

Rodne odlike trbušnog plesa

Lovrić, Mia

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:505052>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-07**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE
AKADEMSKA GODINA 2019./2020.

Mia Lovrić

Rodne odlike trbušnog plesa
Završni rad

Mentorica: dr. sc. Brigita Miloš
Rijeka, rujan 2020.

Sažetak

Tema ovog završnog rada su rodne odlike trbušnog plesa. Trbušni ples je način kretanja tijela koji se kroz povijest pogrešno pripisuje isključivo ženama. U ovom radu trbušni ples se promatra kao umjetnička forma koja je unazad nešto više od pola stoljeća implementirana u svakodnevni život žena na Zapadu, bilo da se radi o promatračkom iskustvu ili aktivnoj participaciji u plesu. Točnije, žene su vršiteljice tog plesnog performansa kojeg izvode u grupi ili samostalno, najčešće pred publikom i/ili u svrhu unaprjeđenja vlastitog zdravlja te stjecanja samopouzdanja i osjećaja tjelesne slobode. Analitički dio ovog završnog rada se temelji na interpretaciji literature iz područja antropologije, sociologije, feminističke teorije, a također i različitih znanstvenih studija iz područja društvenih znanosti koje proučavaju umjetničke forme, konkretno u ovom radu iz područja studija performansa i koreologije. Usporedno su interpretirana i ne manje bitna sociološko-antropološka istraživanja koja se specifično baziraju na analiziranju trbušnog plesa kao jedne od izvedbenih formi. Štoviše, primjenom teorije koja se dotiče rodnih odlika i istraživanja o trbušnom plesu kao ženskoj praksi rad ostvaruje svoju kritičku dimenziju. Uzevši u obzir prethodno navedene faktore, ovim se radom nastoji dekonstruirati pogrešno shvaćanje svrhe trbušnog plesa, a to su zabava publike i populacije opsjednute razodijevanjem.

Ključne riječi: orijentalni ples, trbušni ples, žena, performans, zdravlje

Sadržaj

1. Uvod	4
2. Trbušni ples kao izvedena forma orijentalnog plesa	5
2.1. Povijest trbušnog plesa na prostoru Istoka	5
2.1.1. Raqs sharqi	7
2.2. Kulturalna autentičnost trbušnog plesa	7
3. Interpretacija teorija korištenih za redefiniranje rodnih odlika trbušnog plesa	9
3.1. Teorija performansa	9
3.2. Kratki uvod u feminizam i performativnost roda	11
3.2.1. Uvod u feminizam	11
3.2.2. Teorija performativnosti roda	12
3.3. Muški pogled	12
4. Trbušni ples u 21. stoljeću	14
4.1. Tijelo	14
4.2. Kritika društva	15
4.3. Utjecaj trbušnog plesa na psihičko i fizičko zdravlje	16
5. Zaključak	18
6. Bibliografija	20

1. Uvod

Ovaj završni rad interpretira razvoj trbušnog plesa - načina kretanja tijela čiji korijeni sežu u (pred)antičko doba. Izraz *trbušni ples* u ovom radu bit će upotrebljavan kao naziv za sve tipove plesa inspirirane orijentalnim plesom, a čija su zajednička obilježja: kretanje bokovima, kukovima te ramenima i rukama. Plesačice (rjeđe plesači) nose prepoznatljivo kićene plesne kostime, a ples najčešće izvode uz glazbenu pratnju. Rad se osim povijesnim konfiguracijama, bazira na percepciji trbušnog plesa u društvu 21. stoljeća, a posljedično i trbušnim plesom kao ženskoj praksi. Metodologija korištena u radu jest isključivo interpretacija literature. Knjige, znanstveni radovi i eseji korišteni u svrhu izvora za pisanje ovog rada tematski pripadaju disciplinama s kojima kulturalni studiji blisko koreliraju, a to su: antropologija, s naglaskom na etnografsku antropologiju i proučavanje folkloru, filozofija, feministička teorija roda i spola, studije performansa te postmoderna i strukturalistička teorija kulture. Štoviše, u rad su uvrštena istraživanja autorica o trbušnom plesu u životu žene.

Iako postoje različiti teorijski koncepti putem kojih je moguće analizirati trbušni ples, ovaj rad se bazira na onim perspektivama koje su blisko povezane s rodnim odlikama trbušnog plesa. Prvo poglavlje rada je svojevrsni sažetak saznanja o trbušnom plesu koja su nužna za konstruiranje konteksta teme ovog rada i smjera u kojem će se tema kretati. Rad autorice i stručnjakinje plesnih umjetnosti Ane Maletić poslužit će za konkretnije povijesno i geografsko definiranje i stvaranje konteksta trbušnog plesa. Povrh svega, bitne prekretnice u poimanju i izvođenju trbušnog plesa argumentirane su teorijom o kulturalnoj autentičnosti prema radu autorice Jennie Embree.

Drugo poglavlje rada bavi se teorijskim konceptima nužnim za definiranje rodnih odlika. Predstavljanjem teorije performativnosti trbušni ples dobiva umjetnički karakter, a interpretacijom autorica Andree Zlatar (feminizam), Laure Mulvey (teorija muškog pogleda) i Judith Butler (performativnost roda) otvara se pitanje: „Jesu li rodne odlike trbušnog plesa isključivo feminine, odnosno ženske?“. Posljedično tome, rad odgovara i na pitanje: „Je li trbušni ples isključivo ženska praksa namijenjena izvođenju pred publikom?“. Odgovori na prethodna pitanja ujedno su i svrha rada, a to je dekonstruiranje stereotipa o femininim rodnim odlikama trbušnog plesa. Ovim radom nastoji se usmjeriti pozornost na trbušni ples, ne kao zabavljačku praksu, nego kao senzualno kretanje kojim se žene opiru društvenim normama.

2. Trbušni ples kao izvedena forma orijentalnog plesa

Ovo poglavlje temelji se na sintezi povijesti orijentalnog plesa prema geografskom prostoru izvođenja, te trbušnom plesu kao kauzalnoj vrsti orijentalnog plesa s obzirom na izmjenu prostora izvođenja plesa. Potonje će biti analizirano pomoću teorije kulturalne autentičnosti. Autorica Ashika Sookoo smatra kako androcentrizam u pisanju povijesti upućuje na to da je ženska sfera namjerno bila isključena iz pisanih artefakata, odnosno povijest se pisala iz muške perspektive. Također razvojem monoteističkih religija prestaju se spominjati žene i njihova važnost u svečanim ritualima plodnosti koji su bili posvećeni ženskom božanstvu (2008:31). Sookoo citira Wendy Buonaventuru, autoricu koja je pisala o plesu i ženama u arapskom svijetu (1989.): žene i seksualnost postali su stigmatizirani između četvrtog i osmog stoljeća. Iako se u literaturi usko povezuju s haremskim ženama, Sookoo smatra da orijentalni plesovi nisu nikada imali intenciju zavodjenja niti su bili izazovni. Podjednako orijentalni i trbušni ples zapravo su umjetnički performansi koje je moguće analizirati iz različitih humanističkih i socijalnih disciplina poput antropologije, etnografije, povijesti umjetnosti, teorije performansa, feminističkih teorija identiteta, kulturalnih studija i kulturne politike, kao i postmodernih teorija komodifikacije i fetišizma.

