Percepcija plesača tanga

Špoljarić, Daniela

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:016776

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-14**

Repository / Repozitorij:

Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository

zir.nsk.hr

UNIRI DIGITALNA KNJIŽNICA

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Daniela Špoljarić

PERCEPCIJA PLESAČA TANGA

ZAVRŠNI RAD

Mentorica: dr.sc. Brigita Miloš

Rijeka, lipanj 2017.

SADRŽAJ

1. UVOD 1
2. RAZRADA 3
2.1. Povijest tanga 3
2.2. Muškost 6
2.2.1. Ortodoksna muškost 9
2.2.2. Inkluzivna muškost 11
2.3. Metodologija istraživanja 14
2.3.1.Predmet istraživanja 14
2.3.2. Cilj 14
2.3.3. Sudionici 14
2.3.4. Metoda prikupljanja i obrade podataka 14
2.4. Kategorizacija odgovora i interpretacija rezultata istraživanja 15
a) Upoznatost s plesom i stav prema plesu 16
b) Tango 17
c) Opis i percepcija plesača tanga 18
3. ZAKLJUČAK 28
4. LITERATURA 30
5. POPIS PRILOGA 32

1. UVOD

Kako kaže Martha Graham „ples je skriveni jezik duše“ (Goodreads, 2017) i kao takav, jedna je od najstarijih umjetnosti i sredstvo izričaja ljudskih osjećaja, raspoloženja, održavanje običaja i izvođenje rituala. Ples je pokret, ispričana priča, kretnja koja prati glazbu. No, ni ples ne zaobilazi kulturološka i rodna određenja, pa tako ga, osim podjele na umjetnički i narodni ples, obilježava neformalna podjela na one plesove kojima se više bave muškarci, odnosno više „muške“ plesove, i na one plesove kojima se pretežno bave žene. Tako za „muški“ ples glasi hip-hop, dok se „ženskim“ proglašava balet. Upravo zbog takvih određenja koji se uzimaju 'zdravo za gotovo' nastaju i predrasude prema osobama muškog spola koje se bave baletom ili prema djevojci koja se bavi hip-hopom. Oni se odmah prozivaju kao feminizirani, a žene koje se bave hip-hoppom kao muškobanjaste. Žene koje se, unatoč tome što su spolom definirane kao žene, smatrane neženstvenima, općenito se prozivaju muškobanjastima. To je čest slučaj kod žena hip-hopperica. Isti je princip i s muškarcima koji su seksualno identificirani kao muškarci, ali koji se smatraju jedva muškim te su prozvani „mlakonjama“ ili ženskastima, a to je pak sudbina muškog baletnog plesača, smatra Chiara Bassetti (Bassetti, 2013:3).

Tome svjedočim i vlastitim iskustvom. Tijekom života sam se vrlo često susretala s komentarima muškaraca na račun plesača latino američkih, standardnih ili sličnih plesova. Ti komentari bili su prepuni predrasuda i izgovoreni isključivo od strane muškaraca, a odnosili su se prvenstveno na osobe muškog spola koje su se bavile takvom vrstom plesa. Iz tog sam razloga odlučila, na uzorku od svega desetak ljudi, pokušati ustvrditi da li mlađi, obrazovani studenti riječkog sveučilišta na jednak način percipiraju plesače, i to tanga, kao što percipira i nekolicina ljudi s čijim sam se komentarima godinama susretala. To sam ustvrdila provedbom intervjua i upitnika čija mi je analiza omogućila doći do traženih odgovora. Jesu li doista plesači tih plesova obilježeni stigmom feminiziranosti i koji je povod za takvo etiketiranje?

Od svih postojećih plesova ja sam odabrala jedan – tango, i to argentinski. Tango kao ples nastao u Južnoj Americi, točnije u Buenos Airesu, tijekom 18. st. kombinacija je različitih elemenata španjolskih melodija i crnačkih ritmova. Razlog zašto sam od svih plesova odabrala baš argentinski tango kao predmet svoga rada je što je on jedan od rijetkih plesova koji u samoj definiciji određuje svoje plesače kao „muškarčine“, „zavodnike“ i „fatalne“, stavljajući muškarce u dominantu poziciju spram svojih partnerica, koje su u tom plesu podređene da slijede muškarčev korak i prate njegov pokret. Zanimalo me da li će i ovakav

jedan ples, koji vrvi samo komplimentima na račun „klasične“, hegemonijske muškosti[1] i dalje izazivati predrasude prema muškosti plesača koji se njime bave.

Krenut ću od povijesti tanga kojom ću dati osnovni okvir i kontekst za njegovo što bolje razumijevanje. Potom ću razjasniti pojam muškosti te detaljnije objasniti Andersonove koncepte ortodoksne i inkluzivne muškosti, ne bih li dobila teorijski okvir koji će mi pomoći u analizi transkripcija intervjua. Središnji i glavni dio rada, biti će analiza intervjua i upitnika koje sam provodila u sklopu svog istraživanja, te njihovo povezivanje s literaturom, ne bih li produbila svoju spoznaju o tome na koji način studenti riječkog sveučilišta percipiraju plesače tanga, te o čemu ovisi njihov doživljaj istih.

[1] „Hegemonijska muškost definirana je kao trenutna konfiguracija prakse koja legitimira mušku dominantnu poziciju u društvu i opravdava podređenost žena i drugih marginaliziranih načina bivanja čovjekom. Konceptualno, hegemonijska muškost predlaže objasniti kako i zašto muškarci imaju dominantne društvene uloge nad ženama, i drugim rodnim identitetima, koji su percipirani kao „ženstveno“ u određenom društvu.“ (https://en.wikipedia.org/wiki/Hegemonic_masculinity)

2. RAZRADA

2.1. Povijest tanga

„Tango je posebna kultura, melting pot ljudi i tradicije“ smatra Elena Pankey (2016:4) te je on kao takav izrastao iz sjene plesnih dvorana i bordela grada Buenos Airesa sredinom 19. stoljeća. Tango je prvenstveno u svojim počecima služio slobodnim muškarcima kao alat za traženje žena kako bi se oslobodili svojih seksualnih tenzija, no, unatoč tome muškarci su tango ponekad morali uvježbavati i jedni s drugima. Razlog tomu bio je tada aktualan taboo prisnosti između muškaraca i žena koji je bio dodatno izražen tijekom izvođenja tanga, što je ženama nerijetko stvaralo osjećaj nelagode jer je, naime, u tangu, žena vođena osjećajem muškarčeva tijela. Prepušteni sebi i svojem talentu, tango je prvenstveno bio izvođen od strane muškaraca, pa se tako razlikuju tri tipa muških izvornih tango plesača: *compadre, compadrito i malevo. Compadre* je figura muškarca koji je zaslužio poštovanje i divljenje zbog svoje hrabrosti i moći. Kako piše Pankey (2016), takav tip muškarca nije se bojao izložiti opasnosti niti „pokazati zube“ kada bi se njegovo dostojanstvo dovelo u pitanje. Uglavnom su takvi muškarci oblačili crno, a oko vrata nosili šal. Poznati su bili po svom ponosu i neovisnosti. Drugi tip, *compadrito,* bio je više kopija *compadrea*. Često raskopčanog prsluka, iz praktičnih razloga, kako bi mogao što brže izvući nož iz džepa, pošto je uvijek bio zabrinut oko svoje sigurnosti. Takvi su uglavnom provodili život praveći show od napada na druge, a moglo ih se prepoznati i po sivom šeširu s crnom vrpcom ili po čizmama na višu petu te su preferirali u ustima nositi čačkalicu. Treći i posljednji tip je *malevo*. Oni su se isticali svojom drskošću, nepristojnošću i bezobrazlukom te lukavim kukavičlukom, a jedan od uzroka tomu svakako je bilo nezadovoljstvo društvom u kojem su živjeli.

No, da se vratim na sam početak i etimologiju riječi tango. Svoje prvo značenje, tango je imao izvan Argentine. „Naime, na jednom od Kanarskih obala i u nekim drugim dijelovima Amerike, tango je označavao mjesto okupljanja crnaca za ples uz muziku bubnjeva, a isto su ime Afrikanci dali i samom (velikom) bubnju“ (Krtinić:2011). Tango je, kako navodi Pankey (2016:24), tako nastao pogrešnim izgovorom riječi „tambor“ što znači bubanj. Rječnik koji je izdala Španjolska kraljevska jezična akademija 1899. definirala je tango kao „zabavu i ples crnaca ili seljaka i siromaha u Latinskoj Americi, ali i muziku za taj ples“, da bi isti taj rječnik 1925. u potpunosti promijenio definiciju koja je sada određivala tango kao „ples visokog društva uvezen iz Latinske Amerike početkom 20. stoljeća“ (Krtinić:2011) pošto je tango prešao granice siromašnih predgrađa i bordela te došao do svečanih plesnih dvorana Europe i centra Buenos Airesa.

Postoji mogućnost da tango korijene vuče od Andaluzijskog tanga koji je srodan flamencu koji je tada, u 19.st., bio popularan u Argentini. Drugo rašireno mišljenje o porijeklu tanga je da je došao zajedno s afričkim robovima koji su uz nove ritmove uveli i nove ritmičke obrasce *candombe*. 1850-ih crnci s Kube donijeli su habaneru[2] na Buenos Aires te se tamo osnovali. Habanera kao nasljednik starog španjolskog brojačkog plesa proširuje se po obali Ribere, rječne obale Buenos Airesa. Novi ples bio je mješavina koraka *candombe, habanere*, zajedno s *polkom* i *mazurkom*[3], odnosno *milongom*. Nedugo nakon toga ples je preuzet od novopridošlih Europskih imigranata. Tango kakvog danas znamo bio je rođen. Pošto je rođen na zapadnoj obali La Plate, u Buenos Airesu (Argentina) nazvan je Argentinskim tangom (Đeneš, 2014).

„Ako dodate udarce i pomake noge (rad nogu afričkih plesača) jednostavnim koracima i okretima Europskog narodnog plesa i prisno držanje koje potječe iz bordela, imate osnovni vokabular tanga“ (Pankey, 2016:24).

Povijest tanga započinje ranih 1870-ih kada u predgrađu Buenos Airesa različite pjesme i plesovi dolaze u dodir (Pankey, 2016:24). Tango je na samom početku, kao što sam već spomenula, bio plesan u bordelima, te je trebalo dugo da dođe do domova srednje klase. Poneki mladi iz imućnijih obitelji upućivali su se u te zabačene četvrti na rubovima grada i posjećivali bordele. Često bi se upuštali u tučnjave, no, i uz to su naučili plesati tango. Upravo jedan dio tih mladih plesao je tango i u Parizu što je polučilo iznimnim entuzijazmom i interesom za taj ples oko 1913. i 1914. godine. Parižanima se naime svidio ples kao isprika da budu što bliže mladim slobodnim Parižankama te su ga transformirali u „neodoljivu ludost“ (Pankey, 2016:25). Sve je u Parizu postao tango, od suknji i nove mode, do boja i čajanke. Njemačka, Italija i Engleska nisu htjele ni po čemu zaostajati, pa su tako i one prihvatile svojevrsnu tango kulturu. Nakon uspjeha u Parizu, tango se vraća u Argentinu i postaje društveno prihvaćen te se počinju formirati manji tipični bendovi sastavljeni uglavnom od violine, klavira i bandoneona. Iako je nastao u bordelima i gotovo kriminalnim četvrtima, tango polako napušta predgrađe i uvodi se u Cabarete u centru grada Buenos Airesa. Upravo su ti bendovi – „Orchestia tipica“ – zaslužni za čvrsto uporište koje je tango zadobio te za njegovo širenje diljem Europe i Amerike (Pankey, 2016:25). Dok je 1910. godina obilježena

[2] habanera (po Habani, gl. gradu Kube), kubanski pučki ples, srodan tangu. Najpoznatije su h. La Paloma i El Arreglito skladatelja S. Yradiera, a u umjetničkoj glazbi h. iz opere Carmen G. Bizeta. [Hrvatski leksikon. *Habanera*. URL: http://www.hrleksikon.info/definicija/habanera.html Datum pristupa: 01.09.2017.]

