

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Studium humanitní vzdělanosti

Monika Kumpová

**Problém maskulinity a genderové nerovnosti
v baletu**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Ing. Petr Pavlík, Ph.D.

Praha 2024

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne.....

Podpis.....

Monika Kumpová

Poděkování

Ráda bych poděkovala Ing. Petru Pavlíkovi, Ph.D za odborné vedení mé bakalářské práce, cenné rady a čas, který mi během psaní této práce věnoval.

Dále bych chtěla poděkovat své rodině za podporu během celého mého studia.

Abstrakt

Cílem bakalářské práce je ve formě přehledové statě představit a shrnout jakým genderovým nerovnostem čelí muži v baletu a zároveň popsat projevy maskulinity v baletu. Práce vychází ze sociálního konstruktivismu a využívá koncepci maskulinity od socioložky R. W. Connell. První část práce představuje vybrané teorie a koncepty a druhá navazující část je systematický přehled vypracovaný z 10 vybraných empirických studií. Rozdíly mezi tanečnicemi a tanečníky baletu spočívá již v baletní technice, která jasně odlišuje mužskou a ženskou roli. Nicméně vyučující baletu mohou během svých hodin tyto rozdíly vyostřovat. Zároveň se zde objevuje společná snaha bojovat proti stereotypu zženštilého tanečníka, kdy společnost má tendenci nepovažovat muže věnující se takto femininní aktivitě za dostatečně maskulinní. Na to někteří tanečníci mohou reagovat zvýšeným projevem maskulinity, aby se alespoň přiblížili k ideální představě hegemonní maskulinity. Díky svému nízkému počtu jsou tanečníci baletu více žádaní a projevuje se snaha je v tanci udržet skrze taneční nabídky a stipendia.

Klíčová slova

gender, maskulinita, balet, tanečníci baletu, genderové nerovnosti

Abstract

The aim of the bachelor's thesis is to present and summarize the gender inequalities men face in ballet and to describe the expressions of masculinity in ballet in the form of an overview essay. The thesis is based on social constructivism and uses sociologist R. W. Connell's concept of masculinity. The first part of the thesis presents selected theories and concepts and the second follow-up part makes a systematic review developed from 10 selected empirical studies. The differences between female and male ballet dancers already lie in ballet technique, which clearly distinguishes between male and female roles. However, ballet teachers may deepen these differences during their classes. At the time, there is a common desire to combat the stereotype of the effeminate dancer, where society tends not to consider men engaged in such feminine activities as sufficiently masculine. To this, some male dancers may respond with an increased display of masculinity in order to at least approach the ideal of hegemonic masculinity. Because of their low numbers, male ballet dancers are more in demand, and there are efforts to keep them in dance offers and scholarships.

Key words

gender, masculinity, ballet, male ballet dancers, gender inequality

Obsah

1 Úvod.....	7
2 Základní pojmy a teoretická východiska	9
2.1 Pohlaví a gender	9
2.1.1 Gender v rodině a ve vzdělávání	11
2.1.2 Genderové stereotypy	12
2.1.3 Gender dle R. W. Connell.....	13
2.2 Maskulinita.....	14
2.2.1 Typy maskulinity	15
2.3 Tanec, balet a společnost.....	17
2.3.1 Počátky baletu a jeho feminizace	17
2.3.2 Odlišnosti v baletní technice mezi tanečníky a tanečnicemi	18
2.3.3 Balet jako femininní aktivita	20
2.3.4 Gender v baletu.....	20
3 Metodologie přehledové stati.....	22
3.1 Sestavování přehledové stati	22
3.2 Vyhledávací strategie.....	24
3.3 Kritéria pro výběr publikací	24
3.4 Extrakce dat.....	25
4 Přehled empirických studií	29
4.1 Porovnání výuky baletu mezi tanečníky a tanečnicemi	29
4.2 Mužské privilegium v baletu.....	32
4.3 Problém maskulinity v baletu.....	35
4.3.1 Pohled tanečníků	36
4.3.2 Pohled učitelů a učitelek tance	37
4.4 Homosexualita a podřízená maskulinita v baletu.....	39
4.5. Proč muži netančí?	40
4.5.1 Role rodičů	40
4.5.2 Další překážky pro tanečníky	42
4.5.3 Jak přilákat muže k tanci	42
5 Závěr	44
Seznam použité literatury	47

1 Úvod

S baletem si často spojujeme krásné, ladné a něžné tanečnice, které jsou na jevišti středem pozornosti. Balet totiž bývá popisován jako určitý typ umělecké taneční činnosti, která je ženám přirozená. Když už se objeví nějaký tanečník baletu, čelí zpravidla řadě negativních názorů a předsudků, přičemž je nejčastěji odsouzen jako zženštilý (Haltom & Worthen, 2014). Hlavně proto je tanec jednou z nejčastějších dětských dívčích aktivit a ženy zde jasně převládají (Van Dyke, 1992 in Risner, 2007). Přitom balet původně vznikl jako aktivita mužská, díky které šlechtici na francouzském dvoře dokazovali svou mužnost a své vysoké společenské postavení (Craig, 2013).

Balet je charakteristický svou přísnou baletní technikou, jejíž pravidla se vyvíjela po celá staletí. Baletní role tanečníka a tanečnice jsou proto jasně dané a každá z nich se pojí s odlišnými tanečními prvky a styly choreografií (Saura, 2009). Volba zaměření práce na baletní prostředí pochází hlavně z důvodu, že je balet jeden z nejméně feminizovaných stylů tance a zároveň je to tanec spjatý s bohatou historií a s již zmíněnými striktními pravidly, které se v takto velké míře u většiny stylů tance neobjevují (Craig, 2013). Taktéž inspirace pro téma vycházela z mé vlastní zkušenosti, jelikož se sama věnuji baletu i dalším druhům tance již od útlého věku, a tak mi je taneční prostředí velmi blízké.

Jak už bylo řečeno, tanečníků baletu je velmi málo a taneční školy a další taneční instituce mají tendenci lákat muže k tanci za každou cenu a snaží se udržet jejich zájem o tanec. Tanečníci se tak mohou setkávat s výhodami jen proto, že jsou muži a že jich je v baletu málo. Už jen z tohoto pohledu zde mohou vznikat genderové nerovnosti. Zároveň se může objevovat tlak na tanečnický, aby dosáhl určité ideální maskulinní role a stali se vzorem pro aktuální i potenciální tanečnický (Feltham & Ryan, 2022). Může se zdát paradoxní, že maskulinita je charakterizována oproštěním se od femininity, ale přitom se stále pohybujeme ve velmi feminizovaném prostředí, které balet představuje. Proto bych se v práci chtěla zaměřit nejen na genderové nerovnosti v baletu, ale také na projevy maskulinity uvnitř tohoto feminizovaného prostředí.

Na začátku práce se zabývám vysvětlením pojmu gender, který vychází z konstruktivistického přístupu. Dále rozebírám genderové stereotypy, jak se gender a genderové nerovnosti projevují ve vzdělávání nebo vlivy rodičů na genderovou socializaci. K popisu maskulinity, která v této práci hraje důležitou roli, využívám koncepci od R. W. Connella, která ve společnosti definuje čtyři ideální typy maskulinity (Connell, 2005).

Cílem mé bakalářské práce je ve formě přehledové statě představit a shrnout jakým genderovým nerovnostem čelí muži v baletu a zároveň popsat projevy maskulinity v baletu. Jako odpověď na tyto otázky bude sloužit systematický přehled vypracovaný z vybraných empirických studií dle předem stanovených kritérií. Během řešení těchto otázek bych chtěla také přesněji zodpovědět, jak tanečníci baletu reagují na genderové nerovnosti a stereotypy spojené s baletem vzhledem ke své maskulinitě a jestli mají tyto genderové nerovnosti a stereotypy spojené s baletem vliv na rozhodnutí mužů se baletu věnovat.

Práce je rozdělena na dvě hlavní části. Ta první bude představovat teorii genderu použitou v práci, spolu s koncepcí maskulinity od socioložky R. W. Connell, a také popíše proměňující se pohled na balet. Na konci této části se věnuji diskuzi vztahující se k dosavadním znalostem v sociologii o genderových nerovnostech v baletu s důrazem na tanečnický balet a maskulinitu. Poté logicky navazuje druhá přehledová část práce, která je výsledkem analytického uspořádání a srovnání studií podle stanovených kritérií. Zároveň tato část rozvádí do hloubky témata obsažená v první části práce. Empirické studie, které jsem pro tento přehled vybrala, jsou uvedeny a shrnuty v tabulce 1.

2 Základní pojmy a teoretická východiska

V této části vymezuji pojem gender a následně koncepci maskulinity od socioložky R. W. Connell, která bude celou práci provázet. Poslední kapitola se věnuje tanci a baletu a představuje nejen stručnou historii baletu, ale také uvádí balet jako aktivitu, kterou společnost označuje za femininní. V závěru této části se věnuji diskuzi o genderových nerovnostech a maskulinitě v baletu, na kterou bude navázáno v přehledové části práce.

2.1 Pohlaví a gender

Jako první považuji za důležité rozlišit dva základní pojmy, a to pohlaví a gender. Termínem pohlaví v sociologii nazýváme anatomické a fyziologické zvláštnosti, které definují ženské a mužské tělo (Giddens, 2013). Je bráno jako biologická danost, dle které jsme mužem nebo ženou, ačkoli dnes již víme, že už samotný koncept pohlaví je poměrně problematický. Samotné pohlaví je totiž také sociálním konstruktem. Ne všichni lidé se dají přesně zařadit do kategorie muž nebo žena, jelikož ne všichni mají chromozomální vybavení XY nebo XX. A jsou i tací, kteří jednu z těchto dvou kombinací chromozomů mají, nicméně jejich pohlavní orgány se s jejich specifickou kombinací chromozomů neshodují (Pavlík, 2007). Na základě biologického pohlaví pak dále společnost konstruuje gender jako společenskou kategorii, která je spojena s určitými vlastnostmi, způsoby chování a vzorci chování (Renzetti & Curran, 2005).

Pokud mluvíme o genderu, vycházíme v sociologii z konstruktivistického přístupu. Berger a Luckmann (1999) ve své práci vysvětlují sociální konstruktivismus tak, že je člověk spoluutvářen ve společnosti, která konstruuje a udržuje sociální realitu. Svým přístupem popírají, že by lidské bytosti byly biologicky determinovány. Existují sice genetické předpoklady osobnosti člověka, ale poté je osobnost ovlivňována a utvářena sociálními procesy v dané kultuře (Berger & Luckman, 1999). Tedy až po narození si během primární socializace osvojujeme, jak by dle společnosti měla vypadat a chovat se žena a jak muž, s těmito znaky se nerodíme. Tento proces socializace a osvojování si společenských norem probíhá následně celý život (Pavlík, 2007).

Gender tedy představuje psychologické, sociální a kulturní rozdíly mezi ženami a muži a zkoumá tak sociální konstrukci femininity a maskulinity (Renzetti & Curran, 2005). Určité charakteristiky femininity a maskulinity mohou někteří považovat za „přirozené“,

ačkoli ve skutečnosti pochází ze společenské konstrukce a nejsou produktem biologického pohlaví (Giddens, 2013; Renzetti & Curran, 2005). To dokazuje i fakt, že definice maskulinity a femininity se napříč různými kulturami liší; neexistuje tedy jedna univerzální definice, která by mohla maskulinitu a femininitu popsat (Kimmel, 2000; Pavlík, 2007). I přesto jsou vlastnosti, způsoby a vzorce chování odpovídající femininitě nebo maskulinitě zakořeněny hluboko v každé společnosti (Renzetti & Curran, 2005). Například Bourdieu (2000, p. 13) uvádí, že sociální svět konstruuje tělo jako nositele sexualizujících principů vidění a dělení: „Biologický rozdíl mezi pohlavími, mezi mužským a ženským tělem, a hlavně anatomický rozdíl mezi pohlavními orgány, se tak může jevit jako přirozený důvod sociálního rozlišování mezi rody, a zvláště pak rozdělování práce podle pohlaví“ (p. 13). Společnost tedy vytváří anatomickou diferenciaci, která slouží jako zdánlivě přirozený podklad pro konstruování dalších rozdílů, čímž se dostáváme do jakéhosi uzavřeného kruhu (Bourdieu, 2000).

Gender v podstatě ovlivňuje veškeré naše chování, a i sami sebe prezentujeme v souladu s naší genderovou identitou. Naše sny a plány, to vše se odvíjí od kulturně specifických představ a konceptů (Pavlík, 2007). Se sociální definicí maskulinity a femininity je spojený i fyzický vzhled, a i tyto představy jsou nám vštěpovány od útlého věku. Dívky jsou například obdivovány za jejich roztomilost, atraktivitu a štíhlost, a tak se snaží těchto charakteristik dosáhnout. Naproti tomu se u chlapců dbá na vysportovanou a svalnatou postavu (Kimmel, 2000). Podle těchto představ pak měníme své tělo tak, aby splňovalo společenské normy (Bourdieu, 2000).