2.1. Povijest orijentalnog plesa na prostoru Istoka

Ana Maletić bila je plesna umjetnica, pedagoginja, koreografkinja, publicistkinja i koreologinja. Napisala je knjigu *Povijest plesa starih civilizacija* (2002.) u kojoj je klasificirala ples s obzirom na geografsko područje nastanka, a također je obradila funkciju i ulogu plesa u društvenim i političkim okolnostima prethodnih civilizacija. Istražila je etimologiju plesa; pa je tako glagolski oblik „plesati” značio radovati se, a plesalo se svugdje gdje je bilo zrna života i živih bića. Još uvijek je nemoguće odrediti iz kojeg razdoblja datira orijentalni ples, stoga je Maletić argumente izvela na temelju geografskog područja podrijetla plesa te razlikuje njihove karakteristike s obzirom na svrhu plesa. Ljudi su plesali u sakralne ili profane svrhe, ples je bio dio hramskih rituala i iskonski oblik ljudske ekspresije emocija. Jedna od vrsti plesa s obzirom na geografsko područje jest orijentalni ples koji se plesao na području Sjeverne Afrike, Male Azije, prostora stare Mezopotamije i Perzije te Pakistana i Indije. Bitno je istaknuti kako je Orijent/orijentalno izraz korišten od strane Europljana kako bi opisali mnoštvo kultura na prethodno navedenim geografskim područjima. Popularnost orijentalnog plesa bilo je moguće donekle definirati na temelju slikovnih zapisa plesa u prehistorijskim špiljama. Kako Maletić

piše, ono što nam je poznato jest da su se na području Mezopotamije kao glazbena podloga plesu koristili različiti instrumenti, a najčešće udaraljke, kako bi se naglasio određeni koreografski pokret ili u svrhu održavanja ugođaja i dinamike plesa. Također plesači su bili specifično odjeveni s obzirom na prostorni kontekst izvođenja plesne koreografije: plesni kostimi koji su bili nošeni prilikom izvođenja plesa u hramovima morali su biti bogatije ukrašeni, a ujedno su morali pokazivati manje kože. S druge strane, izvođenjem profanih plesova uveden je erotični karakter u koreografiju. Tako su, primjerice, u Egiptu haremske plesačice izvodile erotske plesove u profanim haremima, a žene aristokrata kultne plesove za prizivanje plodnosti u sakralnim haremima. Ples je i nekad bio oblik tjelovježbe minulih civilizacija te nije poznavao ni rod ni spol, a plesači su učili pokrete jedni od drugih. Često su i haremske plesačice plesale uz žene aristokrata, s obzirom na to da su se u starom Egiptu počele brisati granice između sakralnog i profanog plesa (Maletić, 2002:105).

Budući da je orijentalne plesove moguće klasificirati prema geografskom mjestu nastanka i izvođenja, tako se svaki od geografsko-klasificiranih plesova može podijeliti na različite specifične stilove orijentalnog plesa. Prema Ivani Isabelli Grdić, koja je u svojem završnom radu *Trbušni ples* (2016.) pisala o povijesti i estetici trbušnog plesa, stilovi orijentalnog plesa dijele se na: egipatski, turski, tribal (plemenski), romski, drum solo, havajski hula ples, moderni indijski ples te afro-brazilske plesove. Potrebno je imati na umu da se tipovi plesa među sobom razlikuju koreografski, instrumentalno i tematski, no imaju i zajedničke karakteristike: artikulirani pokreti trbuha, kukova i bokova, a dodatno su naglašeni pokretima ruku i gornjeg dijela torza. Štoviše, što se tiče pokreta, tri su osnovne vrste kretanja u orijentalnom plesu: pokreti ruku i prstiju ili hironomija, kretanje nogu ili koraci, te skokovi. Izučenost orijentalnog plesa očituje se u pokretima ramenima, a ne pleksusa. Ples se izvodi uz glazbenu pratnju, prepoznatljivu po zvuku bubnja i defa, ponekad i gitare ili drugog instrumenta. Glazbena podloga plesa je raznolika i usko je povezana s načinom kretanja, a zbog širine raznolikosti nije analizirana u ovom radu, iako i glazba može biti predmet jedne zasebne analize razvoja i utjecaja.

2.1.1. Raqs sharqi

Tip plesa koji je analiziran u ovom radu jest egipatski stil plesanja, u arapskom govornom području poznat i kao *raqs sharqi*. Doslovan prijevod *raqs sharqi* znači „profesionalni ples“ podrijetlom s Istoka ili Orijenta. Termin je nastao kako se plesu ne bi umanjila kulturna i umjetnička vrijednost prilikom izvođenja pred europskom i sjevernoameričkom publikom. Embree (1998:60) smatra kako se do tada plesao *raqs baladi* ili narodni, odnosno folklorni orijentalni ples. Ono što je plesovima zajedničko jesu instrumenti kojima se izvodi glazbena podloga. To su gitare i srodni žičani instrumenti, bubnjevi, kastanjete, def ili druge udaraljke, a ponekad je dovoljno samo ritmično pljeskati rukama. Koreografija plesova je također slična, a temelji se na ritmičnim pokretima bokovima i trbuhom, no isti plesovi razlikuju se u tome što *raqs sharqi* izaziva seksualne konotacije kod publike, dok je *raqs baladi* folklorni kulturni performans. Orijentalni ples prošao je kroz proces komodifikacije i kulturalne apropijacije, stoga ga danas nazivamo trbušnim plesom. Također, razvojem medija trbušni ples dobio je novu dimenziju: osim što se pokazao izuzetno profitabilnim izvorom zarade u obliku tečajeva plesa u realnom životu, postao je i medijski popraćen.