[3] mazurka – Poljski narodni ples u 3/4 takta, veoma živa igra (nazvana po Mazurima, stanovnicima nekadašnje vojvodine Mazovije). [Hrvatski leksikon. *Mazurka.* URL: http://www.hrleksikon.info/definicija/mazurka.html Datum pristupa: 01.09.2017.]

rastućom popularnošću bandoneona kao ključnog instrumenta, 1920. obilježila je promjenu tanga od živahnog do melankoličnog. Glazbenicima, najčešće Talijanima, tango je služio kako bi izrazili svoju tugu i nostalgičnost. Dvadesete je obilježio i Rodolfo Valentino[4] koji je u svojim filmovima plesao tango obučen u *gaucho*[5] odjeću. U 30.-im godinama orkestri postaju sve veći, a njihova popularnost se širi radiom i gramofonskim pločama. Tango postaje masovno uspješan. U to vrijeme ističu se i prvi veliki bendovi. „Juan D'Arienzo (Kralj Ritma) i Anibal Troilo stvaraju pune orkestrirane verzije takvih melodija kao što su *La Cumparsita*, koja je postala internacionalno prepoznatljiv tango“ (Pankey, 2016:26). Nakon Drugog svjetskog rata Argentina je bila politički izolirana od ostatka svijeta te je nekoliko desetljeća razvijala tango pod političkom krizom. 1950.-te era je vrhunskih solista, a veliki orkestri počinju biti zamijenjeni manjim grupama. Do kraja 80.-ih tango je, pod utjecajem poznatih plesnih učitelja kao što je Antonio Todaro, oživljen kao forma za pozornicu. Publika se širom svijeta sve više upoznavala s tangom kroz showove kao što je bio *Tango Argentino* koji se snimao na Broadwayu 1985. godine. Takva jedna produkcija pod vodstvom Claudia Segovia i Hectora Orezzolija pokrenula je novu modu tanga koja je bila više „pročišćena“ i sofisticirana (Pankey, 2016:26). U Buenos Airesu tango kao da se ponovo rodio; tango *Volver* nacionalna je himna Argentine, a 11. prosinca slave kao Nacionalni Dan tanga.

[4] Rudolph Valentino (Castellaneta, 6. svibnja 1895. - New York, 23. kolovoza 1926.) talijanski glumac. Poznat je po nadimku "Latinski ljubavnik", kojeg je stekao kao jedna od najpoznatijih filmskih zvijezda 1920-ih godina i jedna od najvećih ličnosti ere nijemog filma. [Biography.com. *Rudolph Valentino*. URL: https://www.biography.com/people/rudolph-valentino-9514591 Datum pristupa: 01.09.2017.]

[5] Gaučo (španjolski: *Gaucho*) je riječ sa više različitih značenja. U povijesnom smislu, gaučo je naziv za čuvara na konju velikih stada konja i goveda u pampama Južne Amerike,točnije na području Argentine, Urugvaja i brazilske savezne države Rio Grande do Sul. Odgovara američkom kauboju.[Danas se u Argentini i Urugvajom gaučom naziva ratar koji na tradicionalan način bavi govedarstvom. Budući da su gauči bili vrlo hrabri i odvažni ljudi, riječ u prenesenom značenju (metafori) označava odvažnog, velikodušnog i hrabrog čovjeka. Compadre bi zapravo tako bio „urbani gaučo“. [Wikipedija (2015) *Gaučo.* URL: https://hr.wikipedia.org/wiki/Gau%C4%8Do Datum pristupa: 01.09.2017.]

2.2. Muškost

Prevarili bismo se kada bismo pomislili da pojam muškost ima jednu definiciju koja je točno određena. Ako zanemarimo što nam Google na pojam muškosti i njegovog značenja izbacuje portale s temama o „mačo“ muškarcima, moguće je pronaći i što hrvatski rječnik kaže o pojmu muškosti. Prema hrvatskom jezičnom portalu riječ muškost definirana je kao „ono što čini prirodu muškog spola i daje mu obilježje“ (Hrvatski jezični portal, 2016). No, što je to priroda muškog spola ili spola uopće? Je li to nešto stečeno ili urođeno, pa kao takvo i poštovano? Je li ta priroda prirodna? I kako objasniti da neke prirode baš i nisu prirodne i da su kao takve marginalne. Zašto su neka obilježja smatrana prvenstveno muškima, a zašto su neka obilježja za „prave“ muškarce sramotna? Radi se o tome da postoji heteronormativna matrica prema kojoj postoje točno određeni obrasci ponašanja prema kojima se pravi muškarac („muškarčina“) treba ponašati i što treba činiti. U to svakako ne spadaju ponašanja slična ženama kao što je izražajna emoionalnost, teatralnost, fizička slabost i slično, pa tako heteroseksualni muškarac mora biti snažan, mišićav, jak fizički i psihički, imati i pokazivati naklonost prema ženama. Ukoliko je potrebno, također mora oštro pokazati kakav stav ima prema svim muškarcima koji nisu takvi, kako slučajno ne bi ugrozio svoju poziciju heteroseksualnog muškarca. Ipak je muškarac sve ono što žena nije. Upravo se na takvo dokazivanje muškosti nadovezao i Eric Anderson u svojoj knjizi „Inclusive Masculinitiy“ govoreći o homohisteriji o čemu ću reći nešto više u sklopu teorije o ortodoksnoj muškosti.

No, iako se katkad čini da je muškost jedna, ili bar jedna prihvaćena, sociolozima je poznato da singularna muškost ne postoji te kako ona ovisi od kulture do kulture. Čak i unutar iste kulture može se razlikovati definicija onoga što se smatra maskulinim ponašanjem te niti jedna muškost nije jednako tretirana u bilo kojoj od kultura. Kako bismo bolje razumijeli kako su muškarci i njihova muškost stratificirani u društvu važno je razumijeti prvenstveno koncept hegemonije[6]. Koncept hegemonije osmislio je Antonio Gramsci u drugoj polovici 20. stoljeća gdje se referirao na dominaciju vladajuće klase koja zapravo legitimira svoju prevlast i osigurava svoje prihvaćanje. Ona to ne čini putem sile već putem ideologije koju prenose na potlačene klase raznim mehanizmima te ih narod, kao takve, prihvaća. Ključ je u tome da oni koji se ne uklapaju u dominantni ideal moraju vjerovati kako je njihova subordinirana pozicija

[6]hegemonija (grč. *ἡγεμονία:* predvođenje, zapovjedništvo), u politici, općenito prevlast, nadmoćnost, civilno i vojno vodstvo, politička dominacija. U antičkoj Grčkoj, politička prevlast i vojno vodstvo pojedinih, jačih polisa u savezima polisa (hegemonija. Sparte u Peloponeskom i Atene u Delskom ili Atičkom savezu). U suvremenoj politici hegemonija je izraz za prevlast neke države ili nacije na političkom, ekonomskom ili kulturnom polju [Wikipedija (2015) *Hegemonija*. URL: https://hr.wikipedia.org/wiki/Hegemonija Datum pristupa: 01.09.2017.]

ispravna, ali i prirodna. Ovo nas vodi do pojma hegemonijske muškosti o kojoj je pisala Connell, a koji objašnjava konstrukciju hijerarhije među muškarcima.

Connell je opisala hegemonijsku muškost kao društveni proces u kojem je jedan oblik institucionalizirane muškosti „kulturno uzvišen iznad svih ostalih“ (Connell, 1995:77). Većina muškaraca koji izlažu subordinirani oblik muškosti teže tome da zadobiju hegemonijski oblik muškosti, smatra Connell, te je to ključna povezanost između muškosti i djelovanja hegemonije (Connell, 1995:77). U samoj biti proces hegemonije djeluje na potlačene na način da naturalizira njihovo ugnjetavanje te je to ono što taj proces i čini hegemonijskim, tvrdi Gramsci (Anderson, 2005:339; prema Gramsci:1971).

Anderson objašnjava kako Connell opisuje suvremeni oblik hegemonijske muškosti na način da uključuje načela homofobije i antiženstvenosti, no ne pridodaje im nikakva kategorička načela što dovodi do zbunjenosti i zamjene procesa hegemonijske muškosti s arhetipom muškosti (Anderson, 2009:31). Upravo zbog toga Anderson u svojoj knjizi ne govori o hegemonijskoj muškosti kao takvoj već koristi pojam „ortodoksne muškosti“. Smatrajući da spajanje arhetipa i procesa oslabljuje teorijsku važnost Gramscijeve teorije hegemonije, on razjašnjava kako je hegemonijska muškost, stoga, društveni proces podređenosti i stratifikacije. Za Andersona je ortodoksna muškost ona koje se nastoji približiti hegemonijskom tipu muškosti i to nerijetko na način da devalvira žene i homoseksualce (Anderson, 2005:338). Drugi tip muškosti o kojoj piše Anderson je inkluzivna muškost. Muškarci iz te skupine ortodoksnu muškost smatraju nepoželjnom te ne podržavaju većinu njenih principa. Naime, tvrdi Anderson: „inkluzivna je muškost manje bazirana na homofobiji i antiženstvenosti nego što je ortodoksna“ , te muškarci u ovoj skupini prihvaćaju svoje homoseksualne suigrače i feminiziranu podlogu njihovog sporta (Anderson, 2005:338). Važno je još za spomenuti kako je Andersonovo istraživanje ortodoksne i inkluzivne muškosti pokazalo da je sve više oblika inkluzivne muškosti, a kao razlog tome navode se razni čimbenici kao što su, uz samu strukturu sporta i: „smanjenje kulturnih, institucionalnih i organizacijskih homofobija; i resocijalizacija muškaraca u spolno integrirani sport“ (Anderson, 2005:338).

