

*Ivana Miladinović Prica*

## Skladateljice v Črni gori: zgodovina nekega razmerja

Nenavadno dejstvo je (ali pa tudi ne), da so skladateljice v črnogorski glasbi prenehale predstavljati novost šele v 21. stoletju. Ženske tega okolja niso imele v glasbeni zgodovini kaj dosti pravice do svojega avtentičnega glasu. Dejavnost so bile na področjih, oddaljenih od institucionalnih pozicij odločanja, na področjih glasbenega izvajanja in poučevanja, s skladanjem pa so se ukvarjale le poredkoma. Zato se zdi ironično, da je pri osmišljanju črnogorske nacionalne in kulturne samopodobe imela važno vlogo prav skladateljica iz 19. stoletja.

Čeprav je bila glasba skladateljic komaj prisotna in opazna, pa veliko govori o družbi, iz katere je izšla – govori o kulturnih okoliščinah v Črni gori,<sup>1</sup> o črnogorski »izkušnji«<sup>1</sup> jugoslovanske zgodovine in ne nazadnje o »novem času«<sup>1</sup> samostojne Črne gore in pospešenih sprememb na poti v Evropsko unijo. Ob primeru treh študij primera bomo osvetlili, kako se v družbi patriarhalnih pozicij artikulirajo zaželeni vidiki in predstave o skladateljicah, kakšen je položaj mlade skladateljice Nine Perović (1985) na prizorišču sodobne črnogorske umetnosti, kdaj posegamo po spominih na skladateljice – Jelisaveta M. Popović (1854–?) in Vida Matjan (1896–1993), in kdaj po konceptu patriarhalne ženskosti, kdo pravzaprav obuja spomine in v kakšnih diskurzivnih kontekstih. Z drugimi besedami, prikazano bo, kako se skozi recepcijo položaja skladateljice zrcali vsa zapletenost vprašanja identitete črnogorske umetniške glasbe kot področja reguliranja kulturoloških, družbenih, nacionalnih in spolnih identitet.

Prav šibka zastopanost žensk, najpogosteje na robu glasbenega življenja, ter določena praznina na področju (ženske) skladateljske prakse proizvajata *presežek* pomena o patriarhalnem družbenem ustroju, kakršen je črnogorski, o strukturah moči, ki jih takšna družba prikriva, da bi lahko obstala kot urejena skupnost. Po eni strani je simbolično »pomanjkanje«<sup>1</sup> skladateljic v kanonu črnogorske glasbe kazalec podrejenosti ženskega spolnega habitusa v pogojih »zelo moško osrediščene«<sup>1</sup> črnogorske družbe, »urejene v celoti po načelu prvenstva moškosti«<sup>1</sup> (FILIPOVIĆ, 2003, 19). Dediščina lokalne patriarhalne ureditve, po kateri so otroka ženskega spola že ob rojstvu obravnavali kot manj vrednega Drugega (»kot tuja kost«<sup>1</sup> ali »tuja hiša«<sup>1</sup>), je kot senca spremljala pot

<sup>1</sup> Črna gora je bila do leta 1851 (oziroma do Njegoševe smrti) z vladiko kot cerkvenim poglavarjem na čelu teokratska država. Leta 1852 je postala kneževina, leta 1910 pa jo je Nikola I. Petrović razglasil za Kraljevino Črno goro.

ženske emancipacije<sup>2</sup> v Črni gori v 20. stoletju. Ob tem se je močno vmešavala v razporeditev moči in recepcijo idej, ki so prihajale iz zahodnoevropske kulture in umetnosti. Ženske so se ob tem, ko so s seboj nosile to občutenje razlike in manjvrednosti, gibale v danih okvirih tradicionalnih vlog spola, brez potrebe po ustvarjalnem potrjevanju. Po drugi strani pa je odsotnost skladateljic ter nasploh majhno število skladateljev in pomanjkanje domačega šolanega glasbenega kadra treba razumeti v luči burnih in protislovnih okoliščin v kulturi in zgodovini tega okolja, predvsem pa počasnega razvoja profesionalnega glasbenega življenja in inštitucij s področja glasbenega izobraževanja, izvajanja in skladateljskega dela. Da bi sploh lahko prišlo do resnega oblikovanja glasbene ustvarjalnosti in pojava šolanih skladateljic, so se morale zgoditi številne pomembne spremembe in preobrazbe, tako na področju razvoja glasbenih in izobraževalnih inštitucij, kot na področju emancipacije žensk.