2.2. Kulturalna autentičnost trbušnog plesa

U prethodnom poglavlju rada definirane su genealoška, ali i koreografska razlika između orijentalnog i trbušnog plesa. Nadalje je opisano na koji način je trbušni ples u nekim trenucima bio podvrgnut procesu kulturne apropijacije. Prema izvoru *Belly Dance: An Example of Cultural Authentication* (1998.) autorice Jennie Embree izraz kulturna autentičnost odnosi se na specifičan proces transfera nekog dijela iz određene kulture u drugu kulturu. Dijelovi preuzetog kulturalnog oblika u drugoj se kulturi izmjenjuju ili prilagođavaju novom okruženju, dok jednim dijelom novi kulturalni oblik ostaje ekvivalentan originalu. Kulturalni oblik ne mora nužno biti materijalan, poput odjeće, načina proizvodnje i prerade (...), nego može biti i nematerijalan, primjerice transfer narodnih vrijednosti ili nekog oblika duhovnosti, vjere ili religije (npr. *new age*). Embree (1998.) u svojem radu analizira kulturalnu autentičnost kostima trbušnih plesačica, točnije - koje je faze prilagodbe prošao kostim, te je li kostim stvarna replika originala ili je, prema njezinim riječima - kreativno interpretiran.

Ono što se konkretno tiče kulturalne autentičnosti trbušnog plesa jest njegovo širenje u zemlje Europe i Sjeverne Amerike, a posljedično i nastajanje različitih oblika i fuzija plesa *raqs sharqi*

za novu publiku i tržište. Štoviše, suvremeni stereotip o trbušnom plesu uvjetovan je načinom na koji je trbušni ples uveden i prezentiran Zapadu. Egipat je u 19. stoljeću bio vrlo popularno turističko odredište za one Europljane koji su si mogli priuštiti putovanje u tu nekadašnju britansku koloniju. Europska tradicija navela je istraživače da očekuju egzotiku i romantiku, a eurocentrizam ih je doveo do toga da ismijavaju doživljeno i izokreću istinu u fikcionalnim tekstovima, kao što je to učinio francuski književnik Gustave Flaubert u svojem ljetopisu (Jarmakami, 2013:15). Većini je nepoznato da su se sredinom devetnaestog stoljeća pojavile prve cirkuske zajednice u SAD-u, koje su vrlo moguće inspiraciju pronašle u srednjovjekovnim glazbeno-plesnim trupama koje su putovale Europom (Maletić, 2002:108). Na jednom od proputovanja cirkusnih trupa Amerikom našao se tada devetnaestogodišnji Sol Bloom. Sol Bloom bio je poduzetnik, kongresnik, ali prije svega *šoumen*. Pokazao je interes za kulturu i poduzetništvo, te je 1893. u Chicagu sudjelovao u organiziranju Svjetske izložbe, posvećene Kristoforu Kolumbu i njegovom otkriću Novog kontinenta. Bloom je bio zainteresiran jedino za profit: „Znao sam da ništa poput tih plesač(ic)a, akrobat(kinj)a, gutača stakla i škorpiona nije viđeno na zapadnoj hemisferi...“, kazao je Sol Bloom u svojoj autobiografiji koja je izdana 1948. i nastavio: „... i bio sam siguran da bih mogao zaraditi bogatstvo s njima u Sjedinjenim Američkim Državama.“ Na izložbi su se među eksponatima Bloomovog alžirskog sela mogle naći i orijentalne plesačice. Fatima Djemilli, poznatija po umjetničkom imenu Mali Egipat, svojom je izvedbom orijentalnog plesa *raqs sharqi* opčinila posjetitelje. Bloom je orijentalni ples na izložbi predstavio kao *danse du ventre* što bi doslovno prevedeno s francuskog (Alžir je tada bio francuska kolonija) značilo ples trbuhom, odnosno trbušni ples. Publika je taj pogrešno konstruiran naziv upotrijebila za klasifikaciju svih tipova srednjoistočnih i bliskoistočnih plesova euroazijskog kontinenta. Zapravo je *danse du ventre* potpuno iskrivljena interpretacija *raqs sharqi*. S obzirom na to da je američka javnost takvu plesnu izvedbu vidjela isključivo kao egzotični erotski spektakl, ne čudi da je Bloom negirao povezanost s plesačicama nakon što je izabran za kongresnika.

Navedene su okolnosti dovele do toga da se trbušni ples - jedan izraz kreativnosti, poima kao isključivo erotični čin kojeg izvode plesačice kako bi ugodile publici. Danas se trbušni ples može sagledati i analizirati iz različitih kutova, konkretnije u ovom radu iz perspektive studija izvođenja i feminizma. U sljedećem poglavlju rada analiziran je stereotip o trbušnim plesačicama i rodnim odlikama trbušnog plesa kao isključivo ženskoj praksi.

3. Interpretacija teorija korištenih za definiranje rodničkih odlika trbušnog plesa

Središnje poglavlje ovog rada temeljeno je na interpretaciji teorijskih koncepata koji će kasnije biti korišteni u svrhu uočavanja i analize rodničkih odlika trbušnog plesa. Termin trbušni ples nadalje je primjereniji s obzirom na to da se idući paragrafi baziraju na analizi rodničkih odlika trbušnog plesa pomoću teorije performansa, teorije performativnosti roda te teorije muškog pogleda. Radi prethodno navedenog androcentrizma u pisanju povijesti, u nastavku rada parafrazirani su i interpretirani isključivo radovi autorica o utjecaju kulturnih i društvenih okolnosti u kojima se trbušni ples i izvođači nalaze. Proučavanjem istraživanja o trbušnom plesu razvija se druga dimenzija stajališta o trbušnom plesu, a to je ono stajalište pisano iz ženske perspektive, točnije stajalište žena koje prakticiraju trbušni ples - bilo profesionalno, bilo u dokolici.

3.1. Teorija performansa

Studije izvođenja relativno su mlada multi-disciplina. I dalje se razvijaju pod utjecajem drugih društvenih znanosti poput antropologije, teatrologije, sociologije, filozofije, estetike, teorije roda i medija, feminističkih teorija, studija kulture, psihoanalize i lingvistike. Proučavaju sve što je podložno performativnosti ili ima performativni/izvođački karakter u realnom ili virtualnom prostoru, bilo da se radi o kulturi, društvu ili politici. Richard Schechner je napisao *Teoriju performansa* (1988.) kao kritiku njujorškog teatra, a suvremene studije izvođenja Schechnerovu knjigu smatraju svojevrsnim manifestom performansa i performativnih izričaja. Schechner je uveo antropologiju i njezinu metodologiju u svoja istraživanja o teatru. Teoriju performativnosti različiti su autori i teoretičari aplicirali na svoja razmišljanja o disciplini kojom se bave. Umjetnički performans odvija se „ovdje i sada“, performer teži transformiranju trenutne situacije ili publike pred kojom izvodi te stvaranju posebnog ozračja i doživljaja kojeg je nemoguće ponoviti na isti način.