Kroz povijest, ortodoksna je muškost ta koja je bila i ostala na vrhu hijerarhije dok su gay muškarci, oni feminizirani ili žene, zauzimali niži rang. Nasuprot tomu, inkluzivni oblici muškosti odbijaju homofobiju, seksizme te obavezne heteroseksualnosti koje su sadržane u muškosti koja je ortodoksna. Tako Anderson opisuje te dvije muškosti, ortodoksnu i inkluzivnu, kao dvije kategorije arhetipova, uz razumijevanje da u svakom društvu među

muškarcima postoji, i postojat će, želja za dominacijom. Podvodi se pod te dvije ograničavajuće kategorije jer su mu pomogle u razumijevanju makro analize muškarca koji se kulturno bave s rodnim identitetima. Nastavljajući se na ove Andersonove teorije prvo ću krenuti s objašnjavanjem upravo tog, hijerarhijski bolje pozicioniranog, ortodoksnog tipa muškosti.

2.2.1. Ortodoksna muškost

Nije lako odrediti što je to i kakav je to točno arhetip ortodoksne muškosti. Mnogi polaze od odrednice seksizama gdje se muškarac definira u odnosu na ženu; njegov primarni element je da se ne ponaša na bilo koji način koji bi se mogao povezati sa ženom. Čest razlog za ovakvu definiciju muškarca je što se feminizirani muškarac sve češće povezuje s homoseksualcem. To označavanje muškaraca počinje još od najranijih dana, a istraživanja pokazuju kako takva stigmatizacija utječe na ponašanje i odabir aktivnosti unutar i van škole, društva. Naime, psiholog William Polack (Anderson, 2009:34; prema Pollack,1998) pokazao je kako mladi dječaci izbjegavaju uključenje u bilo kakvu aktivnost označenu kao žensku. Sociolog Michael Messner (Anderson, 2009:34; prema Messner,1992) govori o tome kako muškarci izbjegavaju određene tipove ponašanja slabost, strah, suosjećanje, ranjivost jer su ona povezana direktno sa ženama. Tko se ponaša na takav način tako riskira da bude označen kao feminiziran, prozvan pogrdnim imenima i prozvan homoseksualcem. Iako se ovo može činiti prilično banalna zezancija u muškim društvima, vrlo često to prerasta u gruba maltretiranja i zadirkivanja, kada najčešće mladi dječaci gube na samopouzdanju i integritetu među prijateljima što im znatno otežava kasnije snalaženje u određenim situacijama u životu kada bi se trebali zauzeti za svoju poziciju. U takvim slučajevima, kada budu označeni kao feminizrani, muškarci imaju dva izlaza. Jedan je da skrenu pažnju nazvavši nekog drugog 'pederom' ili se zauzeti za sebe i svoju heteromaskulinost (Anderson 2009:34; prema Kimmel:1994). Takvo društveno stanje Anderson definira kao homohisteriju, odnosno stanje straha da ćemo biti društveno prepoznati i označeni kao feminizirani ili gay.

U slučaju da se stvarno radi o homoseksualcu, Bourdieu tvrdi kako takav muškarac prvo mora dokazati i povećati svoju vrijednost kao muškarac određen heteroseksualnim normama, steći određene privilegije, pa tek onda „izaći“ kao gay te razotkriti svima zabludu na kojoj sam sistem funkcionira (Anderson, 2009:37; prema Bourdieu, 2001).

Za razliku od žena koje se poistovjećuju sa svojom majkom i na taj način povlače heteroseksuanost i ženstvenost, razvoj muškosti dječaka je nešto zahtjevnija. To je prvenstveno zbog toga što je muškost kod dječaka konstruirana putem predmetnih odnosa. „Za Chodorowu, muškost je apstraktna jer je konstuirana u opoziciji prema rodnom identitetu dječakove mame. (...) Ona tvrdi da zbog toga što se muškarac uči definirati kao *ne žene* i *ne majke*, muškost je neizbježno negativni identiet.“ (Anderson, 2009:35). Da bi konstruirali svoj heteroseksualni identitet i svoju muškost oni moraju prekinuti povezanost s majkom i uskladiti se s ocem. Također, Chodorowa smatra da rod nije urođen već da je društveno

konstruiran, a isto tako, s čime se slaže i sam Anderson, da je muškost tradicionalno konstruirana u opoziciji prema ženstvenosti.

Podrijetla muške dominacije jednih nad drugima su višestruke, od ekonomske preko društvene pa do kulturne hijerarhije. Prema Bordieuu muška dominacija proizvedena je „blokirajućim sistemom kognitivnih opozicija i društvnih uzoraka u obiteljima, školama, i državi, od kojih su sve utemeljene u opoziciji dominantnih muškaraca i pokornih žena“ (Anderson, 2009:36; prema Bordieu, 2001). Sve to stvara lažnu percepciju da su te razlike duboko ukorjenjene razlike među spolovima. U progonu heteroseksualne norme i patrijarhalnosti nisu samo feminizirani muškarci već, naravno, i žene koje su subordinirane od strane muškaraca koji koriste naturalizaciju heteroseksualnosti kao ispriku za muško nasilje. Oni subordiniraju i kontroliraju žene kako bi održali privilegije koje imaju.

Određeni tip hegemonijske muškosti, kako smatra Connell, sadrži mizoginiju i seksizme, kao pomoć muškarcima u održavanju njihovih patrijarhalnih privilegija nad ženama. „Ne-hegemonijski (ortodoksni) muškarac mora platiti (opustiti) za neodržavanje karakteristika povezanih sa elitnom formom muškosti, mogu čak biti uznemireni, zlostavljani ili iskorišteni zbog toga“ (Anderson, 2009:36; prema Connell, 1987). Pošto je muška feminiziranost usko povezana s muškom homoseksualnošću, ortodoksna muškost ne samo da pomaže očuvanju patrijarhalnosti u društvu, već i dominacije heteroseksualnih normi.

2.2.2. Inkluzivna muškost

U 20. st. česta su bila istraživanja muškosti i muškarca s fokusom na društveni problem muškosti, odnosno na koji način muškarci putem svoga roda ostvaruju određene privilegije što dovodi do subordinacije i opresije nad feminiziranim ili gay muškarcima. Ključnu ulogu odigrala je hegemonijska muškost koja je pomogla u sagledavanju procesa koji se odvijaju u društvu, direktno povezanih s ovim problemom. Tako Anderson prateći uključenje gay muškaraca u grupe dječaka njihovih godina piše inkluzivnu teoriju muškosti ili skraćeno IMT koju uzima kao način razumijevanja promjene odnosa dječaka u adolescenciji te promjene njihovih muškosti. Anderson polazi od misli da je homofobija centralni pojam što se tiče regulacije i stvaranja muškosti. Naime, tvrdio je da: „u odsustvu homofobije, muški rod se temelji na emocionalnoj otvorenosti, povećanoj vršnoj taktilnosti, omekšavanju rodnih kodova i bliskoj vezi s emocionalnim otkrivanjem“[7] (Anderson i McCormack, 2016:1). Promjene u rodnom ponašanju Anderson je objasnio upravo tim prisustvom i porastom homofobije u društvu. Nastavljajući se na ovaj koncept on predstavlja novi – koncept homohisterije. Homohisterija je za njega strah da se bude percipiran kao gay te izlaže tri uvjeta koje kultura mora ispuniti kako bi se definirala kao homohisterična: odbojnost prema gay muškarcima koja je odražavana kroz kulturu, zatim svijest o postojanju velikog broja gay ljudi te, naposljetku, vjerovanje kako su rod i spol povezani. „Kada se susretnu ti uvjeti, homofobija se koristi kao alat za održavanje roda, pošto se ljudi boje stigme da budu društveno shvaćeni kao gay“ (Anderson, McCormack, 2016:2). Upravo zbog toga što se ljudi, u ovom kontekstu muškarci, boje te stigme gay osobe, oni u razdoblju visoke homohisterije ostaju na emocionalnoj i osjetilnoj distanci od drugih muškaraca, jer se emocionalnost i taktilnost kao takve percipiraju kao obilježja homoseksualnosti ili ženstvenosti, s čime oni ne žele biti povezani ni u kakvom kontekstu. Ako pak heteroseksualni i gay muškarac nastave njegovati svoj blizak prijateljski odnos, oni će, bez obzira na prijateljsku prirodu tog odnosa, morati konstantno iznova dokazivati da se radi o heteroseksualnom odnosu i to na način da će se ponašati prema ortodoksnim očekivanjima i iskazivati ono ponašanje koje je kodirano prvenstveno kao heteroseksualno. Ono što ističe Anderson je da je u homohisteričnoj kulturi nemoguće dokazati svoju heteroseksualnost; muškarci su je nesposobni trajno dokazati, upravo zbog toga što se moraju konstantno dokazivati i potvrđivati kao heteroseksualni (Anderson, 2010:95). Kako tvrdi Kimmel: „homofobija je muškost“ (Kimmel i Aronson, 2004), jer nije samo stigmatizirana fizička ženstvenost, već i bilo što, što se može povezati s

[7] „(...) in the absence of homophobia, men's gender came to be founded upon emotional openness, increased peer tactility, softening gender codes and close frienship based unemotional disclosure“ (op.prev.)

osobnom ili emocionalnom ženstvenošću. Na sve se to gleda s određenom dozom prezira, kako smatra Anderson (2010).

Ono zbog čega je homohisterija ključna za razumijevanje IMT-a je zato što omogućuje objašnjenje promjene u društvu: „ono opisuje društvene uvjete u kojima homofobija održava muško ponašanje: homofobija regulira samo ono muško ponašanje u postavkama koje su homohisterične“ (Anderson i McCormack, 2016:2). U takvim kulturama muška su ponašanja ograničena, stratificirani su arhetipovi muškosti, a sveprisutna je i hijerarhija u kojoj je jedna hegemonijska muškost iznad druge. Kako navodi Connell, unatoč tome što postoje višestruke muškosti unutar svake kulture ili organizacije, samo će se jedan arhetip muškosti izdići kao hegemonijski: „Connell opisuje hegemonijsku muškost kao hegemonijski proces pomoću kojeg je samo jedan oblik institucionalizirane muškosti "kulturno uzvišen" iznad drugih - muškarci su kulturalno prisiljeni povezati se s ovim dominantnim oblikom“ (Anderson, 2010: 94; prema Connell, 1995: 77). Međutim, kako tvrde Anderson i McCormack (2016:2), više različitih tipova muškosti ravnomjerno postaju cijenjeni te ujedno i manje stigmatizirani. No, inkluzivnost se odnosi uglavnom na uključenost gay muškaraca, dok ti društveni konteksti nisu toliko uključujući i za druge društvene razlike.