Ve všech nám známých společnostech představuje gender hlavní formu sociální stratifikace a lidé jsou tak na základě něj děleni na muže nebo ženy. Gender strukturuje typy příležitostí a životní možnosti jednotlivců i skupin (Giddens, 2013). Zároveň je ale konceptem asymetrickým, jelikož téměř všechny známé společnosti vnímají maskulinitu jako nadřazenou femininitě (Kimmel, 2000; Pavlík, 2007). Je důležité se zabývat tímto rozdělením moci ve společnosti, jelikož moc je právě to, co v důsledku vytváří genderové nerovnosti (Kimmel, 2000). Mužská nadvláda je zejména silná v tom, že je legitimizovaná logickou přirozeností, což je ale ve skutečnosti jen naturalizovaná sociální konstrukce (Bourdieu, 2000). Genderové rozdíly a genderové nerovnosti se ve společnosti promítají do pozorovatelných rozdílů v chování a ve vlastnostech lidí, jelikož se s nimi setkáváme prakticky již od narození a tyto normy a pravidla si osvojujeme během socializace. Největší

vliv na naši socializaci mají naši rodiče a širší rodina, ale poté si tyto naučené rozdíly potvrzujeme a posilujeme celý život (Kimmel, 2000; Pavlík, 2007).

2.1.1 Gender v rodině a ve vzdělávání

Gender se jako organizační princip dále promítá v institucích, jako je například rodina, pracovní trh nebo škola a nerovnosti mezi muži a ženami se projevují i zde (Pavlík, 2007). Jelikož se v přehledové části práce nachází téma, jak rozdílně učitelé a učitelky vyučují balet tanečnický nebo tanečnice, považuji za důležité uvést, jak se projevuje gender ve vzdělávacích institucích. Téma doplním i krátkým představením vlivu rodičů na genderovou socializaci, které se v přehledové části taktéž objevuje.

Rodina bývá hlavní socializační institucí, a to jak v nejtětlejším mládí, tak i v pozdějším věku. Mnoho výzkumů dokazuje, že rodiče interagují se svými dcerami a syny odlišně (Giddens, 2013; Renzetti & Curran, 2005). Renzetti a Curran (2005) v kapitole o genderové socializaci uvádějí: „Genderová socializace má někdy podobu vědomého úsilí, které posiluje genderová očekávání explicitními odměnami či tresty. Zejména chlapci jsou podrobováni přímým negativním sankcím, chovají-li se způsobem vnímaným jako nepřiměřený jejich genderu“ (p. 93). Tato situace může nastat, pokud se chlapci chtějí začít věnovat baletu, protože se na balet nahlíží jako na femininní aktivitu nevhodnou pro muže. Rodiče mají za své děti rozhodovací moc, a tak jim můžou některé koníčky zakazovat (Feltham & Ryan, 2022; Polasek & Roper, 2011). Genderová socializace probíhá i prostřednictvím jemnějších signálů, jako je například jednání dospělých k sobě navzájem i k dětem nebo skrze dětské hračky a knížky (Renzetti & Curran, 2005).

Co se týče škol, i zde výzkumy prokazují, že ačkoli si učitelé a učitelky myslí, že chlapcům i dívkám dávají stejně své pozornosti, není tomu tak. Učitelé a učitelky více komunikují s chlapci a dávají jim podrobnější a přesnější instrukce než dívkám (Renzetti & Curran, 2005; Jarkovská, 2007). Od dívek se stereotypně očekává větší míra soustředěnosti, a naopak u chlapců vzniká dojem, že je učitelé a učitelky musí něčím zaujmout a udržet jejich pozornost (Feltham & Ryan, 2022). Pedagogové a pedagožky jsou stejně jako všichni lidé ve společnosti ovlivněni genderovými stereotypy, a skrze své chování je přináší i do vzdělávacích institucí. Když je k dívkám a k chlapcům přistupováno odlišně, například dostávají jiné slovní hodnocení nebo jsou mezi ně rozděleny typy úkolů a dalších aktivit ve škole, odnášejí si děti představu o genderově rozděleném světě dále do života. Škola jim

předkládá, jaké aktivity jsou pro dívky vhodné a jaké jsou vhodné zase pro chlapce. Pokud se tomu někdo z žáků či žákyň nepodřídí a věnuje se aktivitě stereotypně nevhodné ke své genderové identitě, může se setkat nejen s odsouzením od ostatních (Valdrová, 2007).

Vyučující mohou svým přístupem korigovat rozdílnost výuky děvčat a chlapců, aby jim nabízeli stejné příležitosti a rovněž je zapojovali do různých aktivit anebo mohou naopak rozdíly prohlubovat. Aby se vzdělávací instituce přiblížily k prostředí, kde bude příznivější učební klima a větší angažovanost chlapců i dívek v různých předmětech, museli by lidé v těchto institucích v prvé řadě přestat jednat dle genderových stereotypů (Valdrová, 2007).

Stejným způsobem působí gender jako organizační princip i v tanečních institucích, kde tanečníci a tanečnice ztvárňují mužskou nebo ženskou roli, což se projevuje především v baletu. Od této role se poté odvíjí přístup v tanečních hodinách, na konkurzech a liší se i styl tance (Feltham & Ryan, 2022).

2.1.2 Genderové stereotypy

Se zkoumáním genderu souvisí genderové stereotypy, o které se mnoho lidí ve společnosti opírá. Stereotypy jsou zjednodušené souhrnné popisy určité společenské skupiny a mylně předpokládají, že to, co je charakteristické pro některé členy skupiny je charakteristické pro všechny členy (Kimmel, 2000; Renzetti & Curran, 2005). Stereotypy se promítají do našeho každodenního života a usměrňují naše vnímání a hodnocení situací. Stejně tak ovlivňují naše názory a postoje a jsou typické emocionalitou a iracionalitou. Na jedné straně sice usnadňují společenské interakce kvůli snadné předvídatelnosti, ale na straně druhé mohou náš život značně omezovat. Očekávání společnosti může výrazně snižovat možnosti seberealizace a rozvoje našich zájmů a schopností. Stereotypy jsou všude kolem nás a je obtížné se od nich distancovat, jelikož je přijímáme jako samozřejmé a nezamýšlíme se nad nimi (Bosá & Minarovičová, 2006).

Přesněji genderové stereotypy popisují, jak by měl vypadat maskulinní muž a femininní žena. Pokud jedinci neodpovídají stereotypům v příslušné kategorii, mohou být společností odsouzeni jako deviantní (Renzetti & Curran, 2005). Zároveň jsou genderové stereotypy jednou z příčin nerovných příležitostí pro muže a pro ženy (Bosá & Minarovičová, 2006).

Stereotypně jsou ženy popisovány jako citlivé, jemné, něžné, upovídané, hysterické nebo přecitlivělé a také by měly být sexuálně pasivnější než muži. Ženy by neměly být hlavy rodin, ale měly by dle stereotypů zodpovídat za harmonickou rodinu či přátelství, protože pro rodinu a přátelství by měly být schopné obětovat jak svou kariéru, tak i sami sebe. To neplatí u stereotypně zobrazovaných mužů, kteří mají za úkol zaopatřovat rodinu a dosahovat úspěchů ve své kariéře. Muži by měli být silní, racionální, zodpovědní a měli by být autoritou. Dále je s muži spojována i agresivita a sexuální dominance (Bosá & Mínavičová, 2006).

Dle genderových stereotypů máme tendenci usuzovat i sexuální orientaci jedinců, což se například projevuje tak, že předpokládáme, že opravdový muž nemůže být gay, jinak není dostatečně maskulinní. To se týká i homosexuálních žen, u kterých se očekává, že budou méně femininní a jejich chování se bude spíše podobat mužskému (Kimmel, 2000).

Jelikož jsou stereotypy sociálním konstruktem, mění se v čase a například v nedávné historii „správná dáma“, aby splňovala genderové stereotypy a očekávání společnosti tehdejší doby, nemohla mít za svobodna děti a po sňatku nesměla pracovat. Když už ženy byly za svobodna zaměstnány, vykonávaly hlavně pomocné pozice pro muže na vyšších pozicích, jelikož jejich hlavní místo bylo v domácnosti (Renzetti & Curran, 2005). Ačkoli se doba posunula, tak tyto genderové stereotypy zůstávají stále zakořeněné ve společnosti a práci žen stále mnoho lidí vnímá jako podřadnou k práci mužské (Renzetti & Curran, 2005).

Samozřejmě i s baletem jsou spojené genderové stereotypy, tedy jak si společnost představuje tanečníky a tanečnice baletu. Právě tato představa bude v této práci hrát velkou roli a později se budu zabývat i jejími důsledky, které má na genderovou nerovnost v baletu. Nicméně ve zkratce lze uvést, že tanečnice baletu jsou stereotypně charakterizovány jako ladné, zranitelné, prosté, lehké a nesmělé. Tanečníky popisují slova jako například hrdost, síla nebo odhodlaní (Haltom & Worthen, 2014).

2.1.3 Gender dle R. W. Connell

Jelikož v této práci hraje klíčovou roli koncepce maskulinity od socioložky R. W. Connell, je důležité nejdřív představit její vymezení genderu, se kterým maskulinita nutně souvisí. Connell (2005) popisuje gender jako způsob uspořádání sociálních praktik a sociálních procesů, které se vytváří na základě lidské tělesnosti a procesem lidské

reprodukce. Gender není daný a fixovaný ve společnosti, ale je utvářen každodenními interakcemi a praktickými projevy. Dále vychází z pohledu historických procesů zahrnujících lidské tělo, a ne z pohledu daných biologických determinací a neustále se tak odkazuje na tělo a co tělo dělají, ale přesto není redukován jen na tělo. Dle Connell gender rozšiřuje biologii i v sociální sféře, kam by biologie sama nedosáhla. Jelikož gender představuje způsob uspořádání sociální struktury, ovlivňuje a je ovlivňován jinými sociálními strukturami, musíme ho tak zkoumat v širších společenských souvislostech (Connell, 2005; Giddens, 2013).

Jako další Connell (2005) vymezuje tři sféry sociálního života ve společnosti v rámci kterých se konstruují a vymezují genderové vztahy a v jejichž interakci se formuje genderový řád. Jedná se o práci, moc a katexy. Práce odkazuje na dělbu práce dle pohlaví jak v domácnosti, tak na pracovním trhu. Moc je zde myšlena jako autorita, násilí a jako ideologie v sociálních vztazích. Nakonec katexe představuje intimní, citové a osobní vztahy (Connell, 2013; Giddens, 2013).

Connell tvrdí, že gender se stal globalizovaným a vznikají tak interakce mezi dříve odlišnými genderovými řády a současně nové genderové vztahy přesahují individualitu lokality. Genderovou globalizací tedy krom místních institucí ovlivňují i mezinárodní nevládní organizace, mezinárodní média a globální trhy. Proto Connell uvádí existenci tzv. světového genderového řádu (Giddens, 2013).

2.2 Maskulinita

Jak již bylo řečeno, o maskulinitě a femininitě neexistuje jedna univerzální představa a rozlišujeme proto více typů, které ale nejsou považované za stejně hodnotné (Pavlík, 2007). Maskulinita se liší napříč kulturami i historickými obdobími, a i v jedné a té samé společnosti se může objevovat více typů maskulinit. Určitá podoba maskulinity či více typů maskulinit je ve společnosti uplatňována a udržována jedinci, sociálními skupinami a institucemi (Connell, 2000).

Svým přístupem Connell vyvrací, že by maskulinita vycházela z biologických předpokladů nebo že by byla biologicky reprodukována: „Pokud mluvíme o maskulinitě, tak už „děláme gender“ kulturně specifickým způsobem“ (Connell, 2005, p. 68). Maskulinita existuje totiž jen ve vztahu k femininitě, a to souvisí s kulturou, která k mužům a ženám

přístupuje jako ke dvěma odlišným charakterovým typům. Gender je koncept vztahový a jedno bez druhého nemá význam (Connell, 2005).

2.2.1 Typy maskulinity

Maskulinita, stejně tak jako femininita, má více různých typů. Dle Connell (2005) bychom tedy měli zkoumat nejen samotné projevy maskulinity a femininity, ale i jejich vztahy a dynamiku mezi nimi. Zároveň autorka poukazuje na nadvládu mužů ve společnosti, tedy že maskulinita je nadřazená femininitě (viz také Bourdieu, 2000). Connell ve své knize *Masculinities* (2005) vymezuje dohromady čtyři ideální typy maskulinit, které jsou charakterizovány určitými předpoklady a které jsou ve společnosti ve vzájemném vztahu.

Hegemonní maskulinita

Na vrcholu hierarchie se ve společnosti nachází hegemonní maskulinita. Pojem hegemonie označuje kulturní dynamiku, díky které si určitá skupina nárokuje a udržuje sociální dominanci (Giddens, 2013). Tento typ maskulinity Connell popisuje jako současně nejpřijímanější odpověď na legitimitu patriarchy. Hegemonní maskulinita předpokládá u mužů například dominanci, sílu, racionalitu, agresivitu, ale i fyzické prvky jako atletická postava a je především spojena s heterosexuálností (Connell, 2005; Giddens, 2013). Je popisována znaky, jež jsou opakem femininity, na kterou pohlíží především negativně. Být správným mužem, který vyhovuje obrazu hegemonní maskulinity, znamená vymezovat se proti ženám a homosexuálům (Connell, 2000). Splňovat představu hegemonního muže tak přináší neustálé napětí, jelikož muž má povinnost se za všech okolností chovat jako muž. Je to pozice spojená s neustálým dokazováním své maskulinity a splňováním očekávání od společnosti (Bourdieu, 2000).

