovoj ljepoti ili senzualnosti nego po njihovim tehničkim ili umjetničkim dostignućima (Nordera 2007:172).

balerina, a plesno se područje počinje percipirati kao žensko. Tome u baletu doprinosi moda potpuno bijeloga, ženskog ansambla kao dijela scenografije i pojava špice koja im donosi privid onosvjetnosti i baletu svojstvene eteričnosti. Balerine postaju glavne zvijezde baletnih izvedaba, a muškarci tek njihova sjena i podrška. Od tada se može pratiti postepeno nestajanje muških plesača s pozornica zapadnih europskih kazališta (Burt 2001:49; Meglin 1997:72). Njegovo je mjesto često nadomještala ženska plesačica odjevena "en travestie" (Garafola 2005:137–147; Adams 2005:70).<sup>5</sup> Riječ je o razdoblju tijekom kojega je plemstvo sa svojim zemljišnim posjedima predavalo političku moć i pokroviteljstvo nad umjetnošću buržoaziji. U državama poput Velike Britanije i Francuske, gdje se balet nalazio pod pokroviteljstvom buržoazije, a ne dvora i aristokracije, urušila se struktura upošljavanja muških plesača, dok je na dvorovima u Kopenhagenu, Stockholmu i Sankt Peterburgu ta struktura opstala (Burt 2007:11–14, 24). Dodatan razlog takvoj transformaciji francuska teoretičarka Marina Nordera pronalazi i u dubinskim političkim i društvenim prevratima koji su obilježili tranziciju od dvora k buržoaskom društvu te u procesu prosvjetiteljstvom lansirane racionalizacije okarakterizirane navodnim prirodnim redom (2007:175). Prirodni red ustoličuje ideologije roda koje određuju kako bi tijela trebala izgledati, što bi ili ne bi trebala raditi i gdje bi ili ne bi trebala biti (Adams 2005:82). Velikim dijelom zbog dualističkoga poimanja odvojenosti uma od tijela, odnosno intelektualne aktivnosti od fizičkoga rada – pri čemu se žensko vezuje s intuicijom, prirodom i tijelom, a intelektualno, kultura i um s muškim – ples u zapadnoj teatarskoj tradiciji potpada pod žensku domenu (Risner 2009:59) povezujući se s tijelom (Dempster 1995:23; Thomas 1993:81). Nakon što se u 19. stoljeću ustoličio kao ženska aktivnost, ples se i tijekom 20. stoljeća – od publike, plesača do učitelja (Burt 2001:44) – pretežno iskazuje kao dominantno ženska domena, a taj se trend u predodžbama i statistikama zadržao do danas. Istovremeno, za vrijeme stvaranja ženskim obilježenoga plesnog područja, počele su se formirati predrasude o muškim plesačima. Unatoč ženskoj većini u plesnoj populaciji, ples ne nudi više mogućnosti ženama nego

---

<sup>5</sup> Američka kritičarka i povjesničarka plesa Lynn Garafola (2001) smatra da je muška publika eliminacijom muškaraca bila slobodnija uživati u erotskom spektaklu.

muškarcima (Risner 2009:59; Pike 2011:294–297). Jednom regrutirani,<sup>6</sup> muški baletni plesači imaju manju konkurenciju u ostvarivanju radnog odnosa, a mnoge tzv. pozicije moći umjetničkih direktora i koreografa u njihovim su rukama. Međutim, neobična je nadmoć u kojoj se statusni privilegij daleko više plaća suočavanjem s predrasudama koje prate njihov neuobičajen profesionalni izbor (Fisher 2009:36).

## FEMINISTIČKA KRITIKA I KLASIČNI BALET

Dok nije dopala feminističkoj kritici, literatura o baletu donosi cenzuriranu priču o izraženo zatvorenom svijetu baleta. Autobiografije i biografije baletnih umjetnika nastale do 1980-ih, kada dolazi do preokreta u pisanju o baletu, karakterizira dodvoravanje i divljenje prema plesačima, koreografima i općenito baletnom svijetu (Novack 1993:40). Nakon tog razdoblja u plesnoj se literaturi javljaju prve kritike (L. M. Vincent 1981, Joan Brady 1982, Suzanne Gordon 1983, prema Novack 1993:39–40; Hanna 1988) usmjerene izglednijim i izrazito mršavim balerinama koje kontroliraju i podčinjavaju muškarci na vodećim pozicijama moći u baletnoj hijerarhiji. Tradicionalni baleti prezentiraju staromodnu, patrijarhalnu hijerarhiju<sup>7</sup> koja je žene stjerala u određene ikonografske uloge na sceni i potisnula ženske administrativne i kreativne talente izvan scene. Balerine se više ne promatraju kao božice, nego kao žrtve sistema reprezentacije koji ih je idealizirao te dominantnih institucija pod muškim vodstvom koje su ih iskorištavale.

---

<sup>6</sup> Dječake se različitim strategijama mami u plesne škole. Naime, označavanje plesa ženskim odvraća od plesa dječake i muškarce koji ne žele biti u asocijaciji sa stereotipnim rodnim predodžbama i praksama (Risner 2009:59) te sprečava njegovo funkcioniranje kao edukacijskog medija. Svojevrсни rodni imidž muškarca štiti se na državnoj razini zaziranjem od uključivanja plesa u školske kurikulume. O percipiranju uključivanja plesa u školske kurikulume v. Gard (2008) i Risner (2009).

<sup>7</sup> *La Révolte des femmes* (Revolt žena) ili *La Révolte au sérail* (Revolt harema), kako je danas poznatiji, smatra se, zbog obrade teme ženske slobode, jednim od nekolicine *feminističkih* baleta 19. stoljeća. Međutim, tematizirana sloboda definirana je muškim normama. Žena bi trebala voljeti slobodno (koga želi) tako da bi *on* bio voljen istinski i bez sakrivenih motiva (usp. Meglin 1997:69–79).