Govoreći o performeru, imenici muškog roda, postavlja se pitanje: „Plešu li muškarci trbušni ples?“. Prema autorici Jennifer Lynn Haynes-Clark (2010.) muški plesači trbušnog plesa nekada su bili popularni na Bliskom Istoku i na prostoru Centralne Azije. Muški i ženski plesači utjecali su jedni na druge, a muški ples nije se smatrao parodijom ženskog plesa. Suvremena ideja trbušnog plesa kao isključivo ženske prakse direktan je produkt kolonijalizma i nametanja eurocentričnih i američkih rodničkih konstrukta na istočnjačke subjekte. Nadalje, prividna odsutnost muških plesača iz narativa o podrijetlu ovog plesa podupire ideju o trbušnom plesu

kao kulturnoj invenciji. Krajem devetnaestog stoljeća počelo je zanimanje za trbušni ples, a nakon što je šira javnost bila upoznata s tim konceptom, trbušni ples dobio je konotacije romantičnog, nedoživljenog i egzotičnog, kao što se poimao Orijent (Said, 1979:118). Tada su orijentalne plesačice koje je poznavao Zapad kao dio performansa izvodile akrobacije te su glumile i pjevale (Haynes Clark, 2010:31). Ono što se danas naziva trbušnim plesom jest kulturna aproprijacija orijentalnog plesa, odnosno zapadnjačka verzija *raqs sharqi*, orijentalnog plesa podrijetlom iz Egipta. Trbušni ples sagledan kao kulturni performans uključuje izvođenje pred publikom, a izvođač/ica kao i sam čin kojeg izvode nose određeni identitet, ideologiju te estetiku i vještinu. Trbušna plesačica (rjeđe plesač) izvodi ples, dok je muško tijelo aktivni promatrač koji smatra da ono „drugo tijelo” posjeduje već samo gledajući ga. Pritom u vlastitom umu stvara (iskrivljenu) sliku onoga što vidi, kao što se dogodilo prilikom upoznavanja svijeta s *raqs sharqijem*. Naravno, muško tijelo nije nužni univerzalni promatrač, dovoljno je znati da se među publikom stereotip o trbušnom plesu konstruira prema patrijarhalnoj matrici. U tom specifičnom trenutku, kultura označitelja postavila se kao superiornija i upisala značenje orijentalnom plesu, te definirala njegovo kulturno nasljeđe kao Drugo, odnosno objekt od kojeg se nešto uzima i u tuđinskoj kulturi asimilira.

Ples je umjetničko izvođenje i izraz umjetničkog pokreta. Radi toga se ples općenito može promatrati i interpretirati iz perspektive studija izvođenja na više različitih načina. Ples kao umjetnički performans u sebi sadrži i formu fuzije, ali i spektakla. U kontekstu orijentalnih plesova, prva fuzija nastala je onda kad su romski nomadski narodi lutali Indijom i Egiptom, te su prisvojili elemente njihovih plesova; hironomiju indijskih plesova, a ukrašavanje suknje novčićima od egipatskog plesa. Dvadesetih godina prošlog stoljeća trbušne su plesačice postale likovima u holivudskim filmovima (Haynes Clark, 2010:33). Takozvana *salomanija*, prema Salomi koja simbolizira mitsku plesačicu i prostitutku, uvukla se i u ženske sobe, pa su žene tada počele eksperimentirati s odjećom koja je postala blještavija, te plesom za sebe. „Golo ljudsko tijelo ima pravo na javnost, od nudističke plaže do umjetnosti.“ (Knežević, 2012:165). I s obzirom na to pravo, prema Jennifer Lynn Haynes Clark, 1920. je bila godina rođenja erotičnih i zavodljivih plesnih stilova - kabareta, burleske i striptiza (2010:37). Nadalje, autorica navodi kako se u jednoj američkoj školi plesa 1964. godine podučavalo i trbušni ples i striptiz. Oni koji nisu upoznati s raznovrsnošću orijentalnog plesa pogrešno će reći kako je trbušni ples koreografska forma slična striptizu i burleski, što zbog koreografskih pokreta, što zbog kostima. No, trbušni ples se razlikuje od striptiza i burleske zbog toga što plesačica ne svlači svoj kostim. Dodatno, trbušni ples je kulturološki određen s obzirom na svoju genealogiju. Njegovo podrijetlo je takoreći svečano; to je profinjeni ples koji je služio u ritualne svrhe te predstavlja

žensku snagu i dominaciju nad vlastitim tijelom i okolinom. Striptiz i burleska s druge strane nužno predstavljaju erotiku, način su zavođenja i imaju seksualne konotacije s obzirom na eksplicitno pokazivanje tijela.

3.2. Kratki uvod u feminizam i performativnost roda

U sljedećim poglavljima nastavlja se interpretacija događaja koji su doveli do toga da se trbušni ples, jedan izraz kreativnosti poima kao oblik erotičnog čina kojeg izvode žene u svrhu ugone publici. Uz prethodno navedeno, u idućem ulomku rada objašnjena je jedna od pretpostavki feminističke teorije, a to je performativnost roda. Također, pretpostavka da postoji rod usko je povezana sa pretpostavkom da je žensko tijelo objekt promatranja.

3.2.1. Feminizam

Prema autorici Andrei Zlatar feminizam se javlja početkom dvadesetog stoljeća „kao jedan od oblikovanih političkih pokreta potaknut socijalnim promjenama modernog doba, s ciljem emancipacije žena u društvu i zadobivanja jednakosti (...)“ (Zlatar, 2010:97). Nadalje, Zlatar piše kako je temeljna feministička borba usmjerena na reinenciju postojećih odnosa moći u društvu i podjeli istog, te na destabiliziranje patrijarhalnih matrica prisutnih u društvu i implementaciju različitih strategija otpora. Naglasak na kolektivnu akciju, žensku solidarnost i političko djelovanje ideje su feminizma u šezdesetim i sedamdesetim godinama prošlog stoljeća. Zlatar dodaje da se „raznolikost feminizma danas razumije kao njegov socijalni potencijal i dugotrajna izdržljivost na polju političkih nadmetanja, izrazita mobilnost kao pokretljivost u društvenim razinama i mogućnost da bude prisutan kao specifičan aspekt u mnogobrojnim pitanjima“ (Zlatar, 2010:98). Moguće je uočiti poveznicu između problematike kojom se feministička teorija bavi u spomenutom razdoblju te popularizacije trbušnog plesa. Naime, šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća trbušni ples biva prihvaćen kao ženska emancipacijska praksa, koliko u smislu slobodne kretanja i vladanja vlastitim tijelom, toliko i u svrhu zdravlja i umjetnosti

3.2.2. Performativnost roda

Rodnu teoriju, čiji su temelji postavljeni još osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, predstavila je autorica Judith Butler u knjizi *Nevolje s rodom* (1990.). Butler se vodi postavkom da je rodni identitet konstruiran jednako kao i pretpostavka o postojanju spola.