Jako muži, kteří ztělesňují představu hegemonní maskulinity, mohou být bráni třeba filmové hvězdy, a to i fiktivní postavy ve filmech, podnikatelé nebo vrcholoví sportovci, a to i přes to, že se jejich soukromý život může ve skutečnosti od ideálu hegemonní maskulinity velmi vzdalovat. Nicméně tato kulturní dynamika se může projevit ve společnosti jen tehdy, pokud je její ideální představa zakořeněná ve společnosti jak mezi jednotlivci, tak současně i v institucích, které ji prosazují (Connell, 2005). Z tohoto úhlu pohledu se uskutečňuje dělení na aktivní maskulinitu a pasivní femininitu, což se jeví jako

sociální vztah nadvlády, který je zároveň legitimizován určitou logickou přirozeností, přičemž ta pochází hlavně ze sociální konstrukce (Bourdieu, 2000).

Komplicitní maskulinita

Hegemonní maskulinita, ačkoli je považována za ideální podobu maskulinity, má ten problém, že jí dokáže dostat pouze malá část mužů ve společnosti. Přesto většina mužů využívá výhod pramenících z postavení hegemonní maskulinity v patriarchátu a z podřízenosti žen. Tento typ maskulinity, které většina mužů odpovídá, Connell nazývá komplicitní maskulinitou (Connell, 2005; Giddens, 2013). Muži patřící do tohoto typu maskulinity podporují patriarchát a muže zosobňující hegemonní maskulinitu a pomáhají společnosti udržet v tomto stavu, přestože se sami v této první linii nenachází (Connell, 2005). Jsou zde hlavně proto, že je pro hegemonní maskulinitu nutné, aby ji ostatní muži neustále oceňovali a potvrzovali mužnost těchto „pravých“ mužů (Bourdieu, 2000).

Podřízená maskulinita

Ve společnosti, kde dominuje hegemonní maskulinita, musí být ve vztahu i nějaká podřízená maskulinita. Connell jako nejvýznamnější z podřízených maskulinit v současné evropské a americké společnosti popisuje podřízenost homosexuálních mužů. Hegemonní maskulinita, která je spojena s heterosexuálností odkazuje homosexuální maskulinitu na nejnižší místo v hierarchii. S homosexualitou jsou tak spojovány hlavně znaky, které jsou z hegemonní maskulinity vyloučeny, a je proto často přirovnávána k femininitě. Homosexuální maskulinita je sice nejvýraznější podřízenou maskulinitou, ale není ve společnosti jediná. Někteří muži mohou být také vyloučeni z horní části hierarchie a mohou být označováni nadávkami typu: mamánek, slaboch nebo třeba uplakánek, z nichž vyplývá jasné spojení s femininitou (Connell, 2005). Z pohledu hegemonní maskulinity, u které je moc spojena se sexualitou, je pochopitelné, že nejhorším ponížením pro muže je přirovnání k ženě, čímž si homosexuálové právě procházejí (Bourdieu, 2000).

Marginalizovaná maskulinita

Jako čtvrtý a poslední typ maskulinity Connell uvádí marginalizovanou maskulinitu. Tento typ maskulinity je vázán k určité společenské třídě nebo k etnické skupině. Ačkoli konkrétní jedinci zapadající do marginalizované maskulinity mohou být společností považováni za ideální příklad hegemonní maskulinity, neznamená to, že to zlepší společenský status pro celou společenskou třídu či etnickou skupinu (Connell, 2005).

Díky této koncepci od socioložky Connell můžeme vidět, jak komplexní je téma genderu a maskulinity, a to přesto, že zde rozebírám pouze vybranou část problému. Konkrétně pro tuto práci poskytuje tato koncepce užitečný rámec pro pochopení genderové nerovnosti v baletu a vztahu tanečníků baletu a společnosti, což bude více rozebráno v dalších částech práce, kde budu na nejen na tuto koncepci maskulinity poukazovat.

2.3 Tanec, balet a společnost

Abychom získali ucelený pohled na genderové nerovnosti v baletu, je důležité vymezit, kde a jak balet vlastně vznikl a jak se proměnil v aktivitu, která je vnímána jako femininní. Dále v této kapitole popíši nejzákladnější rysy baletní techniky, která v baletu odlišuje mužskou a ženskou roli. V neposlední řadě se pokusím propojit teoretická východiska z předchozí kapitoly s baletem a nastínit dosavadní výzkum v tématu, načež bude moct plynule navázat přehledová část práce.

2.3.1 Počátky baletu a jeho feminizace

První počátky baletu můžeme zaznamenat již v patnáctém století, kdy došlo k formálnímu spojení francouzské a italské kultury. Postupně vzrůstal zájem o umění a jednoduché, elegantní tance mezi Italy nazývané jako „balli“ a „balletti“ se pomalu stávaly součástí slavnostních plesů a ceremonií. Balet jako aktivita se ale rozvinul hlavně v sedmnáctém století na francouzském dvoře, a to především jako aktivita pouze pro muže (Homans, 2010). Právě v tomto století se objevují první profesionální tanečníci baletu a Francie se tak za vlády Ludvíka XIV., který se tanci také sám věnoval, stala prvním střediskem baletu (Bussell, 1995). Elegance a půvab baletu se pojil s důstojností šlechticů, kteří těmito ladnými pohyby vyjadřovali jejich vysoké společenské postavení. Nicméně

z paláce se balet začal pomalu přesouvat na jeviště, a to postupně proměnilo způsob, kterým společnost balet vnímala (Craig, 2013).

Od devatenáctého století se tak na balet proměnil pohled a postupně začínal být spojován s ženami, femininitou a poté se zženštilostí u mužů (Burt, 2022). Craig (2013) ve své knize vysvětluje, že důvodem, proč je balet takto feminizovaný, je jeho erotičnost a křehkost. Erotičnost se údajně objevila právě na zmíněných jevištích, kde tančily půvabné dívky, a muži v hledištích se tak mohli kochat krásou ženského těla. Tanečníci na jevišti by tento pohled pouze narušovali. Křehkost a ladnost musí tanečnice dodržovat kvůli přísné baletní technice a společenské normy, které u tanečnic požadovaly extrémní štíhlost, tuto křehkost ještě umocňovaly (Craig, 2013).

Tímto způsobem se balet postupně více a více feminizoval, a pokud se heterosexuální muži chtěli i nadále jevit jako „normální“, začali se takto femininní aktivitě raději zcela vyhýbat (Craig, 2013). Téma homosexuality u mužů v baletu bylo dlouho tabu a začalo se o něm otevřeně mluvit podstatně nedávno, ale přesto byla homosexualita s tanečnicí baletu mlčky spojována již dlouho (Burt, 2022). To zapříčinilo, že se od té doby pohlíželo na balet jako na aktivitu nevhodnou pro muže, a i ve Francii, kde má balet své kořeny, se spustila vlna odsuzování tanečníků baletu. Počty mužů věnujících se baletu značně poklesly a v baletním prostředí převládaly už jen tanečnice, učitelky, a i ženy v obecnstvu na tanečních vystoupeních. Když už nějakí muži zůstali v tanečním prostředí, přesunuli se spíše na vyšší vedoucí pozice (Burt, 2022; Christofidou, 2018).

2.3.2 Odlišnosti v baletní technice mezi tanečnicí a tanečnicemi

Balet je spojen s mnoha pravidly, která se po staletí vyvíjela a každý tanečník nebo tanečnice baletu se s nimi musí být obeznámen/a. Kvůli tomu, že balet vznikl ve Francii, používá se v něm dodnes francouzská terminologie napříč všemi státy (Bussell, 1995). V této části bych chtěla vymezit baletní techniku, která muže a ženy v baletu při tanci odlišuje a bude důležité jí porozumět pro kontext v přehledové části práce.

Přestože baletní tanečníci i tanečnice všichni vychází ze stejných základních postavení a základních prvků, s přibývajícím náročností se jejich tanec začne odlišovat. Jak bude později v práci rozepsáno, tanečníci se většinou učí technicky náročnějším skokům a spoléhá se na využití jejich síly při tanci. Na druhé straně tanečnice se učí prvkům, které

požadují větší ladnost, lehkost a flexibilitu. V baletních hodinách tak může být výcvik mužů a žen oddělen (Bussell, 1995).

Další rozdíl, kterého si můžeme na první pohled všimnout téměř na všech baletních představení je ten, že ženy tančí takzvaně „en pointe“. Francouzský termín „en pointe“ odkazuje v baletu na tančení na špičkách ve speciálních tanečních botách, které se nazývají špičky. Na špičky se tanečnice nebo tanečníci baletu mohou postavit až po několika letech cvičení, jelikož nejen že musí nejdříve umět základní pozice v baletu, ale postavení na špičkách je fyziologicky náročné a tanečníci/tanečnickovi nejdříve musí dostatečně zesílit nohy a chodidla (Bussell, 1995). Tančení baletu na špičkách je u žen po pár letech výcviku většinou automaticky zařazeno do výuky, ale muži tančí na špičkách pouze výjimečně a záleží na tom, zdali to po nich učitel/učitelka baletu výslovně požadují (Bussell, 1995; Clegg et al., 2018).

Na přibývajícím rozdílů ve způsobu tance mezi tanečnicemi a tanečníky baletu navázal vznik tance v páru. „Pas de deux“, z francouzštiny doslovně přeloženo jako krok dvou, v baletu označuje taneční, hudební a umělecké partnerství tanečníka a tanečnice baletu. Taneční partner a partnerka musejí v tomto duelu nejen perfektně pohybově souznít, ale také by k sobě měli vzhledově pasovat, aby tuto jejich harmonii nic nenarušovalo. Důležité je zmínit, že zde tanečník a tanečnice baletu nejsou, co se pohybu týče, rovnocennými partnery. Ač se pas de deux skládá i ze synchronních pohybů tanečníka a tanečnice, jeho hlavní rys je, že tanečník je zde prezentován jako silný muž, který svoji partnerku zvedá či podpírá (Bussell, 1995).

Co je ale pro tanečníky i tanečnice v baletu společné je to, že obě skupiny během své taneční dráhy postupují psychická i fyzická utrpení. Fyzický vzhled tanečníků a tanečnic musí dosahovat mužského nebo ženského ideálu a pokud toho nedosahují, mohou být odmítnuti na konkurzech nebo odsouzeni pro to, že jejich tělo není pro balet vhodné. Tento jev je také častější právě v baletu, kvůli striktním baletním pravidlům, které se v jiných družích tance ve stejné míře nevyskytují (Pickard, 2012).

Už z baletní techniky tedy můžeme vidět, že se určité prvky dělí jako vhodné pro tanečníky nebo tanečnice a taktéž se odvolávají na rozdíly mezi mužským a ženským tělem. Tedy, že je zde patrná určitá sociální konstrukce rozdílů vycházející z mužské či ženské tělesnosti.

2.3.3 Balet jako femininní aktivita

Když se vrátíme k naší současné společnosti, tak ta stále vnímá tanec jako femininní aktivitu a vidí ho mnohdy jako něco, co je ženám přirozené a v čem ženské tělo vypadá dobře (Burt, 2022). Přitom v předchozí kapitole o počátcích baletu můžeme jasně vidět, že balet vznikal původně jako aktivita mužská a taktéž později v taneční historii byli choreografové a tanečníci, bez kterých by dnes balet nebyl takový, jaký ho známe. Specificky balet může být označován za více femininní tanec oproti ostatním tancům jako je třeba street dance nebo dancehall. Tomu napomáhá například i kriticky nízký počet mužů, kteří se baletu věnují na rozdíl od jiných tanečních stylů, kde mužů bývá více. Z perspektivy tanečníků a tanečnic se tímto způsobem taneční prostředí rozdělilo na dvě pomyslné strany, a to na taneční styly, které jsou více femininní a na druhé straně styly spíše maskulinní (Holdsworth, 2013 in Clegg et al., 2016).

Nejen z těchto důvodů je tanec jedna z nejčastějších dětských dívčích aktivit a rodiče dávají dívky na taneční hodiny už od tří nebo čtyř let. Dívky tedy vyrůstají v tomto prostředí od raného věku, osvojují si zde hodnoty a učí se nezpochybňovat autority (Van Dyke, 1992 in Risner, 2007). Muži se poté snaží začlenit do této ženské skupiny v pozdějším věku a zde i ve svém okolí zpravidla čelí řadě negativních názorů a předsudků ohledně jejich způsobu tance, jejich těla a malém či velkém projevu své maskulinity (Burt, 2022).

2.3.4 Gender v baletu

Podle koncepce maskulinity od socioložky R. W. Connell můžeme vidět, že tanečníci baletu nespĺňují představu hegemonní maskulinity a mohli bychom je přirovnat k podřízenému typu maskulinity. Tanečníci nejsou považováni za dostatečně maskulinní hlavně z toho důvodu, že tanec nebo jiná forma umělecky založených aktivit nejsou společností brány jako aktivity vhodné pro muže (Knight & Giulano, 2003 in Polasek & Roper, 2011). S tím souvisí i to, že lidé mají stereotypní tendenci označit muže věnující se takto femininní aktivitě jako zženštilé, čímž většinou naráží na to, že jsou homosexuálové (Burt, 2022).

Právě ve snaze v boji proti tomuto stereotypu homosexuality a zženštilosti se mohou tanečníci snažit dosahovat určitého maskulinního ideálu (např. Polasek & Roper, 2011; Haltom & Worthen, 2014). Tímto se zabývá mnoho výzkumů, které zaměřují svou pozornost

na to, zdali se v baletu objevuje tato genderová hierarchie, kde jsou znaky hegemonní maskulinity a pokud ano, tak jak se tanečníci snaží této ideální představě ve velmi feminizované aktivitě přiblížit (např. Christofidou, 2018; Clegg et al., 2016; Polasek & Roper, 2011).