Feministička je historiografija dekodirala predodžbu žena, obilježila pojedine individualnosti, (de)konstruirala seksualnosti u diskursima o plesu te, iz poststrukturalističke perspektive, analizirala fragmentarne i kontradiktorne identitete i subjektivitete (usp. Nordera 2007:172). Feminističku analizu baleta inicirala je krajem 80-ih godina 20. stoljeća američka povjesničarka plesa Ann Daly, a potom, od kasnih 1990-ih Susan Leigh Foster, Sally Banes, Judith Lynne Hanna i Susan Brownmiller (Aalten 2004:270; Harris Walsh 2011:91). Viktimizacija i objektivizacija ženskoga tijela na sceni optužena je do razine stigmatizacije romantičnoga baleta kao “najgoreg neprijatelja ženskoga roda” (Daly 1987; prema Nordera 2007:172) i plesnog oblika koji, u interpretaciji Ann Daly, ženi u klasičnom baletu uskraćuje zastupanje sebe same (Dempster 1995:25). Feministička percepcija balerina svedena je na stereotipizaciju balerine u baletu kao krhkoga bića i nježnoga, delikatnog, predivnog objekta podržavanog od snažnog muškarca, objekta koji on izlaže i kontrolira. Muška dominacija u plesu, dakle, odnosi se na snage moći, a ne na plesne vještine, odnosno plesne sposobnosti.

Pristupanjem subjektu iz prošlosti primjenom nedavno razrađenih metodoloških postupaka nastupaju katkada u praksi nelegitimni anakronizmi (usp. Nordera 2007:169). Važno je, naime, napomenuti da feminističke ili čak postfeminističke teorije u 19. stoljeću, razdoblju lokacije fokusa feminističke analize žena u baletu, nije bilo. Stoga je neke analitičke interpretacije potrebno suočiti s alternativnim načinima i širim fokusom pojašnjavanja istoga fenomena.

Feministička kritika usmjerena objektivizaciji žena zanemaruje žensku (i mušku) ključnu dobrovoljnost. Ona je odraz (unutarnjeg) *poziva* koji plesači “osjećaju”. Kritika objektivizacije žena može se u tome smislu interpretirati i kritikom (ženske) voljnosti i pristajanja na izlaganje promatranju. Balerina Gelsey Kirkland istaknula je u autobiografiji *Dancing on My Grave* (1986) da se radi o izboru s čijim se posljedicama balerine svjesno nose.

Prenaglašenost reprezentacije žena u baletu te nedostatak pozornosti na stvarno materijalno tijelo plesača i njegove fizičke senzacije i iskustva neki su od propusta feminističke analize baleta (usp. Aalten 2004:264–270;



Wolff 1997:81; Goldberg 1997:311).<sup>8</sup> U teoretiziranju ženstvenosti u baletu važno je uzeti u obzir da su “potpomaganje tjelesnosti, snage volje i emocionalnosti” (...)“duboko utjelovljena iskustva”, a ne “tekstualni događaji” (Aalten 2004:274). “Ples se može smatrati najtjelesnijim od izvedbenih umjetnosti. Profesionalni plesači rade *sa* svojim tijelima i *na* njima” (ibid. 264). Gard iznosi potrebu isticanja iskustva tijela kako rod ne bi bio (tek) termin za nešto što se događa “izvan tijela”. Tijelo je “arena u kojoj se konstruiraju rodni identiteti” (Jensen 2009:124), a način komunikacije u plesu događa se prvenstveno kroz tijelo te se kroz njega dodjeljuje rod.<sup>9</sup> Iako je feministički diskurs sistematično propitao simbolične i materijalne dimenzije rodnih odnosa (Gard 2006:28–29; prema Jensen 2009:124), upravo je te dimenzije previdio u baletnom tijelu. Važno je u analizi baleta uočiti ambivalentnost materijalnoga i simboličnoga tijela (Aalten 2004:264), odnosno dvojno utjelovljenje balerina – ono moći i neiskazivoga (Novack 1993:46).<sup>10</sup> Fizički izrazito zahtjevan plesni oblik upreže stanovitu snagu, izdržljivost i volju ženske plesačice da bi iskazao narativnost koja predstavlja žensku pasivnost, ovisnost i ranjivost. Tehnička razina izvedbe baleta, izrazita virtuoznost i tjelesna snaga u diskrepanciji je s ideološkim sadržajem klasičnih baleta u kojima je balerina nježna, nevina, bezazlena, izrazito eterična i ženstvena.

Klasično je baletno tijelo u velikoj mjeri disciplinirano i regulirano. Ženska plesačica posjeduje ograničen stupanj autonomije u odnosu na upošljavanje i reprezentaciju vlastita tijela u plesnoj izvedbi. Tranzicija na poziciju veće neovisnosti, kao ona osigurana u koreografskom radu, u ovoj je tradiciji zaista rijetka za plesačicu.<sup>11</sup> Ortodoksno baletno treniranje

---

<sup>8</sup> Analize s fokusom na fizičko baletno tijelo u novije vrijeme nadoknađuju radovi Wainwright i Turner (2004) i Wainwright, Williams i Turner (2006, 2007).

<sup>9</sup> Hélène Marquié (2007:242) u trendovima suvremenih diskursa o rodu zapaža primjetan izostanak tijela, čija su materijalnost i iskustv(en)o(st) pretvoreni u diskurzivne uređaje. Zamjetna je istodobno i implicitna neophodnost roda.

<sup>10</sup> Pritom, djevojčice se zaljubljuju u metaforičko i simbolično tijelo balerina, a ne u materijalno.

<sup>11</sup> Ustaljene rodne obrasce preokrenula je u 20. stoljeću velikim dijelom pojava modernoga plesa, koji se smatra i važnim probojem za žene i njihovo tijelo i tjelesnost. Žene su postale koreografi, plesači i producenti (Harris Walsh 2011:96; Hanna 2010:222).



izostavlja kvalitete neovisne procjene i samodefinicije, koje se smatraju temeljnim u koreografskom razvoju i inovacijama (Dempster 1995:27).<sup>12</sup> Naime, plesači u baletu su poslušni. Tradicionalna plesna pedagogija podučava poslušnosti te implicira prešutnu suglasnost u kojoj plesači reproduciraju usvojena znanja i vještine (Risner 2009:59). Koreografija, dakle, *pisanje* pokreta, u baletnoj je tradiciji gotovo isključivo u nadležnosti muškaraca. Feminističkoj kritici koja ističe dominantnost muškaraca među koreografima i voditeljima ili direktorima plesnih organizacija, međutim, izmiče i od nje priznata činjenica dominacije ženske plesačice na sceni od 19. stoljeća. Valjalo bi istražiti nije li muška populacija, marginalizacijom muškog plesača na sceni, u nekoj mjeri bila i primorana tražiti alternativne prakse unutar plesnog djelovanja.