"Dok pitanja poput klase, lokacije, etničke pripadnosti, religije i drugih čimbenika utječu na dinamiku muževnosti, središnji je IMT pojam da promjene koje se očituju u muškom spolnom ponašanju nisu površne ni prolazne, već predstavljaju fundamentalni pomak u praksi“[8] (Anderson i McCormack, 2016:3). Ono zbog čega je teorija inkluzivne muškosti važna je njen doprinos povezivanju trenutnog društvenog trenda rastuće homofobije i muškog, prvenstveno rodnog, ponašanja. IMT, na taj način prepoznaje heteronormativnost i homofobiju kao prikrivajuće, i one koje iznova ustraju i proizvode negativne učinke. Sama homohisterija će se smanjiti tek kada dođe do temeljitih promjena u muškosti, njegovom konceptu i shvaćanju. Po ovoj teoriji, kako homohisterija opada, tako će „hegemone forme konzervativnog maskuliniteta gubiti svoju dominaciju, a blaže verzije će postojati bez društvene stigme koja bi ih obilježavala“ (Anderson, 2009: 96). Anderson smatra da ortodoksne, tradicionalne verzije maskuliniteta gube svoj značaj jer se pojavljuju drugi maskuliniteti koji ih javno ne priznaju i dovode u pitanje. Najvažnija ideja inkluzivne teorije maskuliniteta je da će više vrsta maskuliniteta postojati bez ikakve hijerarhije ili hegemonije, i muškarcima će biti

[8] „While issues such as class, location, ethnicity, religion and other factors influence the dynamics of masculinities, central to IMT is the notion that the changes evident in men's gendered behaviours are not superficial or fleeting, but represent a fundamental shift in the practice of masculinities“

zagarantirana široka paleta prihvatljivih heteromaskulinih ponašanja (Anderson, 2009: 97). Stavovi kao što su mizoginija i homofobija, koje je ortodoksna muškost jednom cijenila, više neće biti vrednovani na isti način. Muškarci i dječaci koji će živjeti u kulturi s manjim utjecajem homohisterije moći će bez sputavanja izražavati svoju emocionalnu i fizičku bliskost: „Razlike između muškosti i ženskosti, muškaraca i žena, *gay* i *straight*, bit će teže razlikovati, a muškost više neće služiti kao primarna metoda stratifikacije muškaraca“[9] (Anderson, 2010:97).

Ovo je po mom mišljenju dosta idealističan i utopijski pogled na muškost, no Anderson se od toga ograđuje govoreći kako će „heteroseksualni muškarci i dalje održavati hegemonijsku dominaciju“ te zaključuje da „za inkluzivne muškosti, kultura mora biti slobodna od muškaraca koji moraju dokazati svoju heteroseksualnost“ (Anderson, 2010:98).

[9] „The differances between masculinity and femininity, men and women, gay and straight, will be harder to distinguish, and masculinity will no longer serve as the primary method of stratifying men“

2.3. Metodologija istraživanja

2.3.1.Predmet istraživanja

Predmet ovog istraživanja je percepcija plesača tanga od strane studenata primarno muških fakulteta Sveučilišta u Rijeci, kao što su Pomorski, Tehnički te Građevinski fakultet Sveučilišta u Rijeci. Ono zbog čega sam odabrala ovu temu kao predmet svog istraživanja je interes o današnjem viđenju plesača od strane studenata muškog roda; na koji oni način doživljavaju ples općenito, plesače (tanga) te na temelju čega formiraju svoj doživljaj o njima.

2.3.2. Cilj

Cilj ovog istraživanja je ispitati percepciju mladih studenata primarno „muških" fakulteta, s obzirom da te fakultete pohađaju većinom muškarci, Sveučilišta u Rijeci o njihovoj percepciji plesača tanga kako bi se ustvrdilo na koji način oni doživljavaju navedene plesače te koje je njihovo mišljenje o njima.

2.3.3. Sudionici

U uzorak ovog istraživanja ušli su polaznici preddiplomskog i diplomskog studija Sveučilišta u Rijeci u dobi od 20 – 24 godine. Navedeni ispitanici su studenti primarno muških fakulteta – Pomorskog, Tehničkog te Građevinskog fakulteta. Tijekom istraživanja intervjuirano je 10 studenata od kojih je troje bilo s Pomorskog, četvero s Građevinskog te troje s Tehničkog fakulteta, od toga je 6 s preddiplomskog, a 4 s diplomskog studija. Pošto sam prvi puta provodila istraživanje ovog tipa koje sadrži intervjue s više od 4 - 5 osoba, uzorak sam odabrala u užem krugu svojih prijatelja i poznanika kako bi mi bilo lakše upustiti se u razgovor te provesti intervju. Uzorak je, dakle, bio ciljno i namjerno odabran, a glavni kriterij bio je da se radi o osobi muškog spola koja je redovni student navedenih fakulteta u sklopu Sveučilišta u Rijeci.

2.3.4. Metoda prikupljanja i obrade podataka

Pošto se radi o kvalitativnom istraživanju, metode i postupci kojima sam se služila su intervjui putem kojih sam htjela saznati nešto više o predmetu ovog istraživanja. Izradila sam protokol intervjua koji je ujedno i instrument moga istraživanja. Odabrala sam tip

polustrukturiranog intervjua koji sam izvodila prema unaprijed osmišljenim pitanjima, no ujedno je bio omogućen i otvoren, spontan razgovor sa sudionicima koji nije bio određen zadanim pitanjima. Osim intervjua „licem u lice“ ispitanicima je bio dan i kratak upitnik s nekoliko slika plesača s priloženim pitanjima za svaku sliku. Intervjui su snimani kako bi mi omogućilo audio zapise na kojima sam, nakon transkripcije, provodila analizu. Prije samog početka intervjua, ispitanicima je također dan i formular za informativni pristanak kojim su potvrdili svoje voljno sudjelovanje u ovom istraživanju te im je time zagarantirana i anonimnost. Stoga, u prilogu završnog rada neće biti priložena kompletna transkripcija intervjua kako navedene izjave ne bi inicirale na određene osobe već su kao primjer priložene transkripcija jednog intervjua te prijepis jednog anketnog upitnika. Pošto Rijeka nije veliki grad, a i istraživanje je suženo na svega nekoliko fakulteta smatram da bi lako moglo doći do povezivanja izjava sa stvarnim osobama. Ukoliko bude potrebe za uvidom u cijelu transkripciju, ona može biti naknadno priložena.

2.4. Kategorizacija odgovora i interpretacija rezultata istraživanja

Interpretacija nalaza koji su ključni za ovo istraživanje temelji se ne opisivanju stavova i mišljenja dobivenih od sudionika istraživanja putem intervjua koji su uključivali i slobodan razgovor vođen unaprijed pripremljenim pitanjima, ali i upitnik s četiri fotografije plesača te uz to priloženim pitanjima uz svaku sliku na koja su sudionici odgovarali pisanim putem i samostalno, direktno prije početka samog intervjua. Odgovore dobivene transkriptom intervjua te analizom slikovnog upitnika kategoriziralo se kroz nekoliko tematskih cjelina povezanih sa samom temom istraživanja. Iako se odgovori tematski preklapaju, pokušalo se povezati odgovore svih sudionika istraživanja. Kategorije prema kojima su strukturirani odgovori sudionika su:

- Upoznatost s plesom i stav prema plesu
- Tango
- Opis i percepcija plesača tanga

a) Upoznatost s plesom i stav prema plesu

Jedna od definicija kojima se određuje ples je da su to „ritmički pokreti tijela kao jedan od umjetničkih izraza“ na koju se direktno nadovezuje i druga, srodna definicija o tome kako je ples „niz ritmičkih koraka i pokreta tijela određenog tempa koji se izvode prema taktu muzike“ (Anić, 2007:364). Također se ples može promatrati i kroz prizmu društvenih događaja, odnosno plesnjaka kao što su balovi na dvoru ili maturalni plesovi. Anya Peterson Royce naglašava nepotpunost takve definicije te navodi da je ples „ritmičko kretanje sa svrhom koja transcendira korisnost“ (1980:280). No, ples je prije svega aktivnost čija je važna komponenta estetika te on može imati različite funkcije. Tako se razlikuje više plesnih formi, od folklora, street dancea do stepa i baleta. Argentinski tango, koji je i bio predmet ovog istraživanja, spada pod skupinu tradicionalnih plesova, zajedno s polkom i paso dobleom.

Većina ispitanika kao odgovor na pitanje definicije plesa, upotrijebila je upravo jednu od ovih definicija, ili barem se nadovezala na najvažnije komponente definicije. Tako je Sudionik 1 ples definirao kao: „*Izražavanje glazbe pokretom. Kretanje s partnerom u ritmu glazbe, tako da se ponašate kao skladna cjelina međusobno i u odnosu na glazbu“* te se tom definicijom nadovezao isključivo na plesove u paru, dok je Sudionik 2 u odgovoru na isto pitanje skrenuo pažnju na distinkciju između plesova pojedinačno i u grupi navodeći da je ples: „*Kretanje dijelova tijela koje je obično praćeno uz glazbu. Plesati se može sam, u paru ili u grupi“.* Sudionici su plesu pridavali epitete kao skladnost, usklađenost, ritmičnost, praćenje, sluh, no meni zanimljivo je da su neki od sudionika kod definiranja plesa govorili i o unutarnjem, spontanom osjećaju koji kod nas pobuđuje određeni ritam: „*Svaki pokret koji napraviš tijelom kada te muzika ponese“* (Sudionik 3) te „*Kretanje tijela prema osjećaju kojeg pobuđuje ritam glazbe“* (Sudionik 4). Iako su sa samom definicijom plesa sudionici moga istraživanja vrlo dobro upoznati, ne prate baš plesne grupe te su rijetki oni koji su znali navesti ime barem jedne takve grupe. Njihove obitelji su također izvan sfere plesa, te u njihovim obiteljima nitko nije učio plesati, niti se bavio ikakvom sličnom aktivnošću.

Međutim, jedan od sudionika se već godinama bavi latinoameričkim i standardnim plesovima te svoju strast prema plesu argumentira kažući kako: *„Uvijek su me zanimali plesovi, imaju element uređenosti i formalnosti, imaju auru uglađenosti, elegancije, profinjenosti i elitizma“* naglašavajući kako je za njega ples: *„Uživanje u glazbi i izražavanje te glazbe u interakciji s partnerom*“ (Sudionik 1). Uz njega, još je jedan sudionik bio na jednom kraćem tečaju plesa prije nekoliko mjeseci te kao razlog odlaska na tečaj plesa navodi *„stjecanja novih vještina“*(Sudionik 6).

Osim ove dvojice sudionika nitko nije imao značajnijih uvida u svijet plesa. No, unatoč tome što većina njih nije imala dodira s plesom, osim preko praćenja ponekih performansa na televiziji ili na kulturnim manifestacijama, smatraju da je ono čime se ti performeri i te plesne grupe bave *„Fora“* te da ih je *„Zanimljivo za promatrati“* (Sudionik 3), odnosno da ih je *„lijepo vidjeti kad nastupaju“* (Sudionik 9). Jedan od sudionika je istaknuo *„Imam pozitivno mišljenje o njima“* dok je Sudionik 1 diveći se sposobnostima i vještini ljudi koji se bave plesom izjavio *„Svaka čast svima njima na trudu i vremenu koje ulažu u svoj napredak“*. Pa iako upućenost u rad ili aktivnosti neke plesne grupe, para ili pojedinca i nije velika, mišljenje sudionika o njima je pozitivno i puno komplimenata. „*Mislim da dobro obavljaju svoj posao“* (Sudionik 2).

b) Tango

Tango, koji je nastao kao ples robova, a postao prestižan ples u znaku ljubavi i zavođenja početkom je 20. stoljeća stigao u Europu, a 2009. biva svrstan i u UNESCO-vu nematerijalnu kulturnu baštinu. Taj južnoamerički ples čine mnogi raznovrsni stilovi iz različitih epoha i regija Urugvaja i Argentine. Rani tango bio je znan kao tango criollo, ili najjednostavnije tango, za razliku od danas kada postoje razni plesni stilovi, kao što su Argentinski tango, tango za plesne dvorane, Urugvajski tango i slično, a sredinom 20. stoljeća pojavili su se i novi trendovi pod nazivom *Nuevo Tango* ili *Tango Nuevo*[10].