Zároveň jsou uvnitř tanečního prostředí rozdílnosti mezi tanečníky a tanečnicemi obsaženy již v baletní technice, která razantně odlišuje mužskou a ženskou roli. Konkrétně v baletu se mohou projevat větší genderové nerovnosti než u jiných druhů tance, kvůli jeho větší feminizaci (Holdsworth, 2013 in Clegg et al., 2016).

Podobně jako ve vzdělávacích institucích ovlivňují učitelé/učitelky genderové nerovnosti, stejná situace se objevuje i v tanečním prostředí. Učitelé/učitelky a instruktoři/instruktorky tance mohou během baletních hodin svým přístupem do jisté míry určovat velikost genderových nerovností a sami mohou nerovnosti vnímat. Jak mnoho výzkumů samo naznačuje, pro hlubší porozumění genderovým nerovnostem a projevům maskulinity v baletu je potřeba nahlédnout i na chování tanečních pedagogů a na jejich styl vedení výuky (Saura, 2009). V přehledové stati proto budu kombinovat empirické studie tak, abych poskytla pohled z těchto obou dvou stran.

3 Metodologie přehledové stati

Přehledová studie je žánr, který podává přehled o dosavadním bádání v určitém úzce vymezeném tématu. Publikace, ze kterých je přehledová stat' sestavena, je třeba systematicky uspořádat, klasifikovat na základě určitých kritériích a mezi sebou je porovnat. Je nutné, aby se autor/autorka přehledové statě orientoval/a ve zvoleném tématu a měl/a povědomí o dosavadních zjištěních v daném tématu (Šanderová, 2009).

Typů přehledových statí je mnoho a v různých odborných publikacích se vymezení těchto typů liší. Mareš (2013) dělí přehledové studie na dvě základní kategorie dle jejich tematického zaměření, a to na přehledové studie, které analyzují a shrnují teoretické přístupy v dané oblasti, a přehledové studie shrnující dosavadní empirické výzkumy v dané oblasti. Tato práce je složena z empirických studií, a tedy představuje druhý typ. Dále se přehledové studie dělí dle způsobu shrnutí a zpracování dat, přičemž tato práce se nejvíce podobá systematickému přehledu (Mareš, 2013), ačkoliv není vyčerpávajícím přehledem literatury a nevyužívá pouze kvantitativně zaměřené studie, ale především kvalitativní již publikované studie.

Systematické přehledy jsou skvělým nástrojem pro shrnutí poznatků v dané úzce vymezené oblasti, avšak nejsou vhodným nástrojem pro široce pojatá témata zasahující do několika oborů. Přehled se sestává z výzkumných studií, které jsou vybrány dle přísných požadavků a dle přesné strategie vyhledávání. Poté následuje důkladná analýza těchto sesbíraných studií, která je pečlivě zaznamenávána (Mareš, 2013; Snyder, 2019). Cílem systematického přehledu je představit co možná nejvíce empirického materiálu, který zapadá do předem stanovených kritérií a tím odpovědět na výzkumnou otázku či hypotézu (Moher et al., 2009 in Snyder, 2019).

3.1 Sestavování přehledové stati

U své bakalářské práce jsem se rozhodla pro výběr přehledové statě z několika důvodů. Prvním je už samotný cíl tohoto žánru, kterým je shrnout dosavadní vědění v tématu, a tak mi umožňoval zpracovat detailní přehled týkající se tématu maskulinity a genderových nerovností v baletu. Poskytuje totiž hlubší porozumění tématu, díky kterému jsem byla schopná napříč studiemi identifikovat hlavní témata řešené v této oblasti, jelikož

se několik témat v různých studiích opakovalo. Zároveň může systematický přehled přinést inspiraci pro další výzkum v této oblasti a zjistit případné mezery ve výzkumu.

Při sestavování této práce jsem postupovala dle doporučených kroků pro psaní přehledové stati uvedených v práci Jiřího Mareše s názvem Přehledové studie: jejich typologie, funkce a způsob vytváření (2013). První zkušební vyhledávání v databázích, které bylo nutné pro počáteční orientaci v tématu, probíhalo pouze pomocí klíčových slov, kdy jsem zkoušela dostupnost empirických studií. V databázích se ukázalo velké množství studií, ačkoli většina z nich se nepotkávala se zaměřením mé práce. Nutným krokem tedy bylo podrobnější prostudování literatury, na základě kterého jsem později byla schopná přesněji formulovat výzkumné otázky. Poté následovalo zúžení kritérií pro výběr studií a stanovení si určité strategie pro vyhledávání, kterou představím níže.

Vyhledávání probíhalo ve třech databázích, a to Google Scholar, Taylor & Francis a v neposlední řadě i v databázi Web of Science. Nejvíce výsledků se ukázalo v databázi Google Scholar. Zde jsem ale narazila na problém, kdy ačkoli existuje mnoho empirických studií na téma mužů věnující se tanci, jen pár studií se zaměřovalo vyloženě na balet. Většina empirických studií se zaměřovala na dva nebo více druhů tance. Například častá byla kombinace moderního tance a baletu (např. Polasek & Roper, 2011). V tomto bodě jsem tedy přistoupila k rozšíření kritérií, tedy že se studie nemusí původně zaměřovat pouze na balet. Empirické studie, které pokrývaly více druhů tance, a to včetně baletu, totiž ve skutečnosti poskytly hlubší porozumění genderové problematice v baletu právě díky komparaci tanců.

Nakonec se ukázalo, že nejvhodnější výsledky vyhledávání měla dle mých kritérií databáze Taylor & Francis, a tedy největší podíl empirických studií použitých v této práci pochází právě z této databáze. Z výsledných deseti empirických studií pochází pět z databáze Taylor & Francis, čtyři z databáze Google Scholar a pouze jedna z databáze Web of Science. Důležité je ale upozornit, že se výsledky z těchto tří databází do jisté míry překrývaly a odkazovaly mě na stejné studie. To může být jeden z důvodů nízkého počtu vybraných studií z databáze Web of Science, jelikož jsem v této databázi vyhledávala jako poslední, a tedy mnoho studií, které se zde objevovaly, jsem vybrala již z dvou předchozích databází.

Z rozsáhlého seznamu publikací, který jsem získala z výše uvedených databází, jsem zanalyzovala jednotlivé práce a následně seznam zúžila o práce, které nesplňovaly stanovená kritéria. Následovalo kritické pročitání publikací a vypracování srovnávací tabulky, přičemž

jsem identifikovala klíčová témata vztahující se k tématu mé bakalářské práce. Vybraná témata byla znovu prozkoumána v jednotlivých publikacích a následně sestavena do větších celků. Až poté jsem začala jednotlivé části přehledové stati sepsávat a logicky skládat do souvislého textu.

3.2 Vyhledávací strategie

Pro vyhledávání empirických studií byla postupně použita klíčová slova spojená logickými operátory: male ballet dancer OR masculinity OR gender roles OR gender stereotypes AND ballet AND sociology.

V každé ze tří použitých databází jsem pro přesnější výsledky použila filtry pro vyhledávání. V databázi Google Scholar jsem použila filtr tak, aby se ukazovaly práce publikované mezi lety 2000 až 2024. V databázi Taylor & Francis jsem taktéž použila filtr pro dané časové období publikovaných prací a k tomu jsem zaškrtnula kolonku „Only show content I have full access to“, která zajistila, že se mi zobrazí ty práce, ke kterým je volný přístup nebo k nim byl zajištěn přístup skrze Univerzitu Karlovu. Naštěstí tato kolonka vyřadila pouze malé procento prací. Nakonec v databázi Web of Science jsem také použila časový filtr a označila kolonku „Open Access“, díky které byly ve výsledcích vyhledávání také pouze ty práce, které jsou volně dostupné. Bohužel tímto krokem se výsledek vyhledávání v databázi Web of Science zúžil přibližně na polovinu.

3.3 Kritéria pro výběr publikací

Jako první jsem stanovila časové kritérium, které jsem se rozhodla dát počínaje rokem 2000. Tímto kritériem jsem se snažila zachovat určitou aktuálnost informací, ale jelikož téma práce není omezeno na určitou událost ve společnosti, jak tomu může být u jiných přehledových studií, nebylo časové kritérium tolik zásadní. Dalším kritériem bylo, aby práce byly publikovány v anglickém jazyce, který je považován za univerzální jazyk vědců. Studie vydané v anglickém jazyce jsou navíc vcelku časté, což umožňuje širší výběr. Pro smysluplnou komparaci výsledků studií považuji také za důležité, aby vznikly v alespoň srovnatelném socioekonomickém klimatu. Jelikož gender souvisí se společenskou dynamikou, bylo nutné, aby studie pocházely z míst, kde je tato společenská dynamika

podobná, a tak jsem zvolila území západní Evropy a Severní Ameriky. Nejdůležitějším kritériem bylo, aby publikace byly sociologicky relevantní a podstatné vzhledem k tématu práce, a tedy aby studie alespoň částečně probíhaly v baletním nebo tanečním prostředí anebo aby alespoň spolupracovaly (například dělaly rozhovory) s lidmi z tohoto prostředí.

Finální seznam kritérií pro zařazení publikovaných empirických studií do přehledové statě je následující:

- práce publikovány od roku 2000
- práce publikovány v angličtině
- práce probíhaly na území západní Evropy a/nebo Severní Ameriky
- práce alespoň částečně probíhaly v baletním nebo tanečním prostředí a/nebo pracují s lidmi z tohoto prostředí
- práce jsou sociologicky relevantní a jsou podstatné vzhledem k problému práce

Kritériem pro vyřazení publikace je negace jednoho či více uvedených kritérií či jiný žánr publikace. Největší počet prací byl vyřazen z důvodu tematické odlišnosti, jelikož se zabývaly odlišným problémem v baletním prostředí.

Vzorky jednotlivých vybraných empirických studií jsou různorodé a díky tomu lze nahlédnout problém maskulinity a genderové nerovnosti v baletu z více stran a popsat tento problém více do hloubky. Nejčastěji se výzkumy zaměřovaly na tanečnický balet, ale nechyběli ani tanečnice, učitelky tance, instruktorky a instruktoři baletu a další muži z profesionálního tanečního prostředí.

3.4 Extrakce dat

Pro přehled byla využita srovnávací tabulka kvalitativních výzkumných studií z publikace Mareš, 2013, ačkoli některá pole byla během extrakce dat poupravena nebo vyměněna. Tabulka obsahuje bibliografické informace publikací, tj autora/autorku a rok vydání práce, dále klíčové teoretické pojmy, kterým se jednotlivé práce věnovaly. Další je sloupec s využitou metodologií výzkumu, vzorek, a nakonec stručné shrnutí hlavních zjištění vzhledem k tématu bakalářské práce. Tabulka představuje celkem deset empirických studií.

Tabulka 1 Srovnání vybraných empirických studií týkajících se genderových nerovností v baletu

Autor/ka a rok vydání práce	Klíčové teoretické pojmy	Použitá metodologie výzkumu	Vzorek	Hlavní zjištění/nálezy vzhledem k tématu
Menesson, 2009	Formy socializace a genderové identity tanečnicků	Kvalitativní rozhovory	14 Profesionální tanečnické jazzu (7) a baletu (7)	Respondenti potvrzují existenci mužského privilegia v baletu a staví se proti stereotypu homosexuálního tanečnicka, kterému mimo jiné podléhají hlavně otci tanečnicků.
Polasek & Roper, 2011	Genderové stereotypy v baletu a moderním tanci, projev maskulinity u tanečnicků	Kvalitativní rozhovory	12 Profesionální tanečnické baletu (6) a moderního tance (6)	Tanečnické se snaží bojovat proti stereotypu homosexuálního tanečnicka, a to hlavně zvýšeným projevem své maskulinity. Jsou zde také patrné znaky mužského privilegia.
Clegg et al., 2016	Maskulinita v tanci, mužské privilegium	Kvalitativní rozhovory	10 Profesionální učitelky tance	Pojmenování problému mužského privilegia, učitelky se snaží tanec zpřístupnit mužům dle charakteristiky hegemonní maskulinity.
Clegg et al., 2018	Performance maskulinity, překážky pro chlapce v tradiční výuce tance	Kvalitativní rozhovory	10 Profesionální učitelky tance	Učitelky popisují ideu silného atletického tanečnicka, který se vyhýbá femininním prvkům v baletu a některé respondentky mají tendenci učit chlapce v souladu s genderovými stereotypy.
Pickard, 2012	Formování identity tanečnicků a tanečnic baletu, styl výuky tanečnicků a tanečnic	Pozorování hodin baletu, individuální i skupinové rozhovory, analýza dokumentů	12 Dospívající tanečnické (6) a tanečnic (6) baletu (skupinové rozhovory probíhaly i s jejich rodiči a učiteli/učitel	Odlišné vyučovací techniky pro muže a ženy vychází hlavně z baletní techniky, která je odlišná pro tanečnické a tanečnice, tanečnice tančí na špičkách a tanečnické posilují horní část těla.

			kami baletu)	
Christofido u, 2018	„Gay friendly world“, genderové normy v tanečních institucích	Pozorování v tanečních institucích, kvalitativní rozhovory	4 Různé taneční instituce 28 Muži z profesiona lního tanečního prostředí	Taneční prostředí je přátelské k homosexuálním mužům. Účastníci tvrdí, že projev maskulinity v tanečním prostředí by nepřirovnali k hegemonní maskulinitě, naopak je taneční prostředí bezpečné místo, kde muži mohou prozkoumat své maskulinní i femininní stránky bez odsouzení nebo škatulkování.
Haltom & Worthen, 2014	Heterosexualit a v baletu, hegemonní maskulinita a emocionalita u mužů v baletu	Kvalitativní rozhovory	5 Vysokoškol ští studenti baletu (4) a moderního tance (1)	Studenti popisují ideálního maskulinního tanečnicka, který se distancuje od femininity a zdůrazňuje svou heterosexuality. Naproti tomu je odsuzovaný femininní tanečník, kterého definují jako slabého, křehkého, nemístného.
Saura, 2009	Genderové rozdíly při nacvičování baletních choreografií	Audiovizuál ní pozorování, kvalitativní rozhovory a rozhovory obsahující komentován í videí	12 Tanečnice (4), tanečníci (7) a taneční choreograf (1)	Choreograf při sestavování choreografie jedná v souladu s genderovými stereotypy. Tanečnice ztělesňuje romantiku baletu a tančí přesně podle baletní techniky, naproti tomu tanečník je zde pro oporu tanečnice, do choreografie dodává energii a heterosexuální vášeň.
Feltham & Ryan, 2022	Pedagogické praktiky pro zapojení chlapců do baletu, vzor ideálního tanečnicka	Kvalitativní rozhovory	4 Instruktorky a instruktoři baletu	Baletní instruktoři a instruktorky se musí snažit nalákat chlapce k baletu pomocí pozitivního přístupu, ukazovat jim mužské vzory a dále je v tanci motivovat. Staví jim modernější choreografie a mimo jiné mají muži i slevy na taneční lekce.