Također, ako balerina i ne posjeduje autorska prava za izvedbene tekstove, njezino umijeće proizlazi prvenstveno iz *samokontrole*, a ne, kako navode mnogi feministički tekstovi, iz kontrole koju nameće (u pravilu) muška ruka (u ulozi koreografa i/ili ravnatelja baleta) (Dempster 1995:27). U kontroli i snazi tijela (koju balerine stječu i posjeduju) krije se i silno zadovoljstvo da se s tijelom može i uspijeva činiti nešto toliko neprirodno. Pritom, kako ukazuje feministička kritika, postoje degradirajući i nezdravi

---

Također, fokus je skrenut s tijela na intelekt, a tijelu se otkazuje oznaka seksualnosti (Goldberg 1997:311). Između ostaloga, moderni je ples u potpunosti transformirao tip pokreta na sceni, napuštajući čistoću linije i poricanje težine klasičnog baleta. Uveo je uglatost, pokrete pelvisa, naglasak na tjelesnu težinu i njezin odnos s tlom (Wolff 1997:95, 96; Hanna 2010:222). Ramsy Burt jedan od razloga ženske inicijative u razvoju novih plesnih područja vidi u njihovu ograničenom pristupu kreativnim pozicijama u već postojećim umjetničkim područjima (2007:3). Istodobno, razdoblje modernog plesa moglo bi se promatrati i kao važna prekretnica za muške plesače, s obzirom na to da oni kroz moderne koreografije izlaze iz sjene plesača. Napušta se njihova uloga onih koji podržavaju plesačicu te su ravnopravno s kolegicama zastupljeni u plesnim izvedbama. Muško se tijelo, u klasičnom baletu rezervirano za sporedne uloge, za neizraženije plesne virtuoznosti te plesanje u sjeni i iz sjene, sputavalo ograničavanjem samoga plesanja. Također, moderni i suvremeni ples (kao njegov nastavak) promišljenim plesnim izvedbama učestalo provociraju heteroseksualne dogme i propituju rodost.

<sup>12</sup> Unatoč važnosti njezinih koreografija, Bronislava Nižinska (1891. – 1972.), jedina žena koreograf u prvoj polovici 20. stoljeća, izostavljena je iz mnogih povijesnih knjiga, a svoje je objavljene memoare gotovo u potpunosti posvetila deskripciji značaja koreografija svoga brata, Vaclava Nižinskoga (Goldberg 1997:310).

elementi za ženu u baletu, ali balet također “upoznaje ženu s prostorom gdje je moguće realizirati ambicije, a fizička je izvrsnost vrednovana” (Aalten 2004:274). Još u 19. stoljeću, kada im je bio uskraćen glas i pristup drugim područjima, balet je ženama omogućio “bijeg iz tradicionalne ženske uloge i šansu za život u umjetnosti” (Gattin 1999:130), ostvarujući se u području javnoga života koje ženama pribavlja mogućnost samoizražavanja i neke društvene pogodnosti (usp. Thomas 1993:72). Divljenje, društveni status i fizički izazovi neki su od razloga za karijeru balerine (usp. Aalten 2004:272, 273; Novack 1993:37). Bez obzira na feminističke percepcije baleta, ugled balerine u društvu ostaje neokaljan, a stigmatizacijom zahvaćena muška populacija u baletu, u vrijeme intenzivnih feminističkih analiza, ostaje bez znanstvene pozornosti. Naime, muškarci plesanjem ne stječu ugled niti društveno priznanje.<sup>13</sup> Naprotiv – upravo je njihov *imidž* plesom narušen.

Najnedostatnijim u feminističkoj analizi baleta čini mi se stoga izuzeće nezanemarivoga problema muškaraca u baletu. On se odnosi na raširene predodžbe i predrasude o muškim plesačima, kojima ih se etiketira feminilnim rodnim identitetom degradirajućih implikacija, isključivo zbog njihova odabira plesnog poziva. Naime, podjednako je poželjno ostvarivati prostore u kojima se omogućuje bolji položaj žena u plesu (i drugim područjima), kao i mijenjati negativne stavove prema muškim plesačima.

## MUŠKARCI U PLESU

Jedan od vodećih znanstvenika koji je aktualizirao problem zapadne predrasude o femininosti muških plesača kroz znanstveni diskurs engleski je teoretičar Ramsey Burt (2007, 2001). On smatra da se one pouzdano mogu pratiti od 19. stoljeća kada muški plesači postaju objektom neukusa u mnogim europskim gradovima.<sup>14</sup> Njihovom nemoći u predstavljanju

---

<sup>13</sup> Ne može se govoriti o visokom ugledu plesača u društvu općenito. Riječ je ovdje o neokaljanjoj *seksualnosti* balerina, neupitnoj ženstvenosti (unatoč, uslijed intenzivnog vježbanja, izostanku stereotipnih fizičkih “ženskih atributa”), odnosno narušenoj “muževnosti” muških plesača (s izrazito “muževno” mišićavim tijelima).