V črnogorski patriarhalni ureditvi je umetniška glasba dolgo časa zasedala položaj Drugega. Bila je manj vredna oz. nevredna »junaka«, saj ni nudila prostora, kjer bi se kazala »moškost«, oblikovana v kategorijah »človeštva in junaštva«. Ob tem je treba poudariti, da je bila glasba v črnogorski ljudski tradiciji v času 19. stoletja in tudi pozneje neločljivi del junaške drže. Petje epskih pesmi ob spremljavi gusel je bilo določeno glede na spol; veljalo je za del moškega principa.<sup>3</sup> Po drugi strani pa je bila ženska glasbena folklorna tradicija upodobljena v lirskih pesmih in žalostinkah, pesmih, vezanih na posmrtno običaje.<sup>4</sup> V *Gorskem vencu* Petra II Petrovića Njegoša so prisotne številne glasbene zvrsti: petje na gosli, kola in svatovske pesmi ter sakralna glasba (РАДОВИЋ, 2001). Kategorija profesionalnega glasbenika (ki glasbo izvaja zaradi glasbe same) je bila v okolju, kjer je glasba veljala za sestavni del sinkretičnih pesniško-glasbenih folklornih oblik, epike in žalostink, brez uporabne vrednosti oziroma ni imela pomena. Tako je bil med ljudstvom v začetku sedemdesetih let 19. stoletja shod članov Prve vojne glasbe na Cetinjah pojmovan »kot nacionalna sramota«. Knez Nikola Petrović je moral poslati stražarje, da so po Črni gori »nasilno novačili glasbenike«, saj se ni želel nihče prostovoljno prijaviti (HOLEČEK, 1881, 33–35, primerjaj še IVANOVIĆ, 2017). V besedilu *Od leleka do simfonije* Miodrag Ćupić slikovito pojasnjuje, da je črnogorski narod »imel na svoji dolgi in težki poti pomembnejše delo,

2 Premoženjski zakonik iz leta 1888 je prvič prinesel ureditev osebne in premoženjske enakosti moških in žensk v Kneževini Črni gori; s tem so bile v tem okolju postavljene tudi osnove za emancipacijo žensk.

3 V Črni gori predstavljajo gusle inštrument poveličevanja junaka in njegovih podvigov. Po starogrškem modelu junaka igrajo tudi črnogorski junaki in vladarji na gusle in slavijo druge junake. »De se gusle u kuću ne čuju, tu je mrtva i kuća i ljudi«, je dejal Vuk Mićunović v *Gorskem vencu*.

4 Vuk Karadžić je ljudske pesmi razvrstil na *junaške* (epske) in ženske pesmi (lirske), kar ni značilnost zgolj Črne gore, temveč celotnega južnoslovenskega in širšega balkanskega prostora.

kot pa ukvarjati se z dejavnostjo, za katero ni dozorel ne duhovno ne ustvarjalno, še zlasti ne na čustvenem področju«. V črnogorsko okolje, »nenavajeno misliti in čutiti s toni« (prav tam), je, kot opaža avtor, glasba vstopila »skozi utesnjena vrata, z žalostinko in krikom«, in dolgo časa veljala za »nižji vidik življenja in delovanja« (ТУПИЋ, 1996, 7–8).

S tem kažemo na antropološke in kulturološke razloge, zaradi katerih je, ob političnih in ekonomskih okoliščinah, od nekdaj v Črni gori na področju umetniške glasbe primanjkovalo vztrajnosti in potrpežljivosti, in zaradi katerih je bilo stanje v glasbeni kulturi posledično precej slabše kot na nekaterih drugih umetniških področjih, denimo v literaturi ali pa slikarstvu.