Risner, 2002	Stereotyp homosexuality v tanci, absence mužských tanečních vzorů	Kvalitativní rozhovory a pozorování	6 Studenti kurzu taneční techniky pro začátečníky	Tanečníci vypověděli, že se snaží distancovat od zženštilosti a homosexuality, aby si zachovali svou maskulinní image a zároveň se vymezovali proti stereotypu homosexuálního tanečníka.
-----------------	---	---	---	---

4 Přehled empirických studií

Tato přehledová část představuje systematický přehled vypracovaný z empirických studií, ve kterých jsem definovala pět hlavních témat, která zde slouží jako jednotlivé kapitoly: Porovnání výuky baletu mezi tanečníky a tanečnicemi, Mužské privilegium v baletu, Problém maskulinity v baletu, Homosexualita a podřízená maskulinita v baletu a Proč muži netančí. Během přehledu jsou jednotlivé studie ve zkratce představeny a ve vybraných případech jsou použity přímé citace pro dokreslení kontextu.

Kvůli výše zmíněnému postoji společnosti k baletu jako k femininní aktivitě a kvůli existenci genderových nerovností v baletu se v této části zabývám především tím, jakým genderovým nerovnostem čelí muži v baletu a zároveň popisují projevy maskulinity v baletu. V průběhu se zaměřuji i na to, jak tanečníci baletu reagují na genderové nerovnosti a stereotypy spojené s baletem vzhledem ke své maskulinitě a jestli mají tyto genderové nerovnosti a stereotypy o tanečnicích baletu vliv na rozhodnutí mužů se baletu věnovat.

4.1 Porovnání výuky baletu mezi tanečníky a tanečnicemi

Velkou roli v baletu hrají učitelé a učitelky tance, kteří socializují své studenty a studentky do tanečního světa. Jejich vnímání tanečníků může ovlivňovat konstrukci genderu v tanečním prostředí, což může napomoci k vytváření a udržování genderových nerovností v baletu (Clegg et al., 2016). Taneční pedagogové a pedagožky nejsou imunní vůči převládajícímu diskurzu o genderu a tanci, a tak je důležité zkoumat jejich zkušenosti a názory na muže či ženy, které učí (Stevens & Huddy 2016 in Clegg et al, 2018). Jak už bylo zmíněno na začátku práce, mezi tanečnicemi a tanečníky existují rozdíly už v tom, jaké baletní prvky ve svém tanci a choreografii využívají. Dále je hlavně na učitelích/učitelkách tance, jak moc se rozhodnou během svých hodin tyto rozdíly, které jsou zakotvené v baletní technice, zvýraznit a do jaké míry budou k tanečnicím a tanečníkům přistupovat jako ke dvěma odlišným kategoriím (Saura, 2009).

Clegg et al. (2018) provedly empirickou studii s deseti profesionálními učitelkami tance ze Spojeného království. Tyto učitelky vyučují tance jako jazz, contemporary a moderní tanec, ale jejich primárním zaměřením je balet. Z rozhovorů vyplynula dvě hlavní témata, a to performance maskulinity a překážky pro chlapce v tradiční výuce tance (Clegg et al, 2018). Jelikož maskulinita v baletu je v této stati samostatným tématem, popíši zde,

proč mohou chlapci či muži v baletu dle respondentek představovat určitý problém pro představu tradiční taneční pedagogiky.

Tím, že chlapci začínají tančit v pozdějších letech a socializují se vně tanečního prostředí, na rozdíl od dívek, je dle učitelek tance ve studii Clegg et al. (2018) náročnější je učit. Jeden z hlavních argumentů pro svůj odlišný přístup k chlapcům a k dívkám v tanečních hodinách uvádějí, že chlapci bývají zlobivější a že se neumí tolik soustředit, a tak mohou hodiny baletu narušovat. Ze svých zkušeností popisují, že chlapci po nich vyžadují specifická pravidla a pokyny, které od nich děvčata nepotřebují. Na to navazuje jedna respondentka ve studii, kdy toto odlišné chování chlapců při výuce odůvodňuje tím, že chlapci jsou pomalejší a psychicky méně vyspělí na rozdíl od děvčat, a tak je jasné, že k nim musí přistupovat jinak (Clegg et al., 2018). Z této výpovědi je patrná společenská konstrukce genderových rozdílů a mylné usouzení, že tyto rozdíly mezi ženami a muži jsou nějak biologicky determinovány (Renzetti & Curran, 2005).

Stejně situace se ukazují i v již zmíněné školních výuce, kdy učitelky a učitelé také popisují, že chlapci častěji vyrušují, vykřikují a dívky jsou na rozdíl od nich klidné a umí se soustředit. Avšak učitelé/učitelky takové chování u chlapců nejenže tolerují, ale často ho i očekávají, jelikož to berou za určitý znak maskulinity. Na oplátku chlapcům věnují více pozornosti, častěji je vyvolávají a snaží se je pobízet k vyšším výkonům a odůvodňují to tím, že chlapci prostě takovou péči potřebují. U dívek se předpokládá větší samostatnost, a tak se jim nedostává speciálního přístupu, protože by ho vlastně neměly potřebovat. Poté když nastane situace, kdy dívka i chlapec poruší určité pravidlo, učitelé/učitelky častěji napomenou pouze dívku a ne chlapce (Kimmel, 2000).

U jiných učitelek tance v té samé studii (Clegg et al., 2018) můžeme vidět naopak snahu o vyrovnanější přístup k tanečnicím a tanečnickům. Hovořily zde o tom, že rozlišování na silné muže a křehké ženy už v baletu není tak běžné a v tanečních hodinách by měli učitelky a učitelé umět svou výuku přizpůsobovat dle individuálních potřeb tanečnicků a tanečnic. Jednou z variant je, dát tanečnickům a tanečnicím na výběr z více variací pohybů zdokonalujících jak ladnost, která je stereotypně spojována s tanečnicemi, tak i sílu, která je naopak asociována s tanečníky. Dle nich je důležité, aby tanečník i tanečnice rozvíjeli své dovednosti jak v tradičně maskulinních i femininních tanečních prvcích (Clegg et al., 2018).

V jiné studii (Pickard, 2012), kde badatelka využívala více technik sběru dat, bylo při pozorování na baletních hodinách v Anglii zjištěno, že učící postupy jsou vcelku stejné

mezi pohlavími a největší rozdíl pro tanečnice a tanečníky činí právě odlišnosti v baletní technice. Jakmile dívky dosáhnou určité úrovně v baletu, mění se jejich výuka a začínají tančit na špičkách. Stejný zvrát přichází i u chlapců, kterým se výuka najednou začne více zaměřovat na posílení horní části těla, aby byli v partnerském tanci schopni zvedat partnerku a být ji oporou. Zároveň svou sílu mohou využít v technicky náročných skocích a tricích. V tento moment přichází zřetelné oddělení stylu výuky děvčat a výuky chlapců a některé taneční instituce se specializují na výuku čistě ženských nebo čistě mužských skupin. Tím pádem se nejde vyhnout odlišnému přístupu učitelů/učitelek k oběma skupinám (Pickard, 2012).

Podobné typy výpovědí se objevovaly i u instruktorů a instruktorek baletu z Kanady, kteří v rozhovorech s Feltham a Ryan (2022) popisovali, že muže i ženy učí stejnými postupy, a to především demonstrací daných pohybů, ale liší se právě použité jednotlivé pohyby v choreografii. Jedna účastnice této studie v rozhovoru přímo uvedla: „Řekla bych, že je rozdíl spíše v choreografii než ve způsobu tréninku“ (p. 227). O rozdílu v choreografiích můžeme mluvit jak v pas de deux, tedy tanci v páru, kde musí být jasně vymezena ženská a mužská role, ale také při stavění sólových choreografií nebo jevištních vystoupení tanečníka nebo tanečnice (Feltham & Ryan, 2022).

Co se týče sólových choreografií vybraní instruktoři a instruktorky baletu v téže studii popisují, že se pro muže snaží tvořit spíše modernější baletní choreografie než tradičnější choreografie s důrazem na přesnou baletní techniku. Mužům prý může připadat modernější styl atraktivnější než tradiční balet, protože ten je více spojený s ženami a femininitou. Jelikož je v baletu mužů málo, učitelé/učitelky tance se snaží vyučovat muže tak, aby udrželi jejich zájem o balet. Snaží se jim přizpůsobit přísnou baletní techniku, jak je to jen možné, a stavět choreografii dle jejich preferencí (Feltham & Ryan, 2022).

Saura (2009) měla možnost vést rozsáhlý výzkum se zaměřením na vytváření a učení choreografií baletních duelů s důrazem na rozdíly mezi pohlavími. Autorka kombinovala více technik sběru dat, které zahrnovaly jak pozorování, tak rozhovory. Pozorování probíhalo v Kalifornii a poté se díky audiovizuální dokumentaci uskutečnilo druhé pozorování v Anglii. K tomu badatelka vedla i rozhovory s tanečnicemi, tanečníky a s choreografem. Studie je ve shodě s předešlými studii a taktéž potvrzuje, že tanečnice jsou více svazovány technickými pravidly v baletu a v partnerském duelu ztělesňují tu krásnou a romantickou stránku. V tanečním duelu je tanečnice středem pozornosti a ukazuje svou

eleganci a flexibilitu. Tanečník zde naopak představuje fyzickou oporu pro svou partnerku a není tolik pohybově technicky svázán (Saura, 2009).

Z výzkumu dále vyplývá, že choreograf míval k tanečníkům mnohem blíže než k tanečnicím, což se projevovalo větší komunikací mezi muži, tedy nějakou rozumovou dohodu, z níž bývaly ženy často vyřazovány. Tanečnice choreograf naváděl ke správným pohybům spíše dotekem a bylo zde méně komunikace slovem. Autorka ve výsledcích svého pozorování vyzdvihuje, že choreograf při stavění choreografie a v procesu učení choreografie jedná v souladu s mainstreamovými genderovými stereotypy. Nedá se sice popřít existence rozdílů mezi pohlavími vycházejících ze specifčnosti baletního duelu, ale jednání choreografa dle autorky přesahovalo tuto specifčnost a zacházelo do konstrukce a reprodukce genderových rolí v souladu právě s genderovými stereotypy ve společnosti (Saura, 2009).

Na závěr považuji ale za důležité upozornit, že ve studii se zkoumalo chování jednoho choreografa, a to mužského pohlaví. Jak autorka sama přiznává, blízkost mezi choreografem a jednotlivými tanečnicí může být částečně způsobena i stejným pohlavím. V baletním světě ale převládají ženy, a to i na pozici učitelek či choreografek, které, jak již bylo popsáno, nahlíží na muže zase jinak (např. Clegg et al., 2018; Feltham & Ryan, 2022).

Z vybraných výzkumů vychází, že většina učitelů a učitelek tance má odlišný přístup k mužům a ženám v baletu, a to hlavně z toho důvodu, že rozdílnost tance mezi pohlavími je zakotvená již v baletní technice. Ačkoli se některé učitelky a učitelé mohou snažit zahrnovat femininní i maskulinní baletní prvky pro všechny bez rozdílu, například dát tanečnicím a tanečníkům možnost trénovat silové prvky ale i emocionální a ladné pohyby, baletní technika a jasně vymezené role v baletním duelu nelze moc přizpůsobit. Stejně ale existuje mnoho tanečních pedagogů a pedagožek, které svým chováním a postoji k tanečníkům a tanečnicím přesahují pravidla baletu a jednají v souladu s genderovými stereotypy.

4.2 Mužské privilegium v baletu

V mnoha empirických studiích se v rozhovorech objevovalo téma mužského privilegia, které přidává další vrstvu genderovým nerovnostem v baletu. Jak již bylo zmíněno, mužů věnujících se baletu je málo, přesněji řečeno nedostatek. Tento fakt, dává

tanečníkům baletu určité speciální postavení, které je v jednotlivých studiích označováno jako mužské privilegium (Clegg et al., 2016; Mennesson, 2009). Na rozdíl od svých tanečních kolegyně mohou mít muži větší pravděpodobnost získat stipendia v tanečních školách a mohou dostávat nabídky na prestižnější pozice v tanečním světě, ačkoliv třeba nejsou tolik tanečně zdatní (Clegg et al., 2016).