<sup>14</sup> John Bryce Jordan (2009), međutim, bilježi podatke koji još u 18. stoljeću ukazuju na negativne asocijacije kada je riječ o muškarcima i plesu.

moći i statusa muškaraca buržujkoga društva stvorene su predrasude koje u početku nisu bile rodne nego društvene. Međutim, temeljni izvor suvremene predrasude asocijacija je između muških plesača i homoseksualizma (2007:9–11; 2001:44–49).<sup>15</sup> Nelagoda koja ponekad stoji uz predodžbu o muškim plesačima producirana je strukturama koje brane i zastupaju dominantne norme o muškarcima (ibid. 2007:13).<sup>16</sup> Problem nije samo rezultat internalizacije negativne društvene predodžbe o homoseksualnosti, nego i činjenica, drži Burt (2007:28–29; 2001:48–49), višestoljetne homofobnosti zapadnoga društva. Homofobni mehanizmi usmjeravaju i blokiraju razumijevanje i uvažavanje reprezentacija muškosti koje stvaraju i heteroseksualni i homoseksualni muškarci. U vrijeme razvoja onodobnih stavova o tijelu i rodu, kada se tijelo držalo izvorom tjeskobe, a iskazivanje osjećaja, što su muški plesači činili plešući, svakako neprimjerenim, stvorena je romantična ideja o umjetniku kao inspiriranom geniju, koja postaje iznimkom među pravilima da muškarci ne bi trebali iskazivati osjećaje (ibid. 2007:12–18; 2001:48).<sup>17</sup> Postojale su značajne razlike između izvedaba muškaraca i oblika samoekspresije u glazbi, književnosti i vizualnim umjetnostima. Općenito nizak status izvedbenih umjetnosti i plesa kao oblika među njima doprinio je isključivanju muških plesača iz područja genija (ibid. 2007:19–22; 2001:48).

Verzija muške femininosti počela se vezivati s plesom ponajviše dolaskom na Zapad Sergeja Djagiljeva i njegove plesne skupine *Ballet Russes* početkom 20. stoljeća (Garafola 2005:3–230) kada problem muških plesača postaje femininost i vodi pretpostavkama o njihovoj homoseksualnosti. U Djagiljevlijevim su baletima muškarci bili zvijezde. Tako je trend feminiziranog baleta preinačen promocijom muškaraca

---

<sup>15</sup> U trenutku kada su homoseksualni muškarci stupili na scenu (poput Jeana Börlina, Vaclava Nižinskoga ili Teda Shawna), homofobne strukture za regulaciju povrede heteroseksualnih normi već su postojale (Burt 2007:28).

<sup>16</sup> Razlika između profesionalnoga i amaterskoga bavljenja plesom gotovo se proporcionalno ogleda i u razinama stigmatizacije muških plesača.

<sup>17</sup> Christine Battersby ističe da su romantični umjetnici bili izuzeti iz rodnih divizija društvenoga ponašanja jer im je bilo dozvoljeno posjedovati “ženske” osobine poput osjetljivosti, pasivnosti, emocionalnosti i introspektivne samosvijesti. Prizivanjem ideje genija umjetnici su mogli prisvojiti te karakteristike bez trpljenja nižega društvenog statusa žena (Burt 2001:48).

nauštrb žena (Adams 2005:72). Garafola drži da je balet, do pojave Djagiljeva, ideološki i društveno bio heteroseksualan, a raspon muških uloga koje su prelazile rodne konvencije predstavljao je muško tijelo u određenoj mjeri i na erotičan način (1999:246–247; prema Adams 2005:72). Ironičnim Adams smatra da je izvođač koji je najviše doprinio podizanju statusa muških plesača ujedno pridonio i vezi između femininosti i muških plesača u popularnom vokabularu (2005:73), u kojem se, paradoksalno, homoseksualna orijentacija plesača javlja kao oznaka pripadnosti kanonskom i standardiziranom plesnom obliku izrazito heteroseksualne estetike.

## **SPORT I MAČISTIČKA STRATEGIJA U PLESNIM DISKURSIMA**

Postojeća stigma o plesačima u baletu potakla je osmišljavanje strategije promocije baleta kao mačističke aktivnosti (Fisher 2009), okretanjem diskursima povezivanja sporta i maskuliniteta. Namjera je bila oznakama dominantne muškosti – tjelesnom atletsom snagom – destigmatizirati muško plesanje (Adams 2005:73; Fisher 2009). S predrasudama koje plesače odvrćaju od plesanja, sport je prepoznat kao spona koja bi ih mogla zainteresirati za plesanje (usp. Adams 2005:81). Maura Keefe (2009) donosi raspravu o koreografima inspiriranima sportskim temama i sportašima, u nastojanju da prisvoje svojevrsnu pravovaljanost svojim koreografijama gdje sport služi plesnim varijacijama s muškim plesačima kao podloga i referenca koja ublažava predrasudne stereotipe o feminiziranim muškim plesačima.<sup>18</sup> Istaknutom plesaču i koreografu Tedu Shawnu najčešće se pripisuju nastojanja maskulinizacije muških plesača. Jedan je od prvih ukazao na koreofobne<sup>19</sup> i homofobne tendencije u plesu (Fisher 2009:33). Osnivanjem u potpunosti muške skupine plesača stremio

---

<sup>18</sup> Tema “pleslač poput sportaša” ostala je popularna u pokušajima legitimiranja muškoga plesanja tijekom 20. stoljeća, osvjetljujući moć sportskog diskursa u razumijevanju i definiranju maskuliniteta (Adams 2005:78–79).

<sup>19</sup> Termin koreofobije (*choreophobia*) skovao je plesni teoretičar Anthony Shay kako bi opisao negativne i ambivalentne osjećaje vezane za ples (Fisher 2009:46, bilj.8)

je čitanju plesa kroz sportski diskurs te nastojao ublažiti granicu između plesne umjetnosti i sporta naglašavanjem atleticizma aktera obiju disciplina (Adams 2005:74–81).<sup>20</sup> U svojim je mnogobrojnim esejima raširenu pretpostavku o ženskosti plesa svodio na nerazumijevanje važnosti plesa i umjetnosti u američkoj kulturi i izostanak specijaliziranih koreografija za “prirodne” kvalitete muškoga tijela. Bio je uvjerenja da postoje fundamentalne, prirodne razlike između ženskih i muških kretnji (ibid. 74). Da bi stvorio prihvatljiv i “siguran” muški identitet (Keefe 2009:98), regrutirao je sportaše koji će postati plesači i dopustio im istraživanje vlastitih koreografskih vizija povezanih sa sportovima koje su prakticirali prije nego su postali plesačima njegove skupine (ibid. 101). Pritom, smatra Mary Louise Adams (2005:77), stvarajući koreografije eksplicitno o muškome sportu, bez pomicanja konteksta onih koji tijela pokreću, nedovoljno je definirao odgovarajući opseg kretnji za muške plesače. Burt (2007:22) pak ističe da je pokušajima distanciranja muškoga plesanja od navodne femininosti i homoseksualizma<sup>21</sup> naturalizirao agresivnost muških plesača.