„Feministička opozicija spol/rod pretpostavlja određenu dihotomiju i neodlučivost između konstruiranosti roda (i spola) te esencijalizma spola kao prethodne danosti u prirodnom. Tumačenje “konstruiranosti” roda pretpostavlja kulturu ili društvenu moć koja djeluje nad prirodom. Takvi modeli, tvrdi Butler u Tijelima koja znače, pretpostavljaju pasivnost prirode pod socijalnim djelovanjem. Cijeli se model rod/spol jednostavno razotkriva kao analogija maskulino-feminine razlike u heteronormativnoj strukturi. Za Judith Butler, sam koncept prirode ima povijest. Degradacija “prirodnog” kao pred-inteligibilnog sa sobom povlači i određeni, implicitni i nekritički pogled na “spol”. Stoga koncept “spola” za Judith Butler predstavlja pozornicu na kojoj se odigrava drama prirodnosti i konstruiranosti, pri čemu upravo “spol” postaje esencijalan konstrukt, umjesto da bude odbačen kao puki konstrukt.“ (Artuković, 2013:19)

Artuković koncizno parafrazira Butler: „...spol (je) zapravo efekt roda, drugim riječima - prirodnost spola je samo naizgledno preddiskurzivna kategorija koja proizlazi iz binarnih struktura jezika univerzalne racionalnosti koja stvara cjelovit hegemonijski kulturni diskurs.“. Može se reći da rodni identitet nije pretpostavljen na temelju biološke razlike (poput spola), već se konstruira različitim izvođenjima u različitim okolinama, a Butler ga shvaća kao praksu označavanja. Ono što se konkretno tiče ovog rada jest da se trbušni ples može shvatiti kao praksu označavanja, koja u sebi sadrži moć djelovanja, dok isto djelovanje *per se* predstavlja moć. Trbušni ples kojeg izvodi žena može biti ekspresivno izrazito moćan, pomalo dominantan i ratnički, a opet elegantan. Moć i dominacija definiraju se u odnosu na pažnju publike privučenu prilikom izvedbe te odnos prema vlastitom tijelu. Prvo, publika aplaudira jer joj se sviđa nastup, ali sviđanje je isključivo subjektivan pojam, obzirom da se nekoj osobi u publici sviđa kostim, drugom koreografija, a nekom trećem izvođačko tijelo. D druge strane, publika može biti indiferentna prema izvedbi. Drugo, moć i dominacija nad vlastitim tijelom uvelike utječu na afirmaciju vlastite ženstvenosti i prihvaćanje vlastitog tijela sa svim njegovim vrlinama i manama.

3.3. Teorija muškog pogleda

Nastavno na prethodni odlomak, uvijek će postojati pojedinci za koje ples ima seksualnu konotaciju. Trbušni ples nema intenciju zavođenja, iako jest erotičan i senzualan. Seksualizacija plesačice ili njezine izvedbe uvjetovana je time što živimo u vremenu kada svlačenje odjeće prodaje mnogošto. Posljedično, danas se stvara predrasuda o trbušnom plesu kao izvedbi sa nekim seksualnim ishodom ili namjerom zavođenja. Takav stereotip je nužno negativan s obzirom na to da isključivo na temelju promatranja tijela promatrač stvara predrasudu u vlastitom umu o umjetničkoj vrijednosti izvedbe, a povrh svega dovodi se u pitanje privatnost plesačice. Promatranje ženskog tijela na takav voajeristički način može se usporediti s teorijom muškog pogleda koju je Laura Mulvey predstavila u eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975.). Mulvey vlastitim autorskim neologizmom *male gaze* objašnjava na koji način kinematografija proizvodi i artikulira muški pogled. Psihoanaliza joj služi kao političko oružje (Mulvey, 1975:57) kojim će razotkriti onaj dio strukture filma kojeg nesvjesno stvara patrijarhalno društvo. Funkcija žene u formiranju patrijarhalno nesvjesnog jest dvostruka: žena je objekt žudnje i pogleda, no ujedno simbolizira strah od kastracije. Žena, koja je u odnosu na muško nešto nepostojeće, ili joj se priznaje postojanje samo u smislu da je nedostatak, u ovom slučaju daje dimenziju muškome: njezin nedostatak simbolizira prisutnost falusa. Žena u ili na filmu je također dualni objekt; ona je gledana od strane publike u kinu, te od strane svojih glumačkih partnera i kamere u trenucima snimanja. Muškarac koji gleda ili gledatelj filma općenito, jesu subjekti - aktivni promatrač. Prema Storeyu (2005:105), Mulvey smatra kako se analizom uništava estetika žudnje i zadovoljstvo u pogledu, a žudnje koje nastoji uništiti jesu skopofilija i voajerizam te narcistička skopofilija. Skopofilija i voajerizam uglavnom su sinonimi koji označavaju postizanje psihofizičkog zadovoljstva pukim gledanjem u neki objekt ili bivanja objektom gledanja, a također podrazumijevaju kontrolu pogleda nad objektom kojeg se gleda i seksualnu objektivizaciju gledanog, pritom naglašavajući svoju seksualnu superiornost. Narcistička skopofilija označava polaritet u umu gledatelja, a odnosi se na skopofiliju kao užitak te ujedno i identifikaciju s objektom gledanja.

4. Trbušni ples u 21. stoljeću

Nastavno na poglavlje o kulturnoj autentičnosti, a kasnije i pojašnjenju procesa kulturalne aproprijacije, može se zaključiti da je do danas trbušni ples prošao proces komodifikacije. Primjerice, moguće je upisati tečaj trbušnog plesa u plesnom klubu, ali je jednako popularno učiti ga iz udobnosti vlastitog doma, ureda ili nekog drugog mjesta, odnosno gledati instrukcije (takozvane *tutoriale*) plesa na internetu ili preko nekog drugog oblika virtualne komunikacije. Također, različite fuzije trbušnog plesa postale su medijski popraćene, primjerice latino fuzija trbušnog plesa kolumbijske pjevačice (*Shakira*) ili nastupi plesača u reality showovima (*Ples sa zvijezdama*, *Supertalent*). Razvoj interneta učinio je ples dostupnim; osim putem spomenutih video instrukcija učenja plesnih koraka, moguće je online saznati povijest plesa ili naručiti kostim. Posljedično, širenjem trbušnog plesa u virtualnom prostoru te u javnom prostoru, direktnom socijalizacijom izvođača i publike, otvara se pitanje o granicama tijela i teoriji pogleda na tijelo iz aspekta društva i zdravlja.