Polasek a Roper (2011) vycházejí ve své studii z polostrukturovaných rozhovorů s dvanácti profesionálními tanečnicemi baletu a moderního tance ze Spojených států amerických. Provedené rozhovory se zaměřovaly spíše na stereotyp homosexuálního tanečníka a jak lze proti tomuto stereotypu bojovat, ale na začátku účastníci líčí, jak se k tanci dostali a jsou zde zmíněné jasné znaky mužského privilegia v tanci. Téměř všichni profesionální tanečníci přiznali, že se během své taneční kariéry setkali s přednostním či speciálním přístupem, a to hlavně když s baletem začínali. Například někteří se údajně dostali k tanci tak, že je oslovil/a instruktor/instruktorka, když byli vyzvednuti své sestry z tanečních hodin. Daný instruktor/instruktorka o chlapce jevil/a velký zájem a nabízel/a jim hodiny tance, kde by mohli začít svou kariéru. Další participant uvedl, že učitelé/učitelky tance z něj byli zcela nadšení, protože v dané taneční škole tanečnice postrádali. Několik účastníků studie se dále přiznalo, že byli takzvaně protlačeni systémem a učitelé/učitelky je pobízeli k lepším výkonům tak, aby měli tanečníkům neustále co nabízet a udrželi tak jejich zájem o balet (Polasek & Roper, 2011).

Další benefit pro muže věnující se baletu představuje dostupnost tanečních lekcí a tanečního vzdělání. Mnoho škol tanečníkům údajně nabízelo stipendium anebo za taneční lekce nemuseli dokonce platit vůbec (Polasek & Roper, 2011). Stejnou marketingovou strategii poznamenali i sami instruktoři/instruktorky baletu během jednoho z dalších výzkumů, kdy uvedli, že taneční studia nabízela mužům slevy na taneční lekce začínající na 25 % až po zcela zdarma. Tato dostupnost tanečního vzdělání představuje pro muže obrovskou výhodu na rozdíl od žen (Feltham & Ryan, 2022).

Stejný speciální přístup přiznávají i profesionální učitelky tance v další studii autorek Clegg et al. (2016), kde respondentky uvádějí, že pro muže je mnohonásobně jednodušší dostat se na taneční školu nebo získat roli v nějakém tanečním představení. Mužské privilegium bylo jedním ze dvou hlavních témat při zpracovávání této studie. Tanečnic baletu je mnoho a je mezi nimi velká konkurence, naopak tanečníkům se automaticky otvírají dveře v tanečním světě jen proto, že jsou muži a je jich zde málo. Jedna

z respondentek, pseudonym Feya, vypověděla, že vyrůstala v tanci po boku s jedním chlapcem, se kterým spolu soutěžili, a vypadalo to, že jsou dle tanečních dovedností na stejné úrovni. Jenže teď pracuje jako prestižní choreograf a respondentka ukazuje svou frustraci, že ženy takové nabídky nedostávají takto jednoduše. Autorky ale po citaci této části rozhovoru napsaly: „Je zajímavé, že Freya dříve tvrdila, že tanečník, o kterém se výše zmiňuje, je „velmi dobrý“ co se týče jeho tanečních schopností. V tomto případě lze tvrdit, že i když jsou muži velmi talentovaní, mohou čelit nařčením z genderového privilegia.“ (p. 13). Rozdílný přístup k tanečnicím a tanečnickům baletu není vidět pouze v množstvích nabídnutých tanečních příležitostí a jejich dostupnosti, ale i na jednotlivých tanečních lekcích, kde učitelky muže více kontrolují a věnují jim větší pozornost (Clegg et al., 2016).

To by se dalo brát jako příklad tzv. tokenismu, který se pojí se zkušenostmi lidí, kteří jsou zaměstnáni v oblastech tradičně asociovaných s opačným pohlavím a je jich zde poměrně malý počet, tedy stejně jako muži v baletu (Renzetti & Curran, 2005). Muži zde mohou být vnímáni spíše jako symbol pro svou skupinu, jako reprezentanti své kategorie než jako individuální tanečníci. Mohou být vystaveni většímu tlaku a být pod drobnohledem, aby dosahovali nejlepších výsledků. Ženy zde můžeme považovat za dominantní skupinu a jsou vnímány jako individuální tanečnice, které se od sebe odlišují svými schopnostmi a muže vyčleňují (Renzetti & Curran, 2005). Tyto vztahy by se mohly zlepšit vyrovnaním počtů obou pohlaví v prostředí, kde se tokenismus vyskytuje (Kanter, 1977 in Renzetti & Curran, 2005).

Další z popisovaných znaků tokenismu zaznamenala ve své studii Mannesson (2009), která píše, že před uskutečněním rozhovorů zaslechla od učitelů/učitelek výroky typu: „No tak, holky, držte to!“ nebo „Výš, holky, výš!“ (p. 185). Přitom na taneční hodině tancovalo v tu chvíli i pár mužů, krom převládajících tanečnic, a učitel/učitelka své komentáře jasně směřoval/a na celou přítomnou skupinu (Mannesson, 2009).

Zároveň z několika výzkumů zkoumajících tokenismus vychází najevo, že postoje k minoritní skupině na pracovišti určuje především sociální status tokenové skupiny (Williams, 1992 in Renzetti & Curran, 2005). To znamená, že pokud jsou minoritní skupinou v určitém zaměstnání ženy, je negativní postoj mužů založen spíše na tom, že ženy vnímají jako podřazenou sociální skupinu než na jejich malém počtu. Ženy v povoláních pro ně atypických mohou být diskriminovány a v profesní dráze obvykle narážejí na tzv. skleněný strop. Skleněným stropem popisujeme neviditelné umělé bariéry, které stojí na

organizačních či názorových předpojatostech, a omezují pracovnice v postupu v rámci jejich organizace (Williams, 1992, 1995 in Renzetti & Curran, 2005). V případě menšiny mužů v baletu, který zde popisují, se ale situace liší. Muži se v zaměstnáních pro ně netypických setkávají naopak s přednostním přístupem a na skleněný strop nenarážejí. Tyto bariéry totiž lehce překonají díky skleněnému výtahu, který je vyveze v pracovní hierarchii nahoru (Williams, 1992, 1995 in Renzetti & Curran, 2005). Z toho vyplývá, že muži díky tomu, že jsou vnímáni jako nadřazená sociální skupina, mohou dostávat lepší pracovní nabídky a povýšení i ve feminině vnímaných zaměstnáních. Což se shoduje s mužským privilegiem v baletu, které je ve studiích popisováno.

Dle výše uvedených výzkumů muži v baletu, ačkoliv bojují s genderovými stereotypy i stereotypy spojené s věnováním se aktivitě označenou jako femininní, zažívají určitý typ speciálního přístupu. Výhody bývají nejvíce spojené se vstupem do tanečního světa a s širšími nabídkami pozic jednoduše z toho důvodu, že o tanec má zájem málo mužů. Když už muži projeví zájem o tanec, učitelé/učitelky nebo taneční instituce se snaží muže za každou cenu v tanci udržet. V určitých situacích se ale mužské privilegium může obrátit proti tanečnickům. Zejména jejich taneční kolegyně si mohou myslet, že úspěchy tanečnicků pochází hlavně z jejich privilegia a upozadují možnost, že by si pozice získali svou pílí a svými dovednostmi.

4.3 Problém maskulinity v baletu

Jak již bylo zmíněno v první části práce, tanečníci ve společnosti nespádají do představy hegemonního typu maskulinity, jak je vymezený socioložkou R. W. Connel (Connel, 2005). I přesto se několik studií zabývalo projevem maskulinity v baletním prostředí a objevila se zde stejná hierarchie, kterou R. W. Connel popisuje. Lze shrnout, že v baletu existuje ideální představa tanečníka, který je vzorem všem tanečnickům a je spojován se silnou a atletickou postavou, heterosexuální a jeho styl tance se zaměřuje na technicky náročné skoky a různé triky, čímž se vymezuje proti něžnému romantickému baletu. Pak na druhé straně máme tanečnice, kteří tuto představu nesplňují, a naopak využívají baletní pohyby charakterizované jako ladné a křehké, tedy femininní prvky, a jsou podřazeni té první dominantní skupině (např. Clegg et al., 2016; Feltham & Ryan, 2022; Haltom & Worthen, 2014).

Některé studie ukazují, že tanečníci mohou naschvál přehnaně upozorňovat na svou maskulinitu, aby se distancovali od homosexuálního stereotypu v baletu (Polasek & Roper, 2011). Stejně tak učitelé a učitelky tance napomáhají zdůraznit atletickou maskulinitu a heterosexuálnost tanečníků skrze svou výuku a choreografie. Balet přirovnávají ke sportům a vyzdvihují jeho fyzicky náročnou stránku a tanečníky učí silovým a technicky náročným prvkům (Feltham & Rien, 2022). Tento přístup obou stran vytváří dohromady takový společný pokus bojovat proti stereotypu zženštilého tanečníka v baletu (Risner, 2009 in Feltham & Rien, 2022). Považuji tedy za důležité uvést vnímání tanečníků, kteří daný problém vnímají přímo, a zároveň představit i postoj tanečních pedagogů a pedagožek, kteří mohou napomáhat tanečníkům dosáhnout určitého maskulinního ideálu a tanečníky ovlivňují.

4.3.1 Pohled tanečníků

Výzkum pod vedením Haltom a Worthen (2014) se zaměřoval na vnímání a ztvárnění heteromaskulinity v baletu u čtyř vysokoškolských studentů baletu a jednoho vysokoškolského studenta moderního tance, který ale taktéž tančí balet. Výzkum probíhal skrze strukturované rozhovory. Účastníci zde popisovali ideálního maskulinního tanečníka baletu a zdůrazňovali heterosexuální privilegium, které platí v baletu stejně jako ve společnosti. Ačkoliv se pohybujeme v silně feminizovaném prostředí, kterým balet je, ideální maskulinní tanečník je charakterizován vymezováním se proti femininitě. Dle respondentů je nutné, aby tanečník baletu naplňoval představu společnosti o maskulinním muži, obzvláště když vystupuje před publikem: „Prostě si myslím, že muž na pódiu musí vypadat jako muž“ (p. 23) uvedl jeden z respondentů. Heterosexuálnost je poté výrazně vyzdvihována v baletním duelu s partnerkou (Haltom & Worthen, 2014).

V kontrastu studenti v téže studii popisovali podřazeného femininního tanečníka baletu a to slovy „slabý“, „křehký“ a „jemný“ a taktéž jako „nemístný“ (p. 14-15). Tato dynamika je podpořena jak genderovými stereotypy, tak již dříve zmíněnou baletní technikou, která maskulinitu a femininitu odlišuje. Z výzkumu vychází, že se stigmaty spojenými s baletem se tanečníci vyrovnávají tím, že se snaží dosáhnout určitého ideálního vzoru maskulinního heterosexuálního tanečníka, který se shoduje s konceptem hegemonní maskulinity. Muži, kteří se k tomuto ideálu ani nepřibližují, jsou odsouzeni jako femininní (Haltom & Worthen, 2014).

Rozdělení mužů na nadřazenou a podřazenou skupinu dle jejich projevu maskulinity popisují i tanečníci ve studii, kterou zpracoval Risner (2002). Data byla získávána převážně polostrukturovanými rozhovory s šesti studenty, kteří navštěvují kurzy taneční techniky pro začátečníky na univerzitě ve Spojených státech. Uvedu zde část výpovědi od dvou tanečníků, které ukazují formu distance maskulinních heterosexuálních (někdy i neheterosexuálních) mužů od homosexuality a žen. První výpověď je od heterosexuálního tanečníka, který mluví o svém taktéž heterosexuálním kamarádovi: „A. J. a já... vždycky se snažíme držet pohromadě. Tak nějak jsme se rozhodli, že budeme chodit na naše taneční hodiny spolu. S holkami mi není moc příjemně, takže je fajn mít dalšího kluka, dalšího člověka, kterého na hodině znám“ (p. 89). Další výrok pochází od tanečníka, který se identifikuje jako homosexuál či bisexuál: „Snažil jsem, ale... Na taneční hodině s kluky si připadám jako vyvrhel. Nevím proč. Někdy mám pocit, že se ke mně chovají jinak. Drží při sobě. Takže jsem se sblížil s ženami. Mé nejlepší kamarádky jsou stejně dívky“ (p. 89). Tento úsek rozhovoru autor komentuje tak, že se heterosexuální (i homosexuální) muži snaží distancovat od podřízeného typu maskulinity ztotožněném s homosexualitou a femininitou a zároveň je zde důraz na tvoření výhradně heterosexuálních vazeb (Risner, 2002).

V některých výzkumech se badatelky/badatelé zabývali tím, jakými všemi způsoby tanečníci projevují svou maskulinitu, aby se distancovali od femininity a homosexuality a přiblížili se k ideálu hegemonní maskulinity, jak je vnímán širší společností (Feltham & Ryan, 2022; Haltom & Worthen, 2014; Polasek & Roper, 2011). Baletní tanečník, hlavně když vystupuje na jevišti před lidmi, by měl ztvárňovat maskulinního muže jako nějakou roli, měl by být dominantní a silný. Tanečník na jevišti reprezentuje všechny baletní tanečníky a v boji proti stereotypu zženštilosti je důležité, aby se snažil ztvárňovat představu hegemonní maskulinity, jak jen je to v baletu možné. Takový tanečník se pak může stát vzorem pro ostatní tanečníky (Haltom & Worthen, 2014).