Strategija predstavljanja nekoga ili nečega nečim sličnim i povezivim ali drugačijim<sup>22</sup>, da bi se dodvorilo društvenoj većini i postalo prihvatljivijim, ne može rezultirati prihvaćanjem prvoga na račun potonjega. Kriteriji vrijednosti i vrednovanja jednoga područja često se pokazuju neprimjenjivima na drugo. Podjednako kao što je nekorektno ocjenjivati rodne vrijednosti jednoga spola ili roda kriterijima drugoga, o čemu postoje mnoge rasprave u feminističkoj teoriji.

Sport i ples različitih su izvedbenih prezentacija, različitih povijesti te različitih pripisanim im kulturnim vrijednostima iako istoga medija

---

<sup>20</sup> U Sjedinjenim Američkim Državama osnovao je 1933. plesnu trupu *Ted Shawn and His Man Dancers (Olympiad)* (Keefe 2009:96, 97), ostavivši plesnu partnericu i suprugu Ruth St. Denis (Denishawn).

<sup>21</sup> Ironija je u Shawnovu nastojanju promocije konvencionalnoga *mačo* muškarca činjenica njegove homoseksualne orijentacije, kao i nekih od muškaraca njegove plesne skupine (Adams 2005:78), iako, naravno, i *gay*-muškarci mogu biti *mačo*.

<sup>22</sup> Dvanaest tekstova u zborniku *Sport, Dance and Embodied Identities* (2003) ples i sport promatra kao odvojene, ali slične tjelesne prakse.

posredovanja – tijela.<sup>23</sup> Scenski se ples drži “elitnom umjetnošću”, a sport popularnom kulturom. Plesno se područje, za razliku od sporta, ne prepoznaje kao arena fizičkoga napora i muške snage te izaziva gotovo oprečne asocijacije, iako izgrađena muskulatura označuje sportsko podjednako kao i plesno muško tijelo. U percepcijama izvedbenih umjetnosti, primjerice, nedostaje pojam rizika koji izvođači preuzimaju koristeći i često ozljeđujući svoja tijela.<sup>24</sup> Adams ističe da pojam rizika nije koncept kroz koji se percipira ples, on ostaje dosljedan u privilegiranju tjelesne snage kao dijela muškoga i sportskog identiteta (2005:83; usp. i Biti 2012:145–151).

Plesom se često izražavaju osjećaji, uključujući želju, dok se muško tijelo u sportu predstavlja kao primjer fizičkoga ljudskog potencijala, a ne objektom želje. Naime, mačistička strategija ističe muški atletizam i fizičku snagu, a ne umjetnička ili ekspresivna dostignuća koja su srž plesa. Ples posjeduje strukture teksta i značenja koje stvara, a nastoji ih iznijeti lakoćom izvedbe. Plesom iznesena lakoća izvedbe (koja velikim dijelom čini i kvalitetu samoga plesanja, posebice kodificiranih oblika) nevidljivim čini napor kojim se ona postiže. Napor kojim se u sportu ostvaruju rezultati nije prikriven. Estetika u sportu ponekad je tek “ugodna posljedica dobre tehnike” (Adams 2005:79).<sup>25</sup> Umjetničke i sportske težnje tako postoje na opozicijskim krajevima muškoga kontinuuma.<sup>26</sup> Dok sport potvrđuje rod i spolni identitet dječaka i muškarca, umjetnost takva pitanja otvara. Naime, stereotipi o homoseksualnim umjetnicima/plesačima/glazbenicima u zapadnome svijetu ostaju rašireni (ibid. 66).

U zamjenu za popularnu strategiju *making it macho*, Jennifer Fisher predlaže *maverick*-strategiju primjenjivu na muškarce u baletu, s obzirom na izazove s kojima se u baletu moraju nositi i suočavati. *Maverick* je

---

<sup>23</sup> Analize plesnoga tijela i same plesne izvedbe važne su u diskursima o maskulinitetu u plesu, kao i femininosti, kako je već spomenuto. O tretmanu tijela u baletu usp. Wainwright i Turner (2004), a o tretmanu tijela u vrhunskom sportu v. Biti (2012).

<sup>24</sup> Usp. Wainwright i Turner (2004) o fizičkim (i psihičkim) ozljedama plesača klasičnoga baleta.

<sup>25</sup> Svojevrsnom estetikom označeni sportovi, poput umjetničkog klizanja, ritmičke gimnastike ili pak sportskoga plesa, često se uspoređuju s plesom.

<sup>26</sup> Zanimljivo bi utoliko bilo rodnom analizom zahvatiti sportski ples te njegovu sportsko-plesnu ambivalentnost.

po definiciji osoba koja nezavisno razmišlja i djeluje, ponašajući se drugačije od očekivanoga (Cambridge online dictionary) ili netko tko je nekonvencionalan, neortodoksan, iregularan, buntovnički (hiperdictionary.com) (2009:43–44). Imidž (predodžba) *mavericka* otvara nove retoričke asocijacije, a strategija je namijenjena promjeni percepcija. S dodijeljenim im predrasudama i stigmatizacijom, nisu li muškarci koji plešu (i usuduju se plesati) upravo zato naročito (“muški”) hrabri?