Glazba i tekst argentinskog tanga izraženi su karakterističnim instrumentom kao što je bandoneon, a obilježene su notom nostalgičnosti; u skladu s tangom uvijek su stereotipi tuge i nasilja, kako piše Farris Thompson (2005:13). Izvodi se u dvočetvrtinskom taktui uglavnom se pleše u otvorenom zagrljaju, gdje se onaj koji vodi i onaj koji prati povezuju na prsima. Upravo sam takve karakteristične figure i odabrala kao prikaze za svoj upitnik – tango plesače u poluotvorenom, otvorenom zagrljaju, s karakterističnim iskorakom, položajem nogu i glave, tipičnom odjećom i bojama (žena u crvenoj haljini, muškarac u crnom odjelu s crnim šeširom i crvenim uzorkom na sakou) za argentinski tango. No, većina sudionika nije prepoznala da se radi o bilo kakvoj vrsti tanga. Naime, samo oni koji su se u nekom periodu života bavili nekom vrstom plesa, razaznali su da se radi o tangu, iz jednostavnog razloga što su bili više upoznati sa samom tematikom. Da sam možda umjesto upitnika sa slikama, sudionicima

[10] Nuevo tango je oblik glazbe u kojem su novi elementi ugrađeni u tradicionalnu tango glazbu ili evoluciju plesa tanga koji se počeo razvijati 1980. godine. [Wikipedia.(2017) *Nuevo Tango*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Nuevo_tango Datum pristupa: 01.09.2017.]

pustila audio s karakterističnom tango melodijom „La Cumparsita“[11], vjerujem da bi svi sudionici prepoznali o kojoj je vrsti plesa riječ i bez ikakvog vizualnog sadržaja. No, kako su slike, točnije tri fotografije, prikazivale karakteristične tango figure koje su, na prvoj fotografiji izvodili mladi plesni par, na drugoj stariji plesni par, a na trećoj plesač sam, sudionicima koji nisu imali iskustva s tangom, bilo je teško i vrlo zahtjevno za prepoznati o kojem je plesu riječ. Stoga ne čudi da ih je od desetero, samo troje prepoznalo da se radi o tangu: „*Ne znam o kojem je plesu na ovoj slici riječ. Stvarno se nisam baš susretao niti gledao parove kako plešu. Slika mi i ne govori puno.“* (Sudionik 10). No, kada je od sudionika traženo tijekom intervjua da kažu par riječi o samom tangu te ga pokušaju opisati, većina je imala dobru predodžbu o tome što bi bio tango, ili što bi ga činilo, barem u materijalnom aspektu. *„Aaaa tango... Jel to ono kada žena nosi crveno, a muškarac ima ružu u ustima?“* (Sudionik 5).

Dakle, osim par sudionika koji su se u životu susretali s tangom ili se bavili nekim sličnim plesom, ostalima tango i nije previše poznat pojam. Uz njega vežu crvenu boju, strast, ružu i zavođenje, ali to je nešto što vuku iz popularne kulture i holivudskih filmova: *„Gledao sam pred koji mjesec neki film o tangu. Upao sam na pol filma, ali bio je zanimljiv. (...) Njihov ples bio je kao nekakvo zavođenje.“* (Sudionik 9). Osim toga, malo je sudionika imalo prilike upoznati se s plesom općenito, a još manje s kulturom tanga.

c) Opis i percepcija plesača tanga

Među onim sudionicima koji su prepoznali da se radi o tangu identifikacija plesa prvenstveno je bila vezana za pozu muškarca. Kako obrazlaže Sudionik 4: *„Pa... Takvo držanje i ta poza plesača su me asocirali na tango“*. U svim plesovima, poznato je da je muškarac taj koji vodi ženu, a da je žena ta koja slijedi muškarčev pokret i govor tijela, no, u argentinskom tangu je to još dodatno izraženo. Tango je poznat po odnosu u koji postavlja par, plesača i plesačicu, koji ga izvode. *„On mi djeluje kao da zavodi plesačicu, njegov odnos prema njoj je posesivan i dominantan*“ (Sudionik 7) što i je osobina tanga. On je prvenstveno i imao namjenu da privuče pažnju žena na spretne muškarce koji su svojim performansima zavodili žene. Dodatno tome u prilog govori kako je tango zbog svojih strastveno-senzualnih

[11] „La Cumparsita“ je tango napisan 1917. godine od urugvajskog glazbenika Gerarda Matos Rodríguez, a tekst su napisali Pascual Contursi i Enrique Pedro Maroni. To je jedan od prepoznatljivijih i najpoznatijih tanga svih vremena. [Wikipedija (2017) *La Cumparsita*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/La_cumparsita Datum pristupa: 01.09.2017.]

pokreta bio smatran nedoličnim u pristojnom plesu sve dok 1920. godine nije prihvaćen u pariškom visokom društvu, a potom kasnije i diljem svijeta.

Ono što razlikuje Argentinski tango od Argentinskog narodnog plesa npr. *gato* ili *pericon,* ali i drugih vrsta plesova, je improvizacija., ističe Robert Farris Thompson (2005:6), koja je temelj te vrste tanga. "Tango je improvizacija. Nema zadanih kombinacija. Ne možete biti zaokupljeni koracima. Morate izraziti svoje osjećaje dok slušate muziku." – Miguel Zotto[12]. Par, kada jednom otpleše koreografiju na neku od pjesama, više nikada ju neće izvesti na isti način. To je trenutak inspiracije vođen osjećajima, ritmom i kompatibilnošću partnera. Upravo zbog toga, dodatan je naglasak na podređenosti žene i vodstvu muškarca, koji svojim tijelom (gornjim dijelom) usmjerava ženu te je vodi u novi korak, kako bi usklađeno izvodili koreografiju koju je predvidio plesač. *„Muškarac vodi ples, odnosno kontrolira pokrete žene"* (Sudionik 2), dok je *„žena podređena, zna kako slijediti muškarca, ali i kako se i kada istaknuti"* (Sudionik 9).

No, kada je sudionicima u sklopu upitnika predočena slika hip-hoppera, za njega su imali drugačije komentare te drugačiji tip epiteta koje su mu pridavali. Dok su plesača tanga opisali sa *„(...) skladan i otmjen"* (Sudionik 2). no *„pederkast*" (Sudionik 3) hip-hopperu su pridavali epitete kao *"urban, moderan, vješt"* (Sudionik 5). To nam ukazuje da i dalje postoje utkane predrasude, barem među nekima od sudionika ovog istraživanja, o tome kako je hip-hop i dalje „više muški" ples nego tango. Iako su sudionici imali uglavnom pozitivne komentare na račun samog izgleda i ponašanja tango plesača, i isticali njihov *„stav, spretnost i uglađenost"* (Sudionik 8) izgleda da još uvijek postoji, makar i nesvjesni „strah" od bavljenja takvom vrstom plesa.

Čak je takva vrsta odnosa prema plesu vidljiva i u odgoju. Kako navodi Fine (2005:141) u svojoj knjizi „Delusion of Gender", postoje situacije gdje, najčešće, otac brani sinu, ili u najmanju ruku, nije zadovoljan sinovim odabirom hobija ako je odabrani hobi ples. Očevi nerijetko smatraju i strepe od stigme kojom bi njihovi sinovi mogli biti obilježeni, a potom i oni na račun vlastite djece. No, također, pošto se takva vrsta plesa povezuje s feminiziranošću, oni strahuju da njihov sin nije heteroseksualno orijentiran te postoji mogućnost da ima drugačije sklonosti, što bi za određene, patrijarhalno ustrojene obitelji bila sramota, jer se drže tradicionalnih načela gdje muškarac mora biti 'muškarac' te sukladno tome, uz određena

[12] Miguel Angel Zotto (rođen 1958.) plesač je, koreograf i direktor, poznati plesač argentinskog tanga [Zotto.com. *Miguel Zotto biography*. URL: http://www.zottotango.com/english/bio.php Datum pristupa: 01.09.2017.]

tjelesna obilježja, imati naklonost isključivo prema ženama. Roditelji često znaju priznati kako su poduzimali određene akcije samo kako bi izgradili odgovarajuću spolnu izvedbu za svoju djecu. U slučaju kada bi prihvatili i podržali sinov interes za bavljenje plesom, piše Fine (2005:141-142), oni su bili svjesni reakcije koju su izazvali kod drugih kada su dopustili djetetu da odstupi od rodnih normi.“Roditelji svjesno, čak i strateški, razmišljaju o rodnoj izvedbi svojih dječaka, a ponekad i oblikuju kako bi osigurali ne slobodno djelovanje svoje djece, već umjesto njihovu strukturiranu i uspješnu izvedbu roda“ (Fine, 2005: 141-142).

„Ako bi se moj sin stvarno htio baviti plesom, dopustio bih mu.. ali istovremeno, činio bih druge stvari da nadoknadim činjenicu što sam potpisao za ples“ (Fine, 2005: 141-142), govori otac te skreće pažnju na to kako bi imao potrebu nadoknaditi svojevrstan 'manjak' u muškosti sina, što bi morao onda nadopuniti nečime što se smatra potpuno i isključivo maskulinom stvari, naglašavajući tako dodatno sinovu muškost.

Ono što stvara problem jest pojam 'normalno' koji u zdravorazumskoj kulturi proizvodi modele hegemonije, te se sve ono što se ne uklapa u okvir normalnog klasificira i otpisuje kao stigmatizirano i 'devijantno'. Kako piše Bassetti (2013:4): „(...) dio stigme sastoji se od pretpostavki i predrasuda u vezi seksualne orijentacije: gdje je heteronormativni model uzet zdravo za gotovo“. Heteroseksualno je ono što se smatra normom te je svaki drugi tip odnosa koji izlazi iz okvira heteroseksualnosti osuđen na stigmu. Isto se događa i s plesačima koji se bave određenim plesnim stilom. Ukoliko je odabrani plesni stil rezerviran prvenstveno za žene, kao što je na primjer balet, muškarci koji se krenu baviti njime izloženi su stigmi homoseksualnosti. Kako je prethodno navedeno, čak je i jedan od sudionika naveo plesni stil kao važan čimbenik u procjeni da li je nečija seksualnost *„sumnjiva“,* kako govori Sudionik 3, odnosno da li je možda plesač homoseksualne orijentacije. Naime, „tjelesna i utjelovljena obilježja su ponekad jednostavno povezana s izborom – smatrana moralno neutralnim – prakticiranja plesnog stila, a ponekad umjesto povezana s određenim životnim stilom – negativno obilježenim u moralom kontekstu“ (Bassetti, 2013:4). Čovjekova tjelesna, odnosno rodna performativnost nikako se ne bi smjela promatrati kao nešto prirodno dano i određeno jer se tu radi o društvenom konstruktu. No, kako piše i Butler (2000), izgleda da tijelo postaje pasivan medij na koji se samo iznova upisuju kulturna značenja. „Jasnije je kako ženskost i muškost nisu urođene već društveno konstruirane kategorije, no one su još uvijek nametnuti okvir svake žene i muškarca, a sve što izlazi iz načela jednog ili drugog podložno je osudi“ (Ajduković, 2016:30).