4.3.2 Pohled učitelů a učitelek tance

Profesionální učitelky tance ve dvou již zmíněných studiích do jisté míry potvrzují, že se snaží podporovat maskulinní ideu tanečníka tím, že do tanečních hodin zapojují pro tanečníky modernější a atletické prvky (Clegg et al., 2016, 2018). Tyto prvky slouží zároveň k posílení mužského těla, tedy k dosažení té fyzické podoby splňující maskulinní ideál, a tanec se pak díky moderním prvkům začne přibližovat k formě tance, která by společností

mohla být více přijímána jako maskulinní (Clegg et al., 2016). Tanečnice mohou údajně také využívat posilovací cvičení určené pro muže, ale muži naopak ženské prvky trénovat nemohou. To se dle respondentek týká i tance na špičkách. Přestože to někteří učitelé mohou tanečnickům nabízet, postavení na špičkách není pro muže údajně vhodné kvůli jejich rozdílné anatomii. Ve studii se tedy učitelky tance shodují na představě ideálního maskulinního tanečníka a napomáhají k vyostřování rozdílností (Clegg et al., 2018).

O využití stejných technik maskulinizace baletu hovořili i baletní instruktoři a instruktorky ve studii autorek Feltham a Ryan (2022). Choreografie se také snaží tanečnickům postavit moderněji než dle tradičních baletních pravidel. Dále podporují ideu maskulinního tanečníka tím, že tanečnickům ukazují videa ostatních tanečníků, kteří provádějí právě ty silové prvky a technicky náročné skoky, aby měli tanečníci možnost k někomu vzhlížet a mít v baletu své vzory (Feltham & Ryan, 2022).

Profesionální tanečníci baletu ve studii autorek Polasek a Roper (2011) dokonce hovořili o své zkušenosti s několika choreografy/choreografkami, kteří upřednostňovali tanečníky ztvárňující ideální představu maskulinity. Jeden participant dokonce popsal svou zkušenost, kdy choreografka chtěla natolik zachovat ideu maskulinního tanečníka, že odmítala učit homosexuální muže v tanečním studiu. Čtyři ze dvanácti dotazovaných tanečníků v daném výzkumu se přiznali ke snaze prezentovat se co nejvíce maskulinně v situacích, kdy cítí, že okolí může o jejich (hetero)sexualitě pochybovat (Polsek & Roper, 2011).

Zde bych se ráda vrátila k již zmiňovanému konceptu skleněného výtahu, kterým popisujeme, že muži mohou být zvýhodňováni v kariérním postupu (Williams, 1992, 1995 in Renzetti & Curran, 2005). Williams sice uvádí, že se s tímto přednostním přístupem setkávají muži, ale otevřeně se identifikující homosexuální muži jsou výjimkou. Těm se totiž takových výhod, na rozdíl od svých heterosexuálních kolegů, nedostává (Williams, 1995 in Renzetti & Curran, 2005). Stejně tendence se dle výše uvedených studií mohou objevovat i v baletu.

V kontrastu s předchozími studiiemi jsou výsledky výzkumu vedeným Christofidou (2018), která kombinovala sběr dat pomocí pozorování a rozhovorů. Pozorování probíhalo ve čtyřech tanečních institucích ve Skotsku, přičemž byla sesbírána i data prostřednictvím dvaceti osmi polostrukturovaných rozhovorů s muži, kteří v dané době usilovali o profesionální kvalifikaci v tanci nebo kteří se profesionálně účastnili v taneční

produkcí a/nebo na tanečních přestaveních. Specializací těchto mužů byl buď balet anebo contemporary tanec. Respondenti zde uváděli, že v tanečním prostředí nevnímají žádný typ maskulinity jako hegemonní. Dle nich je taneční prostředí osvobozující právě tím, že tu neplatí stejné představy o maskulinitě jako ve společnosti. Sexuální orientace není v tanci hlavním tématem a tanečníci tady mají naopak prostor více prozkoumat své maskulinní i femininní stránky. Heterosexuální muži jsou vystaveni spíše zpochybňováním své vlastní sexuality, než že by se distancovali od homosexuality, jak je to uvedeno v předchozích studiích. V závěru autorka shrnuje, že ve feminizovaném prostředí, jakým tanec je, je možné redefinovat či zpochybnit podobu genderu a vymezit se proti hegemonní maskulinitě, tak jak uváděli její respondenti (Christofidou, 2018).

4.4 Homosexualita a podřízená maskulinita v baletu

S baletem je spjatý stereotyp, že všichni tanečníci jsou homosexuálové (Burt, 2022). To potvrzuje i mnoho výzkumů, kde účastníci z tanečního prostředí ihned adresují, že společnost spojuje tanečnický se zženštilostí a homosexualitou (např. Polasek & Roper, 2011; Risner, 2002; Mennesson, 2009). Jak vyplývá z předchozí kapitoly, proti tomuto stereotypu se mohou tanečníci mimo jiné vymezovat určitou distancí od homosexuality a femininity, aby se přiblížili k představě hegemonní maskulinity, které ve společnosti panuje. Toto zjištění během výzkumu několik badatelek a badatelů zarazilo, a tak ve svých výzkumech začali zjišťovat, jak lidé v tanečním prostředí nahlíží na neheterosexuální muže.

Tento obrat při svém zkoumání učinil například Risner (2002) a zeptal se svých respondentů, zdali jim přijde, že taneční prostředí podporuje gay muže. Studenti tance sice odpovídali, že ano, podporuje, nicméně dle autora studie měli problém nějaký konkrétní akt podpory pojmenovat. Odpovědi na tuto otázku v zásadě zmiňovali, že taneční prostředí je prostředím neutrálním a není nepřátelským pro homosexuální muže. Jelikož se ve společnosti tanečníci často setkávají s negativními postoji, vnímají tento neutrální přístup v tanci jako extrémně podporující. Poté autor tuto část výpovědí, spolu se sebíranými daty z pozorování v terénu, interpretuje, že na jedné straně se taneční prostředí vykresluje jako podporující prostředí pro homosexuály a bisexuály, ale na straně druhé jako prostředí s vysoce internalizovanou homofobií (Risner, 2002).

Christofidou (2018) na začátku své studie také rozebírala, zdali jsou taneční instituce přátelským prostředím pro homosexuální muže, přičemž jí také vyšlo, že je. Je to místo, které nabízí příležitosti mužům, kteří se otevřeně identifikují jako neheterosexuální. Coming out je zde pro muže údajně poměrně snadný, a naopak na heterosexuální muže může prostředí působit tak, že svou sexualitu začnou zpochybňovat a vnímat ji jako fluidní. Jak bylo rozebráno v předchozí kapitole, právě tato studie se vymezovala proti hegemonické maskulinitě v tanečním prostředí, a tak je tedy i v rozporu s tím, že by homosexuální muži z tohoto pohledu spadali do určité podřízené kategorie (Christofidou, 2018).

Dalo by se říci, že v baletním prostředí neprevládá vůči homosexuálním mužům výrazně negativní postoj, který by byl vyjadřován homofobním chováním (Mennesson, 2009). Nicméně (nejen) tanečníci jakékoli sexuální orientace odsuzují stereotyp homosexuálního tanečníka: „Je těžké být mužem v tanci. Vyvolává to předsudky, předsudek jako třeba to, že jsou všichni tanečníci homosexuálové, což je naprosto absurdní“ (p. 185). Proti stereotypu mohou tanečníci a jejich učitelé/učitelky bojovat zvýšeným projevem maskulinity, který je spojen s hegemonií, heterosexualitou a oproštěním se od femininity (Polasek & Roper, 2011).

4.5. Proč muži netančí?

Zbývá položit otázku, zdali genderové nerovnosti uvnitř tanečního prostředí a stereotypy s tím spojené ovlivňují rozhodnutí mužů se baletu věnovat. Podle některých výzkumnic a výzkumníků je s touto otázkou nutně spjatá role rodičů potenciálního tanečníka, kdy hlavně jejich otcové mohou být zaslepeni stereotypem homosexuality u tanečníků (např. Feltham & Ryan, 2022; Mennesson, 2009; Polasek & Roper, 2011). Proto vliv rodičů ve zkratce zmíním i zde. Tanečníci se ale potýkají i s další řadou překážek a je potřeba jim vyjít vstříc a aktivně se snažit je do baletu zapojit.

4.5.1 Role rodičů

Z rozhovorů s instruktory a instruktorky baletu ve studii autorek Feltham a Ryan (2022) vyplývá, že nejtěžší je vůbec dostat chlapce na jejich první hodinu tance. Chlapci začínají tančit v pozdějších letech, na rozdíl od dívek, které jsou rodiči přihlašováni na tanec

už okolo 4 let. Naproti tomu rozhodnutí chlapců věnovat se tanci pochází většinou z jejich samotného rozhodnutí poté, co se s baletem nebo tancem obecně někde setkali a zaujalo je to. Ač se to na první pohled nemusí zdát, rodiče hrají důležitou roli na postavení mužů v baletu. Respondenti uvedli, že i když se chlapci rozhodnou navštěvovat nějaké hodiny tance, obzvláště baletu, rodiče jim mohou být velkou překážkou, protože právě oni rozhodují, zda to chlapci dovolí, což není až tak časté (Feltham & Ryan, 2022).

Například během výzkumu autorek Polasek a Roper (2011) profesionální tanečnici vyprávěli o tom, že jejich matky je v baletu a v moderním tanci podporovali, obzvláště pokud se matky ve svém mládí věnovaly nějaké formě umělecké činnosti. Nicméně otcové některých tanečníků prý zpočátku zaujímali negativní postoj k jejich zájmu o tanec. Považovali totiž tanec za zženštilou aktivitu, která je nevhodná pro muže, a tři participanté uvedli, že nesouhlas jejich otců přímo souvisel se stereotypním spojováním tance s homosexualitou, tedy s názorem, že tanec z jejich synů "udělá" gaye (Polasek & Roper, 2011).

Stejně zkušenosti tanečníků uvádí i Mennesson (2009), která uskutečnila rozhovory s profesionálními tanečnicemi jazzu a baletu ve Francii. Respondenti během jejího výzkumu vyprávěli, že se tanci začali věnovat okolo 8 až 10 let na taneční konzervatoři, což jim umožnilo zahájit svou profesionální kariéru již v 17 letech. Za tyto rané začátky jsou prý vděční především svým matkám, které taktéž v mládí provozovaly nějaký druh umělecké činnosti, a pomohly tak svým synům nastartovat taneční kariéru. Jejich podpora byla pro tanečnický obzvláště důležitá, protože u jejich otců souhlasně převažovala určitá zdráhavost, která se údajně změnila v momentě, kdy tanečníci začali dosahovat úspěchů a stali se v tanečním světě uznávanými (například získávali ceny na tanečních soutěžích nebo byli přijati na taneční konzervatoř) (Mennesson, 2009).

Z těchto tří studií tedy vychází, že hlavně otcové chlapců, kteří se zajímají o balet, bývají ovlivněni stereotypy spjatými s baletem a někteří chlapci mohou kvůli tomu svůj zájem o tanec zcela zavrhnout nebo to při nejmenším ovlivní jejich taneční kariéru. Tanečnici tak musí bojovat i mezi svými rodiči o pokoření spojení baletu se zženštilostí a homosexualitou, což, jak bylo uvedeno v dřívějších kapitolách, mohou projevovat snahou přiblížit se k ideálu maskulinního tanečníka.

4.5.2 Další překážky pro tanečníky

Jakmile už chlapci či muži nastartují svou taneční kariéru, setkávají se v tanečním prostředí s výše zmíněným mužským privilegiem. Ale naproti tomuto přednostnímu zacházení si prochází i odsuzováním, genderovými nerovnostmi a stereotypy uvnitř i vně baletních hodin. Proces stávání se tanečníkem baletu je provázán emocionálním a fyzickým utrpením s cílem dosáhnout určitých baletních ideálů, jak technicky pohybových, tak představě určitého fyzického vzhledu a heterosexuality (Pickard, 2012; Polasek & Roper, 2011). Jak samy autorky Polasek a Roper (2011) napsaly ve shrnutí své studie s profesionálními tanečníky baletu a moderního tance: „Ačkoli se všech dvanáct dotazovaných účastníků dokázalo vypořádat se společenským tlakem, utahováním a posmíváním spojeným s jejich zapojením v tanci, existuje jistě i mnoho mužů, kteří nejsou schopni a ochotni postavit se a vzdorovat stereotypům, což může vést k tomu, že se tanci přestanou věnovat úplně“ (p. 191).

Instruktorzy a instruktoři ve studii Feltham a Ryan (2022) na to nahlíží ale pozitivně. Autorky shrnuly, že jakmile chlapci přijdou na svou první hodinu baletu a překonají ty prvotní překážky, tak díky baletu získají takové výhody a celkové potěšení, že nebudou ničeho litovat. Své tvrzení podporují citací jedné z účastnic výzkumu: „Nikdo nikdy neřekl, že by si přál, aby nikdy nezačal tančit“ (p. 229).