Fisher smatra da strategija *making it macho*, s tendencijom označavanja muških plesača ne samo maskulinih nego *neupitno* maskulinih (2009:37), nije djelotvorna jer balet konvencionalno *nije mačo* niti će to ikada biti. Balet je profinjena, dostojanstvena umjetnička forma, a ne sport “u kojem se atletizam puni steroidima”. Balet nikada neće izgledati kao sport niti će rezultirati višeznamenkastim plaćama i zavidnim poslovnim ugovorima, a “plesać baleta uvijek će biti ono što Terminator nije – lagan, precizan i delikatnije pažljiv prema glazbi i muzama” (ibid. 43). Balet je prvenstveno dostojanstven plesni oblik. U baletnom idealu, plesači teže simboličnom predstavljanju bestjelesnih duhova (Burt 2001:47). Efekt onosvjetnosti u baletu postiže se osmišljenom plesnom tehnikom u kojoj je standard(no) i norma žensko tijelo (Fisher 2009:37), a ne muško.

\*\*\*

Pokreti koji se *autsajderskom* oku doimaju feminilnima (iako u muškoj izvedbi) nalaze se u standardiziranoj plesnoj tehnici upisanoj u tijelo muškarca. Valja imati na umu standardnu proceduru obučavanja plesnoga baletnog tijela. Baletna tehnika teži stvaranju prvenstveno simboličnoga ili metaforičnoga tijela. Pritom se od muškoga tijela u manjoj mjeri očekuje eteričnost koju balerina uglavnom postiže podizanjem na špicu, ali i kompletnom plesnom tehnikom koja traži podignuto tijelo ravnih dijametralnih linija.<sup>27</sup> Iako postoje neke razlike u pristupu muškome i ženskom tijelu, oba su tijela (i žensko i muško) obučavana istom tehnikom, a jednom usvojene fizičke navike teško se gube. Oba tijela usvajaju habitus baletnog gibanja, a (re)prezentacije plesačeva tijela mogu biti ključnim odrednicama plesačeva identiteta, ali i kulturne prihvatljivosti.

---

<sup>27</sup> Baletna tijela teže stvaranju ravnih linija, bez nepriličnih “izbočina” (Fisher 2009:37).



Baletna heteroseksualna estetika proizlazi iz duge i cijenjene tradicije, percipirane ujedno i kao sredstvo prijenosa kulture potomcima (Novack 1993:37–39). Pritom, “unatoč mnogim iskušavanjima rodne reprezentacije u baletu u 20. stoljeću, važnost tradicije učvršćuje prvenstvo devetnaestostoljetne predodžbe roda” (ibid. 42; istaknula I. K.) u kojoj dvorska verzija baletne maskuliniteta ostaje prevladavajuća (Jensen 2009:121).<sup>28</sup> Tradicije i konvencije teatarskoga plesa oblikovane su i pojačane normativnim heteroseksualnim perspektivama, marginalizirajući i potiskujući alternativne seksualnosti (Burt 2007:6).

Jedna od centralnih baletnih koreografskih struktura, *pas de deux*, evocira romantičnu, heteroseksualnu ljubav na doslovnoj i metaforičkoj razini. Pritom je ta ljubav u pravilu platonska i pošteđena tjelesne seksualnosti. Tradicionalan klasični balet, osim što ne prepoznaje alternativne seksualnosti, ne prepoznaje niti *tjelesnu* seksualnost u svojim plesnim tekstovima. Iako se često radi o zavodjenju (u pravilu ženskome), ono se čini ljepotom duha, a ne tijela, koje je često transcendirano, životinjsko ili mrtvo (labudica u *Labuđem jezeru* na primjer). Onosvjatnost uskraćuje i potomstvo. Zanimljiv je utoliko odnos tjelesnoga i simboličnoga u baletima gdje se *tjelesnošću* predstavlja *bestjelesnost*. Nelogična je i diskrepancija u kojoj iz predstavljanja heteroseksualne estetike baletnoga svijeta proizlazi navodna homoseksualna orijentacija muških baletnih plesača.

Valja posebno istaknuti da strategija promoviranja muškoga plesanja kroz sport i mačizam *ne spominje žene* (usp. Adams 2005:82) – iako su njihova tijela također fizički vrlo spretna i snažna. U zapadnim se kulturama fizička snaga i ženstvenost drže nekompatibilnima. Istovremeno, balet ženama pruža priliku fizičkoga isticanja i odlikovanja na načine koji su usporedivi sa sportom, ali *bez* asocijacija s muškošću (Aalten 2004:272, istaknula I. K.).<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Inovacije u rodnoj reprezentaciji koje su se dogodile u baletu, osobito u baletima protekle polovice stoljeća, i dalje ostaju marginalne na baletnom repertoaru (Novack 1993:43). Iako se originalne koreografije modificiraju, čini se to manje zbog uključivanja suvremenih društvenih (rodnih) strujanja, a više zbog inovativnih koreografskih rješenja i sve veće virtuoznosti plesnih tijela.

<sup>29</sup> Britanska sociologinja Angela McRobbie, provodeći istraživanje o kulturi mladih, ustanovila je da su mlade djevojke u knjigama i filmovima o baletu mogle vidjeti “aktivnu i energičnu ženstvenost” (McRobbie 1997:229; prema Aalten 2004:272). Naglašenost na tehničkoj snazi i virtuozi baletnica protivi se stereotipnoj zamisli o rodu.

Burt (2009:150) ističe da način na koji normativne rodne ideologije održavaju nejednakosti među spolovima doprinose ideji da je u plesu maskulinitet, a ne femininitet problematična forma. Naime, esencijalistička razmišljanja o rodu ostaju dominantna iako su često popraćena referencama na postmoderne diskurse. Joellen A. Marquie (2007:244–246) drži da samo muški spol posjeduje izbor roda, odnosno da homoseksualnost ima samo jedan biološki spol, muški, i jedan rod, ženski, s obzirom na to da vidljivost homoseksualnih muškaraca u masovnim medijima danas prolazi gotovo isključivo kroz karikaturu feminiziranog muškarca.<sup>30</sup>

Žene u plesu ne pate od stigme dodijeljene muškarcima koji plešu. Nisu podvrgnute sumnjama i propitivanjima njihova privatnoga i osobnoga seksualnog opredjeljenja. Naprotiv, balerine, kako je već spomenuto, plesanjem stječu ugled, upravo opozicijsko vrednovanje svojega rada u odnosu na muške kolege. U tome smislu, područje baleta jedno je od rijetkih u kojemu se diskriminira imidž muškarca, a ne žene, unatoč brojnim kritikama koje inzistiraju na muškoj privilegiji i moći u hijerarhiji baletnoga svijeta. Ideje identiteta roda važno je stoga pojasniti, preoblikovati i usmjeriti kako bi se ostvarile mogućnosti reprezentacije alternativnih i nediskriminacijskih percepcija o obama spolovima i obama rodovima. Pritom se borba i argumentacija protiv predrasuda i predodžaba o rodu, koje održavaju patrijarhalne i tradicionalne norme roda, može činiti utopijskom s obzirom na to da predrasude nikada nisu utemeljene na argumentima.