Bavljenje plesnim stilom rezerviranim za žene, od strane muškaraca percipira se kao zadiranje u ženski svijet i ženstvenost te se zaključuje da je muškarac prvenstveno feminiziran, a potom da je vjerojatno i homoseksualno orijentiran. Kako navode i neki od sudionika: *„Plesači, ovisno o vrsti plesa upitne su seksualnosti, ne libe se biti u nečijem osobnom prostoru, mislim na kao 'personal area'"* (Sudionik 2). To dolazi iz zdravorazumskog zaključivanja gdje je svaki feminizirani muškarac smatran gayem, a heteroseksualni muškarac mora sadržavati točno propisana obilježja. Ukoliko ih se ne pridržava, njegova muškost je ugrožena. „Ne-hegemonijski (ortodoksni) muškarci mogu platiti jer nisu održavali karakteristike povezane s elitnom formom muškosti, a čak mogu biti i uznemiravani, maltretirani, ili iskorištavani zbog toga", smatra Anderson (2009:37). Čak i sociolog Michael Messner govori o tome kako muškarci izbjegavaju osjećaje poput straha, suosjećanja, odnosno bilo kakve znakove ranjivosti jer su to također obilježja povezana sa ženama te zaključuje kako muškarac koji krši ta pravila riskira da bude označen kao gay (Anderson, 2009:34; prema Messner, 1992). Nastavno na ovo, Anderson govori o društvenom stanju – homohisteriji - kada muškarac gotovo kao da mora obraniti čast pred ostatkom svijeta i to na način da ili „nazove nekog drugog pederom" kako bi skrenuo pažnju sa sebe ili „stane i bori se za (...) heteroseksualnost" (Anderson, 2009:34; prema Kimmel, 1994).

„Ples je stvar za čudake"[13] (Bassetti, 2013:1). Ono što je dovelo do problema muškog plesača bio je proces simbolične i praktične feminizacije koji je pretrpio kazališni ples na Zapadu od 19. stoljeća. Iako u zadnjem desetljeću raste broj muških plesača, sve do sada većina su plesača bile žene te je isto tako bilo i sa samom publikom. Kako tvrdi Bassetti (2013) plesači pate od stigme koja kao da je neizbrisiva, tako postavljajući primarni identitet u krizu; kako rodni tako i seksualni. „Tijelo se prezentira kao seksualno opremljeno sa specifičnim fizičkim karakteristikama, obučeno i uređeno, korišteno i pokrenuto u određenom ponašanju, subjekt/objekt neke tjelesne tehnike, a ne neke druge." (Bassetti, 2013; prema Mauss, 1936).

„Uglađen i sređen. Privlačne vanjštine, samouvjeren. Sposoban da ples izvede vješto i vizualno atraktivno, ali ne vulgarno i prisiljeno. Sposoban da neprimjetno vodi partnericu i dopušta joj izražavanje." (Sudionik 10), izjava je kojom je jedan od sudionika opisao plesača tanga. Iz navedenog se vidi kako sudionik *tangerosa* smatra fizički privlačnim te sposobnim

[13] „Dance is stuff for queers"

što je zanimljivo jer se on sam osobno nikada ne bi htio baviti takvom vrstom plesa, štoviše, to smatra rezerviranim za „*drugačiji tip ljudi"*, kako kaže (Sudionik 10).

No, čim se na slici našao stariji plesni par, i atributi koji su se pridavali plesaču su bili drugačiji: *„uporan, zaštiitnički, star, ali spretan"* (Sudionik 9). Skretala se pažnja na njihov starački izgled, sijedu kosu, no i *„spretnost s obzirom na godine*" (Sudionik 5). Upravo je i dob ono što je na toj slici prvo bilo zamijećeno: *„Plesač je muškarac u godinama*" (Sudionik 2), a onda je pažnja bila usmjerena na druge komponente fotografije. S muškarčevom dobi, povezane su odmah i osobine poput zaštitničkog stava i pažljivosti te obzirnosti kojom vodi partnericu.

Nadalje, na primjer, kada je na slici plesač bio sam u jednoj od tango figura, naravno da je bilo teže prepoznati da se radi o tangu. Već sam istakla kako je za tango vrlo važan odnos među partnerima i njihova dobra povezanost gornjim dijelom tijela u pokretima vođenja i slijeđenja što se očituje u njihovim plesnim pozama te se putem njih i identificira da se radi upravo o tangu. Pošto je na toj slici isto izostalo, razumljivo da je bilo zahtjevnije prepoznati plesni stil. U slučaju te fotografije, kada je bio prikazan tango plesač sam, prvo se zamjećivala njegova garderoba, potom položaj tijela, a zatim i okruženje u kojem se nalazio plesač na slici. Kada je, pak, na slici bio plesač sa ženom, dakle izvodili su tango u paru, prvo je bila zamijećena žena, njena odjeća i figura, a potom njihov međusoban odnos. Tada je uloga muškarca postala direktno vezana na odnos sa ženom gdje su sudionici isticali kako *„muškarac vodi ženu te njihove uloge u plesu ne izgledaju ravnopravno"* (Sudionik 8).

Iako predmet ovoga rada nije percepcija plesačica tanga, zanimljivo je za usporediti kakav tip pridjeva se pridodaju plesačicama, a kakav plesačima tanga. Dok su žene opisivane pridjevima kao *„lijepe, zgodne"* (Sudionik 2), muškarci su dobili ulogu onog koji dominira, vodi, *„posesivan je i prepotentan"*(Sudionik 7). „U zdravorazumskoj kulturi muškost i ženskost konstituiraju dvije di-hotomične kategorije, opremljene s njihovim dominantnim modelima i više ili manje primjerenim i ilustrirajućim tjelesnim obilježjima, tjelesnim djelovanjima (pokret, tijelo, gesta, tehnika, itd.) i aktivnostima (Bassetti, 2013:3; prema e.g. Connell, 1987; Goffman, 1979). Postoje tjelesna obilježja kao što je to vitkost ili pak tjelesne tehnike kao križanje nogu koja određena ženska tijela eksponiraju kao podrazumijevano ženske tjelesne karakteristike. No, postoje i druga, devijantna, a to su tijela koja predstavljaju obilježja koja su društveno u vezi s muškosti, kao što je to na primjer mišićavost, brijanje i sl.

Na vrlo sličan način tako muška tijela mogu eksponirati ili ne eksponirati karakteristike koje nisu reprezentacija muškosti ili pak ženstvenosti.

Što se tiče muškaraca, odnos ženstvenosti-homoseksualnosti uspostavljena je u Zapadnom zdravorazumskom diskursu kroz specifične povijesne procese, usred onoga što je gotovo jednoglasno definirano kao „kriza muškosti" kasnog 19. i ranog 20. st. Predrasude prema muškarcima pojavile su se, kako piše Chiara Bassetti (2013), na Zapadu tijekom 19. stoljeća. Za vrijeme romantizma žene su postale prave baletne zvijezde i na taj je način balet postao utjelovljenje suštine ženstvenosti, a upravo je tako postao i „ženska stvar". No, za muškarce je u to vrijeme proces itekako drugačiji te ide u suprotnom smjeru: „Muškarci, koji su do tada dominirali (plemenitim) plesnim svijetom, počinju ga napuštati, i do kraja stoljeća gotovo da potpuno nestaju" (Bassetti, 2013:4; prema Bland/Percival, 1984:13-13). Stigma se na samom početku procesa nije bazirala na plesačevoj pretpostavljenoj homoseksualnosti jer ona tada još nije bila shvaćena kao obilježje identiteta, već vuče porijeklo iz sve dominantnije buržujske kulture. Na početku, ples koji su plesali muškarci pripadao je primarno aristokratskom društvu te se za njega zalagala buržoazija. Potom je sport postao poistovjećen s aktivnostima koje je buržoazija izvodila u slobodno vrijeme. Naposljetku, plesači su izazivali očekivanja buržuja u smislu što bi muškarci trebali, odnosno, ne bi trebali izvoditi sa svojim tijelom. To su činili tako da su zauzimajući sustavno onu stranu konceptualnih dihotomija koje su pripadale ženama i na kojima je u društvu tog vremena bio temeljen i sam spol. „Muški plesač, ustvari, koristi svoje tijelo za izražajne prije nego li za instrumentalne svrhe. On iskorištava svoje tijelo kako bi izrazio emocije i osjećaje – sramota s kojom je muškarac, kao krajnje racionalna individua, ne bi trebao ukaljati svoje ruke. (...) On tako svoje tijelo pretvara u objekt za divljenje zbog njegove ljepote, tretmanu obično rezerviranom za (pasivno) žensko tijelo" (Bassetti, 2013:5; prema Bordo, 1999). S obzirom da se ponaša i djeluje na takav način on ne zauzima poziciju kakvu bi trebao, odnosno mušku, i tako maskulinizirajuću, više nije jedan od promatrača (Mulvey. 1975:29). Ono kada taj problem počinje biti sve relevantniji je tijekom kraja 19. stoljeća jer muškarci počinju sve više biti posramljeni spoznajom kako su uhvaćeni da prije gledaju muška tijela nego ženska te u strahu od takve stigme, pribjegavaju potvrđivanju „prave" muškosti koja bi uvijek radije gledala žene nego muškarce.

Do tada simbol je ženskosti bio na primjer Casanova, koji je kao takav postao i simbolom homoseksualnosti. No, od tada se ženstvenost prestaje povezivati s požudom, raskoši ili besposličarenjem te se shvaća da to nije pitanje seksualnog izbora već se počinje promatrati iz

kuta čina koji je zabranjen. Pošto je, kao čin, bio povezan sa ženstvenosti, postaje i sam popularni koncept koji naposljetku i stvara ideju homoseksualne osobe. Označitelji su se pridružili označenima nedugo nakon što je ovo kulturno shvaćanje postalo dominantno. Na taj način znakovi ženstvenosti, te prema tome i homoseksualnosti počinju biti prepoznatljivi. „(...) cjelovit, novi horizont stvaranja smisla kroz koji se percipira i tumači stvarnost" (Bassetti, 2013). Oscar Wilde odigrao je ključnu ulogu u ovom procesu zbog odnosa kojeg je imao s Lordom Brummelom što je imalo utjecaj i na shvaćanje njegove umjetnosti. Od tog trenutka njegovi se umjetnički interesi više nisu interpretirali kao njegov izbor već kao tjelesno obilježje, piše Bassetti (Bassetti, 2013:5; prema Adams, 2005:79), te stoga i kao znak njegove homoseksualnosti i homoseksualnosti općenito. Početak 20. stoljeća kada su se umjetničke sklonosti smatrale homoseksualnim svojstvom, odigrao je važnu ulogu „u kristaliziranju ekvivalentnosti kazališnog plesa s binomom ženstvenosti-homoseksualnosti" (Bassetti,2013:6).