4.5.3 Jak přilákat muže k tanci

Podle některých výzkumů by se genderové nerovnosti v baletu mohly zmírnit, kdyby se mu začalo věnovat více mužů a kdyby učitelé a učitelky tance umožňovali tanečníkům a tanečnicím trénovat jak maskulinní, tak femininní baletní prvky (Clegg et al., 2018; Feltham & Ryan, 2022). Dále se ve studiích objevovala potřeba mít v baletu nějaké mužské vzory, někoho, aby se zde muži cítili reprezentováni a viděni (Feltham & Ryan, 2022; Risner, 2002). Zároveň by se reprezentanti baletu měli dostat i do širší veřejnosti a médií. Jenže jak už bylo zmíněno v předchozích kapitolách, mezi tyto vzory patří jen maskulinní heterosexuální tanečníci. Nejen proto by se měl změnit přístup i některých učitelek a učitelů tance, kteří by vyučovali tanečníky a tanečnice hlavně podle jejich schopností, a ne podle toho, zdali je to muž nebo žena. A v neposlední řadě by situaci napomohlo vzdělání rodičů (i celkové

společnosti) o genderové identitě a existujících stereotypech, aby chlapcům v tanci nebránili (Felthan & Ryan, 2022).

5 Závěr

V bakalářské práci jsem se rozhodla v podobě systematického přehledu představit a shrnout projevy maskulinity v baletu a genderové nerovnosti, kterým muži v baletu čelí. Systematický přehled jsem vypracovala z deseti empirických studií, které jsem vybrala ze třech různých databází dle určené strategie vyhledávání a předem stanovených kritérií. Všechny tyto studie byly publikovány od roku 2000 do současnosti a jejich výzkumy se uskutečnily na území západní Evropy a/nebo Severní Ameriky. Taktéž se všechny zaměřovaly na výzkum baletního či tanečního prostředí a zkoumaly například projevy maskulinity, genderové nerovnosti a stereotypy nebo formování genderové identity v baletu.

Rozdíly mezi tanečníky a tanečnicemi baletu jsou zakotvené již v baletní technice, a tak se účastníci/účastnice napříč různými studii shodují na tom, že učit tanečníky a tanečnice stejným způsobem je téměř nemožné. Baletní pravidla jsou striktní a neměnná už řadu let a tanečníci a tanečnice mají podle nich využívat jiné taneční prvky a jejich choreografie se mají také odlišovat (Pickard, 2012; Saura, 2009). Přesto ale záleží na přístupu učitelek/učitelů a instruktorek/instruktorů tance, protože právě oni rozhodují o tom, jak moc během svých tanečních hodin tyto rozdíly zvýrazní a do jaké míry budou k tanečnicím a tanečnickům přistupovat jako ke dvěma odlišným kategoriím (Saura, 2009). Zároveň mají na starosti socializaci tanečníků a tanečnic do tanečního světa a jejich názory, chování a postoje mohou napomoci k vytváření a udržování genderových nerovností v baletu (Clegg et al., 2016).

Ve studiích můžeme vidět, že někteří učitelé/učitelky a instruktoři/instruktorky baletu jsou si vědomi problematiky genderových nerovností a snaží se napříč baletním pravidlům trénovat tanečníky a tanečnice podobným způsobem. Při svých baletních hodinách se snaží ke všem přistupovat individuálně a trénují je podle toho, jaké mají silné stránky a vlastní preference, a ne podle toho, jestli jde o muže nebo o ženu (Clegg et al., 2018; Feltham & Ryan, 2022). Bohužel z těchto samých i dalších studií vyplývá, že se v tanečním prostředí nachází i mnoho tanečních pedagogů a pedagožek, kteří svůj odlišný přístup k tanečnicím a tanečnickům baletu sice obhajují rozdíly v baletní technice, ale jejich chování a názory tyto pravidla přesahuje. Tanečnickům baletu věnují mnohem větší pozornost a péči a přistupují k nim tak, aby udrželi jejich zájem o tanec. U tanečnic takovou snahu nemají, jelikož ty jsou dle nich vyspělejší, samostatnější a je jich zde hodně (Clegg et al., 2018; Feltham & Ryan, 2022). Tímto způsobem mohou v baletu vznikat genderové nerovnosti a učitelé/učitelky

mají na svých baletních hodinách tendenci jednat v souladu s genderovými stereotypy (Saura, 2009).

Speciální přístup k mužům, aby se udržel jejich zájem o balet, se neprojevuje pouze na tanečních hodinách, ale objevuje se i napříč celým tanečním prostředím. Tento jev je ve studiích popisován jako mužské privilegium (Clegg et al., 2016; Mennesson, 2009). Muži v baletu zpravidla získávají automatické výhody jen proto, že jsou muži a že je jich v baletu nedostatek. Mnoho respondentů/respondentek napříč studiemi hovořilo o tom, že muži mají mnohem snazší nejen vstup do tanečního prostředí, ale i postup v jejich taneční kariéře. Například mají slevy na taneční lekce, či dostávají stipendia a je jim nabízeno znatelně více pracovník nabídek (Feltham & Ryan, 2022; Polasek & Roper, 2011). Tato situace odpovídá konceptu skleněného výtahu, který můžeme pozorovat ve feminizovaných zaměstnáních. Muži jsou v těchto zaměstnáních zvýhodňováni, zatímco ženy naráží na určité sociálně konstruované bariéry, které jim takový postup v zaměstnání znemožňují. Tento jev vzniká hlavně i z toho důvodu, že muži mají ve společnosti vyšší sociální status (Williams, 1992 in Renzetti & Curran, 2005).

Dále jsem se pokusila nahlédnout projevy maskulinity v baletu, kdy pár vybraných studií potvrzuje, že se v baletním prostředí vyskytuje podobná představa hegemonní maskulinity, jak ji definuje ve společnosti R. W. Connell. Tanečníci ve studiích popisovali, že se tohoto ideálu, charakterizovaného jako heterosexuálního atletického tanečníka, snaží sami dosáhnout (př. Haltom & Worthen, 2014; Risner, 2002). Učitelé a učitelky baletu zase vysvětlovali, jak se snaží muže navádět a směřovat svou výukou k tomuto ideálu, například jim staví modernější choreografie s atletickými prvky (př. Clegg et al., 2016; Feltham & Ryan, 2022). Společně se tak obě strany pokouší u tanečníků zvýrazňovat jejich maskulinitu, která je spojena s hegemonií, heterosexualitou a oproštěním se od femininity. Tato společná snaha především cílí na boj proti stereotypu homosexuálního a zženštilého tanečníka baletu (Polasek & Roper, 2011; Feltham & Ryan, 2022).

Ve studiích tak můžeme pozorovat rozdělení mužů na nadřazenou a podřazenou skupinu podle jejich projevu maskulinity. Zároveň se otevřeně identifikujícím homosexuálním tanečníkům nemusí dostávat takových výhod jako těm heterosexuálním (Polasek & Roper, 2011). Přesto mnoho tanečníků uvádělo, že je baletní prostředí přátelským pro homosexuální muže. Výzkumy ale naznačují, že při pokračování v rozhovorech se tyto slova nepotvrdila. Respondenti měli problém uvést přesné znaky podpory, nicméně se shodli

na tom, že je baletní prostředí rozhodně více podporující pro homosexuální muže, než je zbytek společnosti (Mannesson, 2009; Risner, 2002).

Tanečníci baletu se ale i přes určité výhody setkávají s odsuzováním a posmíváním od společnosti, pokud se tedy vůbec k tanci dostanou. Mnoho chlapců může být od tance odrazeno svými rodiči, především svými otci, anebo se nemusí zvládnout vyrovnat se společenským tlakem. Negativní postoj společnosti proti tanečnickům baletu je od této aktivity často odrazuje anebo se proti němu snaží bojovat právě zvýšeným projevem maskulinity a snahou vyrovnat se ideálu hegemonní maskulinity (Polasek & Roper, 2011).

Seznam použité literatury

- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1999). *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii věděni*. Centrum pro studium demokracie a kultury CDK.
- Bosá, M., & Minarovičová, K. (2006). *Rodovo citlivá výchova*. Bratislava: EsFem.
- Bourdieu, P. (2000). *Nadvláda mužů*. Karolinum.
- Burt, R. (2022). *The male dancer: Bodies, spectacle, sexualities*. Routledge.
- Bussell, D. (1995). *Abeceda baletu: ve spolupráci s Královskou baletní školou*. Ikar.
- Clegg, H., Owton, H., & Allen-Collinson, J. (2016). The cool stuff!: Gender, dance and masculinity. *Psychology of Women Section Review*, 18(2), 6–16.
- Clegg, H., Owton, H., & Allen-Collinson, J. (2018). Challenging conceptions of gender: UK dance teachers' perceptions of boys and girls in the ballet studio. *Research in Dance Education*, 19(2), 128-139. <http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2017.1391194>
- Connell, R. W. (2000). *The men and the boys*. University of California Press.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities (Second edition)*. University of California Press.
- Craig, M. L. (2013). *Sorry I Don't Dance Why Men Refuse to Move*. Oxford University Press.
- Feltham, L. E., & Ryan, C. (2022). Exploring Pedagogical Practices for Engaging Boys in Ballet. *Journal of Dance Education*, 22(4), 223-232. <https://doi.org/10.1080/15290824.2020.1841206>
- Giddens, A. (2013). *Sociologie*. Praha: Argo.
- Haltom, T. M., & Worthen, M. G. F. (2014). Male ballet dancers and their performances of heteromascularity. *Journal of College Student Development*, 55(8), 757-778.
- Holdsworth, N. (2013). 'Boys don't do dance, do they?'. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 18(2), 168-178. <https://doi.org/10.1080/13569783.2013.787255>
- Homans, J. (2010). *Apollo's angels: A history of ballet*. Great Britain: Granta.

- Christofidou, A. (2018). Men of dance: negotiating gender and sexuality in dance institutions. *Journal of Gender Studies*, 27(8), 943-956. <http://dx.doi.org/10.1080/09589236.2017.1371008>
- Jarkovská, L. (2007). Ve škole je gender všude kolem nás. In Smetáčková, I. *Průručka pro genderově citlivé vedení škol*. Praha: Otevřená společnost, 14-18.
- Kanter, R. M. (1977). *Men and women of the corporation*. New York: Basic.
- Kimmel, M. S. (2000). *The Gendered Society*. Oxford University Press.
- Knight, J. L., & T. A. Giulano. (2003). Blood, sweat, and jeers: The impact of the media's heterosexist portrayals on perceptions of male and female athletes. *Journal of Sport Behavior*, 26(3), 272–85.
- Mareš, J. (2013). Přehledové studie: jejich typologie, funkce a způsob vytváření. *Pedagogická orientace*, 23(4), 427-454.
- Mennesson, C. (2009). Being a man in dance: socialization modes and gender identities. *Sport in Society*, 12(2), 174-195. <https://doi.org/10.1080/17430430802590979>
- Moher, D. et al. (2009). Preferred reporting items for systematic reviews and meta-analyses: The PRISMA statement. *Annals of Internal Medicine*, 151, 264–269. <https://doi.org/10.7326/0003-4819-151-4-200908180 00135>
- Pavlík, P. (2007). Ženy a muži v genderové perspektivě: gender přináší nový pohled. In Smetáčková, I. *Průručka pro genderově citlivé vedení škol*. Praha: Otevřená společnost, 7-13.
- Pickard, A. (2012). Schooling the dancer: the evolution of an identity as a ballet dancer. *Research in Dance Education*, 13(1), 25-46. <https://doi.org/10.1080/14647893.2011.651119>
- Polasek, K. M., & Roper, E. A. (2011). Negotiating the gay male stereotype in ballet and modern dance. *Research in Dance Education*, 12(2), 173-193. <https://doi.org/10.1080/14647893.2011.603047>
- Renzetti, C., & Curran, D. (2005). *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.
- Risner, D. (2002). Sexual Orientation and Male Participation in Dance Education: Revisiting the Open Secret. *Journal of Dance Education*, 2(3), 84-92. <https://doi.org/10.1080/15290824.2002.10387214>

- Risner, D. (2007). Rehearsing masculinity: challenging the 'boy code' in dance education. *Research in Dance Education*, 8(2), 139-153. <https://doi.org/10.1080/14647890701706107>
- Risner, D. (2009). *Stigma and Perseverance in the Lives of Boys Who Dance An Empirical Study of Male Identities in Western Theatrical Dance Training*. The Edwin Mellen Press.
- Saura, D. M. (2009). Choreographing duets: gender differences in dance rehearsals. *Episteme*, 2(2), 30-45.
- Snyder, H. (2019). Literature review as a research methodology: An overview and guidelines. *Journal of business research*, 104, 333-339. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.07.039>
- Stevens, K., & Huddy, A. (2016). The performance in context model: a 21st century tertiary dance teaching pedagogy. *Research in Dance Education*, 17(2), 67–85. <https://doi.org/10.1080/14647893.2016.1178714>
- Šanderová, J., & Miltová, A. (2009). *Jak číst a psát odborný text ve společenských vědách: několik zásad pro začátečníky*. Sociologické nakladatelství.
- Valdrová, J. (2007). Komunikace mezi vyučujícími a studujícími. In Smetáčková, I. *Příručka pro genderově citlivé vedení škol*. Praha: Otevřená společnost, 23-28.
- Van Dyke, J. (1992). *Modern dance in a postmodern world: an analysis of federal arts funding and its impact on the field of modern dance* (Reston, VA, American Alliance for Health, Physical Education, Recreation, and Dance).
- Williams, C. L. (1992). The Glass Escalator: Hidden Advantages for Men in the "Female" Professions. *Social Problems*, 39(3), 253–267. <https://doi.org/10.2307/3096961>
- Williams, C.L. (1995) *Still a Man's World: Men Who Do Women's Work*. University of California Press, Berkeley: University of California Press.