Rod i seksualnost kao atributi tijela čine se fundamentalnima osjećaju sebstva iako su njihova značenja determinirana normama koje dolaze izvan (nečijeg) sebstva (Burt 2009:150). Naime, plesna su tijela<sup>31</sup> izrazito izložena pogledima (i procjenama) koreografa, učitelja, ali i publike te često njima i definirana. (Scenskim) izlaganjem vlastite tjelesnosti ona postaju

---

<sup>30</sup> Nordera (2007:181–182) smatra da su već izvedbe u *ballet de couru* i u maskeradama tijekom 18. stoljeća, organizirane po modelu ustanovljenom za vladavine Luja XIV., pridonijele destabilizaciji društvenih kategorija i konfuziji rodnih identiteta. Muško je tijelo uporabom maski moglo inkarnirati maskulinitet, femininitet, androginitet i neutralne uloge – dok su ženskomu tijelu bile dodijeljene ženske uloge.

<sup>31</sup> Judith Butler je istaknula da sâmo “[t]ijelo ima svoju neizostavno javnu dimenziju; konstituirano kao društveni fenomen u javnoj sferi, moje tijelo jeste i nije moje (...) dato svijetu drugih, noseći njihov biljeg” (2005:18).

objektima podložnijima društvenim interpretacijama i tuđim procjenama.

Retencija viđenoga ovisi o gledateljevoj sposobnosti da upamti i vježba putem simboličnog kodiranja u slikama, riječima ili ponašanju. S obzirom na to da postoje različita čitanja istoga “teksta”, “seksualnost plesa je u umu promatrača” (Hanna 2010:219). Gledatelji, promatrajući isti ples, mogu imati dijametralno oprečne percepcije (ibid. 221). Participacijom u raširenim društvenim i kulturnim strukturama ljudi će različito poimati balet.<sup>32</sup> Društveni sadržaj, poput reprezentacije roda, prebiva ne samo unutar samoga plesa nego i u plesnim konekcijama (estetsko-društvenim) sa životnim iskustvom publike (Novack 1993:46), a promatrati drugoga može biti privilegija ili instrument moći, potencijalno oruđe majstorstva, ali i degradacije (Adams 2005:68). Izvedba plesača progovara o individualnom stilu plesanja i interpretaciji plesa, a ne intimnostima poput vlastite i privatne seksualne orijentacije. Naime, promatrači, analitičari, interpreti – oni su koji produkcijom vlastitih viđenja pridonose oblikovanju poimanja o viđenome. A čest (ili još češći) je slučaj interpretacija nekog fenomena i iz vizure onih koji, u ovom slučaju baletnu, izvedbu nikada nisu ni vidjeli.

---

<sup>32</sup> Novack (1993:34) te strukture dijeli na institucionalne (baletna nastava, plesne škole, trupe, skupine, izvedbe, filmske prezentacije, organizacije produkcije i državne agencije) i ideološke (uvjerenja o umjetnosti, plesu, koreografiji, tijelu i rodu). Ideološka i institucionalna iskustva u ljudskim životima utječu na promatranje i razumijevanje plesa.

## LITERATURA

- AALTEN, Anna. 2004. "‘The Moment When it All Comes Together’: Embodied Experiences in Ballet". *European Journal of Women’s Studies* 11:263–276.
- ADAMS, Mary Louise. 2005. "‘Death to the Prancing Prince’: Effeminacy, Sport Discourses and the Salvation of Man’s Dancing". *Body Society* 11:63–85.
- BITI, Ozren. 2012. *Nadzor nad tijelom. Vrhunski sport iz kulturološke perspektive*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- BURT, Ramsy. 2001. "The Trouble with the Male Dancer...". U *Moving History / Dancing Culture. A Dance History Reader*, ur. Ann Dils i Ann Cooper Albright. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 44–55.
- BURT, Ramsay. 2007. (prvo izdanje 1995). *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London – New York: Routledge.
- BURT, Ramsey. 2009. "The Performance of Unmarked Masculinity". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, ur. Jennifer Fisher i Anthony Shay. New York: Oxford University Press, 150–167.
- BUTLER, Judith. 2005. Raščinjavanje roda. (Prijevod: Jasmina Husanović). Sarajevo: Šahinpašić (Biblioteka Diskursi/Šahinpašić).
- ČAPO ŽMEGAČ, Jasna, GULIN ZRNIĆ, Valentina, ŠANTEK, Goran Pavel. 2006. "Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja". U *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, ur. Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić, Goran Pavel Šantek. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku; Naklada Jesenski i Turk, 7–52.
- DEMPSTER, Elizabeth. 1995. "Woman Writing the Body: Let’s Watch a Little How She Dances". U *Bodies of the Text*, ur. Ellen W. Goellner i Jacqueline Shea Murphy. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 21–38.
- DYCK, Noel i ARCHETTI, Eduardo P, ur. 2003. *Dance and Embodied Identities*. New York – Oxford: Berg.
- FISHER, Jennifer. 2009. "Maverick Men in Ballet. Rethinking the ‘Making It Macho’ Strategy". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. ur. Jennifer Fisher i Anthony Shay. New York: Oxford University Press, 31–48.
- GARAFOLA, Lynn. 2001. "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet". U *Moving History/ Dancing Culture. A Dance History Reader*. ur. Ann Dils i Ann Cooper Albright. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 210–217.
- GARAFOLA, Lynn. 2005. *Legacies of twentieth - century dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- GARD, Michael. 2008. "When a boy’s gotta dance: new masculinities, old pleasures". *Sport, Education and Society* 13/2:181–193.
- GATTIN, Iva Nerina. 1999. "O plesu". *Treća. Časopis za ženske studije* 2/1, 127–135.