Moguće da je zbog toga dečkima problematično uključenje u ples. Kako smatra i Bassetti (2013:6), moguće je da se interes u plesu, kao takav, pročita kao znak devijacije od uobičajene muškosti. No, ističe kako takav problem može biti umanjen ukoliko se radi o muškarcima koji nisu više adolescenti, dakle, muškarci u dvadesetima te ako se odabere „najmuževniji među plesnim stilovima" (Bassetti, 2013:6). U prilog ovom Chiarinom argumentu išlo bi bavljenje plesom jednog od mojih sudionika koji se plesom počeo baviti nakon što je upisao fakultet te nikada nije doživio osude od strane prijatelja i obitelji. Bavio se kratko i argentinskim tangom, no, kako sam kaže: *„Imao sam dobar krug prijatelja oko sebe, koji su imali svoje stavove i mišljenja, ali nisu zadirali u moje. (...) Uvijek su me podržavali"* (Sudionik 1).

Ipak, pitanje koje se postavlja je kako se *straight* muškarci, za koje se podrazumijeva da su privučeni ženom, njenim tijelom i u konstantnoj potrebi da ga dotaknu, mogu biti neprekidno u društvu gotovo polugolih žena i odoljeti takvom porivu? No, takvo pitanje koje postavlja Bassetti (2013) ne bi imalo smisla u kontekstu plesova u paru, kao što je i sam argentinski tango, jer su muškarac i žena u paru i u stalnom kontaktu, vođeni tijelima i pokretom. Nastavno na ovo Bassettino pitanje mogu jedino postaviti pitanje koje uključuje samo muške plesne skupine gdje su muškarci zajedno u grupi, provode mnogo vremena trenirajući, a u bliskom su kontaktu i oskudno obučeni. Tu bi se eventualno moglo postaviti pitanje o njihovim seksualnim sklonostima osvrćući se na muško društvo u kojem provode većinu vremena, no, osobno ne smatram bavljenje takvim plesom znakom sklonosti ka

muškarcima u tom smislu, odnosno homoseksualnosti, već to vidim kao zdravi oblik socijalizacije, druženja s prijateljima s kojima se dijele zajednički interesi.

No, i to se pitanje pobija tezom da muška tijela nisu tu da bi bila predmetom promatranja već su ona samo sredstva kojima plesači stvaraju umjetnička djela. To je tijelo subjekta koje kreira, te se na taj način rješava problem muških tijela koji su dani na promatranje – ta se uloga i nadalje ostavlja ženama, kojima je tradicionalno namijenjena egzibicionistička uloga; one su stvorena i izložene za gledanje te je njihova pojava kodirana na način da i u vizualnom i u erotskom smislu izaziva snažan učinak (to-be-looked-at-ness), piše Mulvey (1975). „Plesač ne prikazuje svoje tijelo, čija pojava nije toliko relevantna na kraju, već njegova umjetnost. Promatrač ne riskira gledajući muško plesno tijelo kao što bi u ženino (...), umjesto toga, on gleda u 'tijelo' umjetnika koji stvara umjetnost, atletičara koji testira svoje mogućnosti (...)“ (Bassetti, 2013). Već je od 20. stoljeća sport postao glavni prostor maskulinizirajuće prakse omogućujući muškarcima da svoje tijelo učine i vizualno više muževnim.

Ono što je vezano s muškosti, a direktno je u vezi s plesom i sportom su samokontrola i samoprevladavanje. Samokontrola, kao takva, počiva na muškoj strani rodne dihotomije, piše Chiara Bassetti: „u modernom glavnom diskursu, čije je nasljedstvo još uvijek da djeluje podupirući zdravorazumsku kulturu, gdje je žena porobljena svojom nekontroliranom emocionalnošću (do točke histerije), muškarac je taj koji je sposoban svladati se (i uistinu posjeduje javno prikazivog Sebe)“ (Bassetti, 2013). Stoga i ne čudi da je ples u paru oformljen tako da je muškarac taj koji vodi, a žena ta koja slijedi. Ako je uistinu tako da je ples jedan od načina da izrazimo emocije pokretom, onda po ovoj tezi, muškarac zaista treba ovladati prvo sobom, a zatim i ženom te ju voditi kako izražavanje njenih emocija ne bi izmaklo kontroli usklađenog plesa. Na taj se način ujedno rješava problem muškarca koji se bavi takvom vrstom plesa, kao na primjer argentinskim tangom, ili plesom općenito, jer on plesom tada ne izražava emocije već prvenstveno ovladava sobom, svojim tijelom i usavršava svoje vještine, što je dakako, svojstvo koje se pripisuje muškarcu i kao takvo dio mita muškosti Zapadnjačke moderne kulture. Bez obzira na sve ovo stigma još postoji (Bassetti, 2013:13; prema Gard, 2006 ; Risner, 2009 ; Williams, 2003). Veliku razliku čini kontekst u kojem se pojavljuje plesačevo tijelo; ukoliko ga promatramo na plaži nećemo ga doživjeti na isti način kao kada ga promatramo na pozornici. Tijelo kao takvo, uronjeno u kontekst pada pod utjecaj uokvirujuće snage rituala te se muškost plesačevog tijela shvaća prvenstveno kao atribut plesnog, a ne muškog tijela.

Isto tako, ulogu konteksta može odigrati i odabir samog plesnog stila: „Rastuća raznolikost stilova – koja reprezentira rodne uloge u više ili manje tradicionalne načine, i predstavlja razlike s poštovanjem prema tjelesnim pokretima i dekoriranjima – nije samo promijenila i učinila reprezentaciju plesa u Zapadnom društvu kompleksnijom, nego je isto tako osigurala semiotički izvor za izražavanje više ili manje stereotipnu muškost/ženstvenost“ (Bassetti, 2013). Svaki plesni stil, kao i svaki rod, ima svoje načine kretanja i korištenja tijela. Ne radi se samo o različitim pokretima već i o različitoj izvedbi istih pokreta. Za one koje se bave plesom, tako stil koji utjelovljuju, nadilazi sam plesni svijet i ulazi u svakodnevni život. Na taj se način stil i rod „kombiniraju, i stvaraju složenu matricu kinestetičkih identiteta, na osnovi kojih svaki plesač pregovara sam/sama u radu 'upravljanja imidžom'“ (Bassetti, 2013:14; prema Goffman, 1959). Tako je i na sudionike različiti plesni stil ostavio različit dojam. Kada je bila riječ o plesaču tanga ili o hip-hop plesaču, pridjevi koje su im pridavali nisu samo ocrtavali plesni stil već i karakterne osobine samih plesača: *„Za tango plesača bih rekao da je prepotentan, drzak i dominantan, dok je hip-hopper nekako mladenački, spretan i okretan“* (Sudionik 10).

Odjeća je također jedan od važni faktora jer „uključuje primjetne razlike, i na taj način tvori semiotički izvor sposoban da označi i proizvede rod (Bassetti, 2013:14; prema Barnes/Eicher, 1992). Sudionici su upravo prema odjeći i prepoznali o kakvom se tipu plesa radi, a boja odjeće (kombinacija crvene i crne) sugerirala je na motiv povezan s argentinskim tangom: *„Rekao bih da se radi o tangu s obzirom da plesač nosi crno odijelo i šešir, a žena osim što ima crvenu haljinu, ima i ružu u kosi, što sam često znao vidjeti kao motiv u tangu kada npr muškarac nosi onako zavodnički ružu u ustima.“* (Sudionik 1). Svaki plesač ili plesačica, na individualnoj razini, osim izbora stila angažirani su u izgradnji svojega identiteta i prezentaciji samog sebe te u tom procesu može iskoristiti „(...) mnogobrojne simboličke i materijalne resurse, kombinirajući i miješajući prema svojim izražajnim potrebama i kontekstu“ (Bassetti, 2013).

Neki su sudionici čak istakli da se ne bi bavili takvom vrstom plesa, konkretno argentinskim tangom, jer muškarci nose: *„(...) preusku odjeću, raskopčane košulje i ženskaste cipele... Ne znam, pomalo mi to sve djeluje nekako pederkasto“* (Sudionik 3), očito strepeći od toga da će ih način odijevanja negativno obilježiti i ugroziti njihovu muškost te dovesti u pitanje njihove heteroseksualne sklonosti. Plesni stil, pošto se ovisno o stilu bira i odjeća koja će se nositi kao kostim i postati dio performansa, stvara određeni imidž performerima, onim muškarcima i ženama koji će ga prakticirati. Stil (plesni) na taj je način klasifikacijsko sredstvo koji se u

ovom kontekstu primjenjuje na ples, no, jednako kao što to čini rod, primjenjuje se i na tijelo, a potom i na Sebstvo. Načini odjevanja tako mogu biti više ili manje u skladu s dominantnom društvenom reprezentacijom određenog roda pa će tako muškarci nošenje tajica vidjeti neprikladnim za njihov, muški, rod, i sramotnijim nego na primjer, nošenje radničkih košulja bez rukava (Bassetti, 2013). Kako zaključno tvrdi Chiara Bassetti (2013:15); „(...) idealno-tipični Muškarac je najbolje reprezentiran hip-hopperom, dok je idealno-tipična Žena klasična balerina; i obrnuto, ženska hip-hopperica i muški baletni plesač smatraju se muškobanjastima, odnosno ženstvenima“.

Isprepletenost roda i plesnog stila te rodna reprezentacija koja se proizvodi ovisno o plesnom stilu, posljedica je, kako plesno tematiziranih reklama, tako i raznih filmova gdje su većinom djevojke kao glavni likovi u potrazi za karijerom baletne plesačice, a rjeđe su muškarci ti koji se žele baviti nekom vrstom umjetničkog plesa, no, kada i jesu u toj ulozi nerijetko se prikazuje kako su podvrgnuti izrugivanju i pritisku okoline vršnjaka. Pošto razni plesni stilovi društveno pobuđuju i, na neki način, razvijaju razne ženskosti i muškosti te „(...) zahtijevaju i svakodnevno reproduciraju različita plesna tijela s različitim habitusima, koji su neizbježno društveno obilježeni po spolu, onda ne čudi da visoka ili niža prisutnost muškaraca ovisi o stilu“ (Bassetti, 2013). Dakle, nije samo izbor hoćemo li se baviti plesom, već i kojim ćemo se plesom baviti. Upravo taj izbor može stigmatizirati pojedinca i dovesti u pitanje njegovu/njezinu muškost/ženstvenost ili pak potvrditi muškost?

3. ZAKLJUČAK

Predmet ovog istraživanja i završnog rada u cijelosti je bila percepcija tango plesača, no, tijekom istraživanja i pisanja rada, otvorila su se i razna druga pitanja; kako pitanje odgoja i njegovog utjecaja na životne odabire, ponašanje i djelovanje djece, tako i pitanje društvene normativnosti koja nepisanim pravilima isključuje pojedince na osnovu njihove orijentacije, fizičkih te karakternih obilježja. Rad bi se u budućnosti, mogao produbiti u analizi kulturnog i društvenog utjecaja koji kreirajući ono što je u društvu 'normalno' određuju naše živote i način kako ćemo se prema tom životu odnositi. Za sada se još pod kategorijom one 'normalne' muškosti prodaje „mišičavost i junaštvo, povezane sa samokontroliranjem i samorazumljivošću, (...) u središtu (su) i diskurzivnih i reprezentativnih normalizacijskih strategija (...)“ (Bassetti, 2013:18). No, čini mi se da se granice pomiču te da dolazi do promjene procesa koji prolazi, kako rodni identitet, tako i maskulinitet. Kao posljedica toga, sve je raznolikiji spektar prihvaćenih muškosti i normalnih rodno utjelovljenih identiteta (Bassetti, 2013:18).