4.1. Tijelo

Trbušni ples kao najčešće ženska praksa očituje se i u tome što muškarci zaziru od prakticiranja trbušnog plesa radi straha od ismijavanja ili neuspjeha. Čak i oni muškarci koji plešu izgledaju prilično feminizirano s obzirom na to da su pokreti prilagođeni ženskoj konstituciji. Naravno, takav stav prema plesačima trbušnog plesa uvriježen je isključivo među grupama ljudi koji kritiziraju sve što ne odgovara njihovim svjetonazorima. No to ne znači da za muškarce nema mjesta u klubu ili na pozornici. Obilježja takozvane ženske konstitucije jesu obline - grudi i bokovi, bez obzira na njihovu veličinu, odnosno širinu. Također, zaobljen trbuh u plesačica ne predstavlja nikakvu prepreku kod izvođenja plesa. Štoviše, poželjno je imati jače izražene obline jer na taj način pokreti grudima, trbuhom i bokovima dolaze do izražaja. Muškarac jednostavno ima drugačije raspoređene masti na svojem tijelu, stoga njegove kretnje prilikom plesa publici izgledaju pomalo uštogljeno. S druge strane, muški plesači se osjećaju otuđeno u plesnom kostimu i dok plešu iz dva razloga. Alijenacija, odnosno otuđenje muškaraca od plesa potaknuta je onog trenutka u povijesti kada su plesačice orijentalnog plesa bile primorane nastupati pred publikom koja se sastojala uglavnom od muškaraca. Od tog trenutka muškarci su ples, ali i izvođačice, počeli promatrati kao Drugo, strano, egzotično, nepojmljivo, nespoznatljivo. Dodatno, feminizacija u ovom kontekstu odnosi se na izvedbu plesača trbušnog plesa: njihova plesna izvedba smatra se lošom parodijom ženske prakse. Također, plesači su

diskriminirani od strane drugih muškaraca s obzirom na sveukupan dojam koji trbušni ples na njih ostavlja. Heteroseksualna matrica prisutna u društvu potiče da se podjednako i plesači i plesačice pretpostavljeno neugodno osjećaju u vlastitom tijelu. Dalje se u radu stavlja naglasak na to da je trbušni ples stvoren za sve koji su otvoreni za učenje i usavršavanje svojih vještina, za one koji žele promijeniti nešto u svojoj svakodnevnici te za one koji žele prihvatiti svoje tijelo onakvo kakvo jest.

Zajednica trbušnog plesa širi pozitivnu sliku o svakom tijelu. Neovisno o tjelesnoj građi, plesači i plesačice prihvaćaju jedni druge onakvima kakvi jesu. Štoviše, pozitivan stav prema drugoj osobi utječe i na percepciju samoga sebe kao kvalitetne osobe. Katarinčić u svojoj studiji (2013.) o baletnom tijelu tvrdi kako različiti plesni oblici proizvode različita plesna tijela. Dakle jednom kad tijelo nauči trbušni ples, nikad ne može plesati nešto drugo jer pokreti i izolacije tijela postanu prirodni način kretanja i pratnje ritma, ma koja god glazba bila u pitanju. Aplicirano na postavku da je trbušni ples izučen umjetnički način kretanja ženskog tijela, podrazumijeva da je žensko tijelo tijekom povijesti plesanja iznašlo način kako da vlastito tijelo iskoristi u svrhu umjetnosti i to na jedan holistički način. Stoga se rodne odlike izdižu iznad biološki pretpostavljenog spola: ako je rodni identitet sedimentiran, konstruiran iz čina u čin, svakim danom je sve raznolikiji i sveobuhvatniji, onda se brišu njegove granice, a rodne odlike postaju univerzalne za oba spola. Jednako kao i muškarac, žena može sve. Ima urođenu snagu, hrabrost, osjećaj za brigu i komunikaciju. Prihvaćanje sebe, konstantan rad na sebi, prihvaćanje ženstvenosti i "dominacija" istom uz odlike navedene u prethodnoj rečenici, trebale bi biti predstavljati novo konotativno značenje trbušnog plesa!

4.2. Kritika društva

Trbušni ples i prakticiranje istog svojevrsni je otpor spram postojećih društvenih normi. Također je i primjer otpora spram sankcioniranja nečeg neželjenog ili neposlušnog. Zanimljivo je kako je na prostorima odakle trbušni ples potječe žensko tijelo stigmatizirano ili se zbog religijskih i društvenih običaja mora pokrivati. Pa ipak žene izvode ples u dvodijelnim kostimima i pritom krše pravila društva u kojem žive. Osobna ženstvenost i senzualnost koje žena ostvaruje i/ili prihvaća prilikom prakticiranja trbušnog plesa dugo su bili isključeni iz studija o trbušnom plesu. Nastavno na to da je povijest pisana iz položaja muškarca, suvremene su se autorice počele baviti trbušnim plesom kao ženskom praksom i promatrale su ne samo povijesni, već i društveni, psihološki te zdravstveni kontekst trbušnog plesa. Osim autorica predstavljenih u radu, studije autorica Shelie Marie Bock (2005.) i Virginije Keft-Kennedy

(2005.) također su pisane ženskim pismom, prilično su temeljite, opširne, kreativne i s mnoštvom primjera. Naposljetku čitateljima nude zorniju predodžbu o onome što je trbušni ples bio nekada, a što je sada. Svakako je potrebno uzeti u obzir kako se navedene autorice, ali i većina suvremenih studija bavi trbušnim plesom, a koji pritom predstavlja kulturnu invenciju.

4.3. Utjecaj trbušnog plesa na psihičko i fizičko zdravlje

U svijetu koji je opsjednut lijepim i mladim tijelom - direktno ili indirektno se diskriminira tijelo koje se ne uklapa u te pretpostavljene (iskrivljene) norme ljepote. Širenje *self-empowering* (proces osobne afirmacije te zahtijevanja vlastite slobode i prava) pokreta i pokreta za oslobođenje tijela od upisivanja dogmatskih značenja na to tijelo započinje šezdesetih godina prošlog stoljeća. Dodatno, emancipacija tijela povezana je s drugim valom feminizma, seksualnom revolucijom i hipijeveskom subkulturom. Tada su se marginalizirana tijela - poput bolesnog, starog, crnog ili bijelog, muškog ili ženskog te inog tijela koje se ne uklapa u postojeće društvene okvire - zainteresirala za otkrivanje svojeg tijela i pokazivanje istog javnosti.