- GOLDBERG, Marianne. 1997. "Homogenized Ballerinas". U *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, ur. Jane C. Desmond. Durham – London: Duke University Press, 304–319.
- GRAU, Andr e. 2008. "Contested identities: gaining credibility as a dancer". U *Proceedings 23rd Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004 Monghidoro (Bologna), Italay*, ur. Elsie Ivancich Dunin i Anne von Bibra Wharton. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 204–207.
- HANNA, Judith Lynne. 1988. *Dance, Seks and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- HANNA, Judith Lynne. 2010. "Dance and Sexuality: Many Moves". *Journal of Sex Research* 47 (2–3):212–241.
- HARRIS WALSH, Kristin. 2011. "What is the Pointe? The Point Shoe as Symbol in Dance Ethnography". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*, ur. Dana Davida. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 85–98.
- JELIĆIĆ, Andreja. 2011. "Što je klasično u baletu? Uvod u promišljanje osnovnih pojmova". *Kretanja* 15/16:7–10.
- JENSEN, Jill Nunes. 2009. "Transcending Gender in Ballet's LINES". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. ur. Jennifer Fisher i Anthony Shay. New York: Oxford University Press, 118–145.
- JORDAN, John Bryce. 2009. "The Spectator, Dance, and Masculinity in Early 18th-Century England". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, ur. Jennifer Fisher i Anthony Shay. New York: Oxford University Press, 181–213.
- KAEPPLER, Adrienne L. 2008. "Ballet, Hula, and Cats: Dance as a Discourse on Globalization". U *Proceedings 23rd Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004 Monghidoro (Bologna), Italay*, ur. Elsie Ivancich Dunin i Anne von Bibra Wharton. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 80–85.
- KATARINČIĆ, Ivana. 2012. *Urbana plesna tradicija (povijesni, etnološki i kulturnoantropološki aspekti)*. Doktorski rad, IEF rkp. 2030.
- KEEFE, John Bryce. 2009. "Is Dance a Man's Sport Too? ". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, ur. Jennifer Fisher i Anthony Shay. New York: Oxford University Press, 91–106.
- KIRKLAND, Gelsey i LAWRENCE, Greg. 1986. *Dancing on My Grave*. New York: Doubleday and Company.
- MARION, Jonathan Saul. 2006. *Dance as Self, Culture, and Community: The Construction of Personal and Collective Meaning and Identity in Competitive Ballroom and Salsa Dancing*. Ph. D. Disertation: Department of Anthropology; University of California, San Diego. UMI Microform 3213856.

- MARQUIÉ, Hélène. 2007. "Dispositif trouble. When what is said is not what is shown". U *Dance Discourses. Keywords in dance research*, ur. Susanne Franco i Marina Nordera. London – New York: Routledge, 236–250.
- MEGLIN, Joellen A. 1997. "Feminism or Fetishism? La Révolte des femmes and Women's Liberation in France in the 1830s". U *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, ur. Lynn Garafola. Hanover – London: Wesleyan University Press, 69–90.
- NORDERA, Marina. 2007. "Gender underway. Notes for histories yet to be written". U *Dance Discourses. Keywords in dance research*, ur. Susanne Franco i Marina Nordera. London – New York: Routledge, 169–186.
- NOVACK, Cynthia J. 1993. "Ballet, Gender and Cultural Power". U *Dance, Gender, and Culture*, ur. Helen Thomas. London: The Macmillan Press Ltd, 34–48.
- PIKE, Candice. 2011. "Black Tights and Dance Belts. Constructing a Masculine Identity in a World of Pink Tutus in Corner Brook, Newfoundland". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*, ur. Dana Davida. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 277–303.
- RISNER, Doug. 2009. "What We Know about Boys Who Dance. The Limitations of Contemporary Masculinity and Dance Education". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, ur. Jennifer Fisher i Anthony Shay. New York: Oxford University Press, 57–77.
- THOMAS, Helen. 1993. "An-Other Voice: Young Women Dancing and Talking". U *Dance, Gender, and Culture*, ur. Helen Thomas. London: The Macmillan Press Ltd, 69–93.
- WAINWRIGHT, Steven P. i TURNER, Bryan S. 2004. "Ephiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body". *Qualitative Research* 4:311–337.
- WAINWRIGHT, Steven P., WILLIAMS, Clare i TURNER, Bryan S. 2006. "Varieties of habitus and the embodiment of ballet". *Qualitative Research* 6:535–558.
- WAINWRIGHT, Steven P., WILLIAMS, Clare i TURNER, Bryan S. 2007. "Globalization, Habitus, and the Balletic Body". *Cultural Studies / Critical Methodologies* 7:308–325.
- WOLFF, Janet. 1997. "Reinstating Corporeality: Feminism and the Body Politics". U *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, ur. Jane C. Desmond. Durham – London: Duke University Press, 81–99.
- WULFF, Helena 1998. *Ballet across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*. Oxford: Berg.

Ivana Katarinčić

## GENDER IN PERCEPTIONS: STEREOTYPES IN CLASSICAL BALLET

Theoretical considerations of dance from the feminist perspective mostly point to the subordination of women in dance. Without pretending to dispute it, this paper points to yet insufficiently discussed stigmatization of male dancers. It has frequently been attempted to oppose the stereotypical image of male ballet dancers as feminine by colouring the ballet with protective hues through sports discourse, most often employing the strategy of emphasizing *macho* men in dance. The aim of this paper is to question the assumptions which are the basis for shaping prejudice about men in dance, which – in classical ballet primarily – stigmatize them and associate them with homosexuality. It is interesting to see how the homosexual aesthetics of the ballet world has led to the allegedly homosexual orientation of male ballet dancers.

**Key words:** dance, gender, classical ballet, male dancers, masculinity, femininity, homosexuality, sports