Unatoč tome što se granice pomiču i što je sve raznolikiji spektar prihvaćenih muškosti, većina sudionika ovog istraživanja se ipak ne bi bavila niti jednom vrstom latino-američkih ili pak standardnih plesova, uključujući i tango navodeći kako to nije nešto u čemu se mogu zamisliti. Većina ih se čak s tangom susretala samo preko medija, dok su se samo dvojica bavila nekom vrstom plesa. Od desetero sudionika samo su trojica prepoznala da se na priloženim slikama radi o tangu, no, unatoč tome, svi su imali dobru predodžbu o tome što je tango ili barem što ga čini u materijalnom aspektu; motiv crvene boje, ruža, muškarac sa šeširom i slično. Među onim sudionicima koji su na slikama prepoznali da se radi o tangu identifikacija plesa bila je vezana prvenstveno uz pozu muškarca te njegov odnos koji uspostavlja s partnericom. Za sve plesove je karakteristično da je muškarac taj koji vodi, a žena ta koja slijedi pokrete muškarca, no, kod tanga je to još dodatno izraženo kroz položaj tijela i plesne figure. Što se tiče usporedbe opisa slike tango plesača s opisom slike hip-hoppera, analizom anketnog upitnika ustvrdila sam da se drugačiji tip epiteta pridavao tango plesačima, a drugačiji hip-hopperu. Naime, dok su tango plesači bili opisivani kao skladni, otmjeni, ali i feminizirani, hip-hopperu su bili pridani epiteti kao urban i spretan, što nam može ukazati na to da i dalje postoje utkane predrasude, barem među sudionicima ovog istraživanja, o tome kako je hip-hop više „muški“ ples nego što je to tango. No, ipak,

predodžba tangerosa bila je vezana uz fizički privlačnu, mladu osobu, te kada je na slici bio predočen stariji plesni par, svi su sudionici mahom prvo komentirali njihovu dob te skretali pozornost na muškarčevu brigu za partnericu. Tada više u prvom planu nije bila dominacija nad partnericom već briga za nju. Zanimljivo je također za spomenuti kako su se uz određeni plesni stil pridavale i karakterne osobine, pa su tako neki od sudionika za tango plesače rekli da im djeluje prepotentno i drsko, a za hip-hoppera da im ostavljaju dojam opuštenosti i spontanosti. Iako se velika većina sudionika ovog istraživanja ne bi bavila argentinskim tangom, a baš ni plesom općenito, komentari na tango plesače bili su pozitivni i prepuni komplimenata na račun njihova izgleda, karakternih obilježja plesača (kao što je upornost) kao i na račun njihova talenta. No, ipak, brojka plesača koji se bave takvim vrstama plesa, pa tako i argentinskim tangom, raste iz godine u godinu. Možda stvarno ovo postmoderno društvo nosi još koji napredak osim onog tehnološkog, a to je da se ruše stereotipi, predrasude te patrijarhalne norme utkane u svakodnevni život. Možda stvarno postoji dan kad će to biti iskorijenjeno, a ljudi će neovisno o spolu i rodu moći birati, kako zanimanja, tako i hobije.

4. LITERATURA

Ajduković, A. (2016). *Konstrukt muškosti i ženskosti u reklamnom diskursu.* Rijeka: Filozofski fakultet sveučilišta u Rijeci

Anderson, E. (2009). *Inclusive masculinity: The Changing Nature of Masculinities*. New York: Routledge

Anderson, E. (2005). Orthodox and inclusive masculinity: Competing masculinities among Heterosexual men in a feminized terrain. *SOCIOLOGICAL PERSPECTIVES*, 48 (3): 337-355. [Preuzeto sa: http://ericandersonphd.com/resources/2005%20Orthodox%20and%20Inclusive%20Masculinity,%20Competing%20Masculinities%20among%20Heterosexual%20Men%20in%20a%20Feminized%20Terrain%20%5BSociological%20Perspectives%5D.pdf] Datum pristupa: 02.09.2017.

Anderson, E., McCormack M. (2016). *Inclusive Masculinity Theory: overview, reflection and refinement.* Journal of Gender Studies. [Preuzeto: 06.04.2017.]

Anić, V. (2007). *Rječnik HRVATSKOGA JEZIKA*. Zagreb: Novi Liber

Basetti, C. (2013). *Male dancing body, stigma and normalising processes. Playing with (bodily) signifieds/ers of masculinity*,Recherches Sociologiques et Anthropologiques, 44 (2), pp. 67-90 [Preuzeto sa: https://rsa.revues.org/1048#tocto2n2] Datum pristupa: 03.04.2017.

Butler, J. (2000). *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzije identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka

Connell, R. W. (1995). *Masculinities.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press

Đeneš, C. P. (2014). *Tango – čarobna terapija*. www.parentium.com Poreč [Dostupno na: https://www.parentium.com/prva.asp?clanak=47238] Datum pristupa: 14.03.2017.

Farris Thompson, R. (2005). *Tango: the art history of love.* United States: Vintage Books

Fine, C. (2005). *Delusions of Gender: The Real Science Behind Sex Differences.* UK, London: Icon Books

Goodreads (2017). *Martha Graham Quotes*. [Dostupno na: https://www.goodreads.com/quotes/19714-dance-is-the-hidden-language-of-the-soul] Datum pristupa: 01.09.2017]

Hrvatski jezični portal (2016). *Muškost*. [Dostupno na: http://hrvatski.enacademic.com/25880/mu%C5%A1kost] Datum pristupa: 25.03.2017.

Kimmel, M., Aronson A. (2004). *Men and Masculinities: A social, Cultural and Historical Encyclopedia.* Santa Barbara, California: ABC-CLIO

Krtinić, M. (2011). Od argentinskih bordela do pariskih salona. *Danas.* [Dostupno na: http://www.danas.rs/danasrs/drustvo/terazije/od_argentinskih_bordela_do_pariskih_salona.14.html?news_id=222131] Datum pristupa: 14.03.2017.

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*"
[Skinuto sa: http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf] Preuzeto: 20.05.2017.

Pankey, E. (2016). *Argentine Tango: Secrets of Tango Legs.* [Skinuto: 08.03.2017.]

Peterson Royce, A. (1980). *The Anthropology of Dance.* Bloomington and London: Indiana University Press

5. POPIS PRILOGA

Prilog 1. Anketni upitnik (Sudionik 2).

I.

a) Što prvo zamjećujete na fotografiji?

Neobičan prostor.

b) U tri riječi opišite muškarca na slici.

Izgubljen, usamljen, bogat.

c) Koje bi mu epitete pridali?

Usamljen.

d) Prepoznajete li o kojem se plesu radi?

Ne.

e) Po čemu prepoznajete da se radi o tom plesu?

/

II.

a) Što prvo zamjećujete na fotografiji?

Ženu u crvenom.

b) U tri riječi opišite muškarca na slici.

Muževan, skladan, agresivan.

c) Koje bi mu epitete pridali?

Skladan.

d) Kakav je odnos muškarca na slici u odnosu na ženu?

Muškarac vodi ples, odnosno kontrolira pokrete žene.

e) Prepoznajete li o kojem se plesu radi?

Ne.

f) Po čemu prepoznajete da se radi o tom plesu?

/

III.

a) Što prvo zamjećujete na fotografiji?

Stariji par.

b) U tri riječi opišite muškarca na slici.

Plesač je muškarac u godinama. Star je, sijed, fancy.

c) Koje bi mu epitete pridali?

Star.

d) Kakav je odnos muškarca na slici u odnosu na ženu?

Plesni.

e) Prepoznajete li o kojem se plesu radi?

Ne.

f) Po čemu prepoznajete da se radi o tom plesu?

/

IV.

a) Što prvo zamjećujete na fotografiji?

Plesačev specifičan položaj tijela.

b) U tri riječi opišite muškarca na slici.

Mlad, gipak, crn.

c) Koje bi mu epitete pridali?

Savitljiv.

d) Prepoznajete li o kojem se plesu radi?

Break dance.

e) Po čemu prepoznajete da se radi o tom plesu?

Pozi.

Prilog 2. Transkripcija intervjua (Sudionik 2).

JA: Evo sada kada ste pregledali slike i odgovorili na pitanja mogli bi nastaviti s intervjuom.

S: Naravno, može.

JA: Bavite li se plesom ili ste se možda nekada u prošlosti njime bavili?

S: Ne bavim, a nisam ni u prošlosti.

JA: Zašto?

S: *(Slijeganje ramenima)* Ne vidim se u tome.

JA: A u čemu se vidite? Koji su vaši hobiji?

S: Povremeno igram nogomet, ali nikad nisam bio pretjerano sportski tip. Više se posvećujem poslu trenutno.

JA: Bavi li se itko u vašoj obitelji plesom?

S: Zapravo... *(Zastajkuje)* Nitko.

JA: Što je za vas ples?

S: Fizička aktivnost *(Smijeh).*

JA: A kako bi nekome tko nema pojma što je to ples, u nekoliko rečenica, objasnili o čemu je riječ, odnosno što je to ples?

S: Pa to bi po nekakvoj definiciji bilo kretanje dijelova tijela koje je obično praćeno uz glazbu. Plesati se može sam, u paru ili grupi.

JA: Što mislite o plesačima?

S: Plesači, ovisno o vrsti plesa upitne su seksualnosti, ne libe se biti u nečijem osobnom prostoru, mislim na kao „personal area".

JA: A o plesačicama?

S: Plesačice su lijepe, zgodne... *(Osmjeh).*

JA: Znate li neke plesne grupe?

S: Hmm... Viđao naravno jesam neke, ali ne znam ih po imenima.

JA: Gdje ste se s njima susretali?

S: Na televiziji, nekad znaju biti i po Korzu...

JA: Što mislite o njima?

S: Mislim da dobro obavljaju svoj posao. Ako to uopće mogu nazvati nekakvim poslom.

JA: Kako bi opisali plesača tanga?

S: Lakirane cipelice, šešir, neka odjeća nakićena i uska kao španjolski toreador, ruža u ustima. *(Stanka*) Ali mogu reći da je skladan i otmjen.

JA: Jeste li među prve tri priložene slike gore prepoznali da se radi o tangu?

S: Nisam.

Prilog 3. Popis sudionika.

1.Sudionik 1 (22 godine)

2.Sudionik 2 (23 godine)

3. Sudionik 3 (21 godina)

4. Sudionik 4 (20 godina)

5. Sudionik 5 (23 godine)

6. Sudionik 6 (20 godina)

7. Sudionik 7 (24 godine)

8. Sudionik 8 (24 godine)

9. Sudionik 9 (21 godinu)

10. Sudionik 10 (22 godine)