Jarmakani (2013.) navodi kako je šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća porasla želja za učenjem trbušnog plesa. Tada su se diljem svijeta otvarali plesni klubovi u kojima su žene podučavale druge žene trbušnom plesu. Tranzicijom plesa u sferu društvenog spektakla dolazi do miješanja i redizajniranja plesnih oblika, odnosno nastaju fuzije. Trbušni ples danas predstavlja sinonim za prihvaćanje ženstvenosti, s obzirom na to da su žene inicirale bavljenje plesom u svrhu ispunjenja slobodnog vremena pod sintagmom „Pronađi Boginju u sebi!“. Ta fraza univerzalizira pojam duhovnog i svodi ga na tijelo, odnosno podrazumijeva da su duh i tijelo neodvojivi. Jarmakani posljedično diskutira o odnosu Orijenta kao prostora duhovnosti i Zapada (ona misli na SAD) kao prostora koji teži i potencira individualnost osobe i osobni uspjeh, a paralelno duhovnost traži u spisima istočnjačkog spiritualizma. Posljedično, autorica smatra da je iracionalno tražiti duhovnost na nekom mjestu izvan sebe, jer se time samo egzotizira druga kultura.

Orijentalni ples bi se mogao simbolično usporediti sa ciklusom prirode - izvođač/ica je personifikacija vjetrova i vode koji utječu na gibanje biljaka ili kretanje životinja. Govoreći o trbušnom plesu, kao proizvodu popularne kulture, odnosno amerikaniziranom i komodificiranom stilu orijentalnog plesa *raqs sharqi*, njegova autentičnost nije determinirana isključivo pokretima, glazbom, kostimima ili stavom. Bitan faktor je i prirodnost plesača što doprinosi spontanosti izvedbe. Ako se plesačica (rjeđe plesač) osjeća loše u svojem tijelu ili

nije svjesna granica vlastitog tijela, to će se odraziti na sveukupnu izvedbu. Spontani ples može biti realni izraz emocije, dok je koreografski pokret izučeni simbol emocije, odnosno emocija kojoj su upisana različita značenja kako bi bila što izraženija. Neverbalna komunikacija plesu daje mističnu dimenziju, a izvođač pritom komunicira s publikom ili s drugim izvođačima putem svojih pokreta.

Implementacijom trbušnog plesa u svakodnevicu isti je dobio sportski karakter. Stoga je moguće trbušni ples analizirati kao psihofizičku praksu.

„U fizičkom aspektu ističu stjecanje tjelesne kondicije i poboljšanu pokretljivost nakon plesa. Kod psihičkog aspekta naglašavaju vedro raspoloženje, podizanje razine samopouzdanja i životnog zadovoljstva te govore o plesu kao o načinu samoostvarenja i obogaćivanja unutarnjeg života.“ (Šumar, 2018:16)

Fizičko zdravlje jednako je bitno kao i psihičko. Nadalje, prema Šumar, što se tijelo više pokreće, psihičko zdravlje je stabilnije. Čak i stručnjaci preporučuju aktivni odmor uslijed iscrpljenosti od psihičkog rada. Kretanjem, točnije plesanjem, rasterećuje se um. Štoviše, upravo trbušni ples omogućuje odbacivanje stida i prihvaćanje svojeg tijela. Ples uči čovjeka disciplini kroz pažnju i svjesnost, a jedan od najvećih izazova čovjeka jest da svjesnost zadrži u tijelu - tako čovjek prebacuje pažnju na koji god dio tijela želi, a ne zadržava ju u glavi koja ga može ometi na svakakve načine (Roth prema Šumar, 2018:15). Trbušni ples djeluje i na sveukupnost društvene zajednice koja se oko njega formira, ali i zajednicu koja nije s njim povezana. Prakticiranjem trbušnog plesa jača se povezanost sa svojim unutarnjim svijetom, a pojačava se i svjesnost o drugim osobama.

Jean Jorgensen u svojoj publikaciji *Dancing the Numonuos: Sacred and Spiritual Techniques of Contemporary American Belly Dance* (2012.) smatra da je trbušni ples pogrešno seksualiziran samo zato što ga većinom prakticiraju žene. Autorica se poziva na Marcela Maussa i njegov esej *Body Techniques* (1979.) zaključivši kako se duhovna dimenzija plesa, odnosno dolazak u stanje transa ili katarze, smatra svojevrsnom blizinom božanskom, a pritom božansko može označavati neki transcendentni oblik ili nešto imanentno ljudskoj psihi i neodvojivo od ljudskog tijela. U trenutku kad se plesačica nađe u *flowstateu* (stanju koji je u značenju sličan istočnjačkom zenu), njezini su duh i tijelo jedno. Takav spoj se, prema Jorgensen, postiže jedino vježbom, svjesnom praksom pokreta i svjesnim slušanjem glazbe. No ples nije za sve duhovna praksa; za nekog je način vježbanja i oblikovanja fizionomije svojeg tijela, za druge izraz kreativnosti jer izrađuju plesne kostime, za treće pak predstavlja oblik druženja ili samo aktivno iskorištavanje slobodnog vremena.

5. Zaključak

Na području Europe postoji vrlo duga povijest zanimanja za Orijent. U osnovnoškolskim udžbenicima stoji kako su unazad 5000 godina Rimsko i Grčko Carstvo kolonizirali područje Male Azije, Mezopotamije, sve do rijeke Ind. Nakon njih španjolski, francuski, portugalski, nizozemski i engleski pomorci otkrivaju i koloniziraju druge kontinente. Istok je Europljanima bio prva i najbogatija kolonija, izvor jezika i civilizacije, s obzirom na to da su imali razvijenu tehnologiju, kako znanstvenu tako i društvenu. Također, tu je započela dihotomija između Europe i Drugog. Europa, a kasnije i Sjedinjene Američke Države, postali su poznati pod zajedničkim nazivom kao Zapad, područje „normalnog“ i civiliziranog društveno-političkog uređenja, nadmoćnijeg od Drugog - Istoka i takozvanih zemalja Trećeg Svijeta, kojem pripadaju sva područja koja nisu na sjevernoameričkom kontinentu ili području zapadne Europe. Koloniziranje i eksploatacija Bliskog i Srednjeg Istoka u materijalnom smislu još uvijek nije završila. Podjednako pod izgovorom kulturnog širenja i globalizacije vrši se eksploatacija dobara, od hrane i nafte, preko plesa i tekstilnih materijala, pa sve do ljudi koji postaju zapadnjački robovi. U ovom radu, trbušni ples primjer je preuzimanja oblika iz izvorne kulture i asimiliranja u novu kulturu. Posljedično, mijenja se i sustav vrijednosti stvorenih oko preuzetog oblika - trbušni ples prilagodio se novom društvu.

Trbušni ples kulturna je apropijacija orijentalnog plesa. Kapitalistički način proizvodnje zapadne hemisfere utjecao je na pojam trbušnog plesa kao senzacionalističku praksu. S druge, pak, strane, u orijentalnim kulturama pojam trbušnog plesa, ali i drugih orijentalnih plesova, održava se kao dio svakodnevice te se smatra kulturnim nasljeđem, bez obzira na to što je trbušni ples izmijenjena verzija orijentalnog plesa. Prostor i okolina izvođenja prilično definiraju je li trbušni ples umjetnička praksa ili ima ambivalentni predznak. Različito se kritizira i pojmi nastup trbušnih plesačica u kazalištu ili konkretno na pozornici u zatvorenom ili na otvorenom prostoru. Tada ples ima umjetnički karakter te je publika očarana plesom i sveukupnim doživljajem na kojeg utječu rasvjeta, kostimi, glazba. S druge strane, publici su „show“ nastupi te izvođenje trbušnog plesa na proslavama ili svadbama zanimljivi, ali ujedno i odbojni utoliko što su trbušni ples i plesačice pretpostavljeni isključivo kao način zabave. Pritom nije strano da trbušne plesačice bivaju degradirane i ismijavane zbog plesa koji najviše u muškaraca izaziva erotske konotacije.

Parafrazirajući Michela Foucaulta prema Butler, binarni odnos privatnog i javnog, kojeg Butler naziva unutarnji i vanjski svijet, možemo predočiti kao odnos prirode i kulture, ženskog i

muškog. (Butler, 2000:23) Ta binarna matrica može se aplicirati na izvođenje trbušnog plesa: izvedba trbušnog plesa na javnom prostoru dobiva kulturno-umjetničku dimenziju, dok je izvedba trbušnog plesa u privatnom aranžmanu smatrana manje vrijednom. Premda muškarci zaziru od prakticiranja trbušnog plesa (iako im ga je ugodno gledati), može se zaključiti kako trbušni ples jest ženska praksa, odnosno način uvježbanog kretanja, koreografski razvijen od strane žena za žene. Osim što trbušni ples promiče realne kriterije ljepote te brigu za mentalno i fizičko zdravlje, također predstavlja otpor društvenim normama vezanima uz restrikcije spram ženskog tijela.

6. Bibliografija

1. Artuković, Kristina: *Performativnost u teoriji Judith Butler iz perspektive semiologije znanja* (Sveučilište u Zagrebu: Zagreb, 2013.), PDF dokument
2. Berčić, Boran: *Filozofija* (sažeto online izdanje: Zagreb, 2012.), PDF dokument
3. Bock, Shelia Marie: *From Harem Fantasy to Female Empoverment: Rhetorical Strategies and Dynamics of Style in American Belly Dance* (The Ohio State University: Columbus, 2005.), PDF dokument
4. Bresnahan, Aili: *The Philosophy of Dance* (Stanford Encyclopedia of Philosophy: 2015.)
5. Buljubašić, Ema: *Nietzsche i ples* (Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku: Osijek, 2017.), PDF dokument
6. Butler, Judith: *Nevolje s rodom. Feministička subverzija identiteta* (Ženska infoteka: Zagreb, 2000.)
7. Cleary, Krystal: *Feminist theories of the body* u *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* (John Wiley and Sons; New Jersey, 2016.)
8. Comte, August: *Tečaj pozitivne filozofije* (Batoche Books, 2000.), PDF dokument
9. Debord, Guy: *Društvo spektakla* (Arkzin: Zagreb, 1999.)
10. Douglas, Mary: *Purity and Danger* (Routhledge: New York, 1996.), PDF dokument
11. Embree, Jennie L.: *Belly Dance. An Example of Cultural Authentication?* (Oregon State University, 1998.), PDF dokument
12. Grdić, Ivana Isabella: *Trbušni ples* (Sveučilište Jurja Dobrile u Puli: Pula, 2016.), PDF dokument
13. Haynes-Clark, Jennifer Lynn: *American Belly Dance and the Invention of New Exotic: Orientalism, Feminism and Popular Culture* (Portland State University, 2010.)
14. Jarmakani, Amira: *They Hate Our Freedom, But We Love Their Belly Dance* (The University of Michigan, 2013.), PDF dokument
15. Jorgensen, Jeana: *Dancing the Numonuos: Sacred and Spiritual Techniques of Contemporary American Belly Dance* (University of Tatra, 2012.), PDF dokument
16. Jovičević, Aleksandra, Vujanović, Ana: *Uvod u studije performansa* (Fabrika knjiga: Beograd, 2007.)
17. Katarinčić, Ivana: *Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije* (Institut za etnologiju i folkloristiku: Zagreb, 2013.)

18. Keft-Kennedy, Virginia: *Representing the belly-dancing body: feminism, orientalism, and the grotesque* (University of Wollongong, 2005.), PDF dokument
19. Knežević, Đurđa: *Feminizam i kako ga steći* (Fraktura: Zaprešić, 2012.)
20. Lubbock, John: *Pre-historic times, as illustrated by ancient remains, and the manners and customs of modern savages* (online izdanje, prvi put objavljeno 1872.)
21. Maletić, Ana: *Knjiga o plesu* (Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske: Zagreb, 1986.)
22. Maletić, Ana: *Pokret i ples* (Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske: Zagreb, 1984.)
23. Maletić, Ana: *Povijest starih civilizacija* (Matica Hrvatska: Zagreb, 2002.)
24. Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (u *Film Theory and Criticism: Introductory Reading*: New York, 1999.), PDF dokument
25. Nietzsche, Friedrich: *Volja za moć* (prijevod na srpski jezik), PDF dokument
26. Novoselec, Melani: *Organizacija suvremenog plesa kroz povijesni razvoj starih civilizacija* (Međimursko Veleučilište u Čakovcu: Čakovec, 2018.)
27. Said, Edward W.: *Orientalism* (Vintage Books: New York, 1979.), PDF dokument
28. Solar, Milivoj: *Teorija književnosti* (Školska knjiga: Zagreb, 1976.)
29. Sookoo, Ashika: *Belly Dance as a Strategy for Women's Self Care* (Durban, 2008.), PDF dokument
30. Sri Swami, Sivananda: *Kundalini Yoga* (The Divine Life Trust Society, 1999.), PDF dokument
31. Storey, John: *Cultural theory and Popular Culture. An Introduction* (Pearson Longman: 2005.)
32. Šumar, Monika: *Ples i njegov značaj u suvremenoj kulturi* (Sveučilište Jurja Dobrile u Puli: Pula, 2018.)
33. Vecchio, Kat: *The Congressman Who Brought Belly Dancing to America* (online članak, objavljeno 2016.)
34. Zlatar, Andrea: *Rječnik tijela* (Naklada Ljevak: Zagreb, 2010.)