## 1 19. stoletje: Jelisaveta M. Popović kot »podoba spomina«<sup>5</sup>

Zaradi splošnih okoliščin zgodovinskega in kulturnega razvoja, ki so ga spremljali nenehni spopadi med tradicionalnim, patriarhalnim in modernim, je proces profesionalizacije glasbe skozi celotno 20. stoletje potekal počasi, s številnimi prekinitvami in opaznimi zakasnitvami. Različni družbeni in politični konteksti so določali šibko dinamiko razvoja črnogorske kulture, pri čemer je bila skladateljska praksa v primerjavi z ostalimi umetnostmi najbolj v ozadju. Prve oblike glasbenega izobraževanja so v kneževini Črni gori (oziroma od leta 1910 v Kraljevini) povezane z delovanjem Dekliškega inštituta na Cetinjah, ustanovljenega v okviru modernizacijskih procesov, ki jih je knez Nikola skušal uresničiti na dvoru, in si ob tem prizadeval za izobraževanje žensk.<sup>6</sup> Inštitut je deloval med letoma 1869 in 1913, pod pokroviteljstvom ruske cesarice Marije Feodorovne. Deloval je kot prva ženska srednja šola, v kateri so se izobraževala dekleta iz uglednih črnogorskih družin in dežel okraja.<sup>7</sup> V tej šoli niso pripravljali deklet za dela v vsakodnevem življenju, temveč je, po takratnih evropskih normah in idealih »ženskosti«, izobraževanje učenk pomenilo »nekoristnost pridobljenega znanja v ekonomskem smislu« (IVANOVIĆ, 2002, 176). Medtem ko so se pripravljale za vlogo dobre soproge ali

5 Kot poudarja Jan Assmann, »z obujanjem spominov na svojo zgodovino in predstavljanjem osnovnih podob spomina, si skupina zagotavlja svojo identiteto« (ASSMANN, 2006, 65).

6 Tudi sam kralj Nikola je zaznal »tesnoboost žensk« in skušal, kot piše Markoti, »narediti družbeni položaj žensk v svojem narodu bolj civiliziran« ter »Črnogorke *povzdigniti* do višav Črnogorcev; pod njegovim vplivom so se spremenili nekateri tradicionalni običaji« (FILIPOVIĆ, 2003, 57). Omenimo še, da je Nikola Petrović svojo *Balkansko cesarico*, dramo s petjem v treh dejanjih, posvetil Črnogorkam, in Danico prikazal kot »vzorno žensko«, ki je svoja osebna čustva namenila ljubezni do domovine.

7 Eden najstarejših dokumentov o ustanovitvi Inštituta omenja, da je »v prizadevanjih Nj. S. kneza Nikole ustanovljen [...] zavod za deklice, v katerem je v vzgojnem procesu 12 nežnih črnogorskih deklic« (IVANOVIĆ, 2017).

matere, so se izobraževale v veščinah, kot so petje, igranje na inštrument, risanje, vezenje, učenje tujih jezikov itn.<sup>8</sup> Na takšen način so prišle v stik tudi z novim zvokom, dotlej odsotnim v črnogorskem okolju oz. z zahodno evropsko glasbo salonskega tipa, z rusko operno in cerkveno glasbo. Iz vrst Dekliškega inštituta so izšle prve pianistke in solo pevke v Črni gori, med njimi Milena Ognjenović,<sup>9</sup> Jelena Martinović, v začetku 20. stoletja pa sta omenjeni Ana Petrović in Mileva Vuletić. Dekliški inštitut je z osmimi klavirji in koncertno oziroma festivalno dvorano veljal za malo oazo salonskega muziciranja, kjer so pogosto prirejali koncerte za ugledne goste dvora.

Inštitut je užival ugled v političnih in kulturnih centrih Turčije in Avstro-Ogrske. Tako denimo časopis Črnogorec leta 1872 navaja:

znani popotnik Reš pravi, da je mislil, ko je videl [dvorano], da se nahaja v najbolj razvitem okolju in to v istem trenutku, ko so mu budimpeški in dunajski plačanci namignili, da se bo znašel v okolju neumnih divjakov.<sup>10</sup>

A gojenje zahodne »tujosti« – instrumentalnega in komornega muziciranja – za širšo javnost ni bila zaželena podoba ne glasbe ne ženskosti. Ker je to spodkopavalo vrednost črnogorske patriarhalne družbe, je tisk beležil predvsem dogodke, na katerih so učenke Inštituta nastopale skupaj s pevskimi društvi.

Izvirajoča iz zborovskega izvajalskega potenciala, je glasba v 19. stoletju imela pomemben položaj pri širjenju patriotizma in pri povzdigovanju nacionalne zavesti<sup>11</sup> – bila je »sestavina« kolektivne identitete.<sup>12</sup> Pevska društva so bila

---

8 Pomemben del učnega programa je bilo učenje glasbe – teorija, petje (solistično in zborovsko) in klavir. Pouk so izvajali tuji profesorji, ki so bili nastanjeni v Črni gori, med njimi Robert Tolingero, Anton Šulc, Ida Hofman idr. Omeniti je potrebno še, da so tudi člani kneževе družine imeli organiziran zasebni glasbeni pouk. Knezov sin Mirko Petrović (1879–1918) je bil eden prvih amaterskih skladateljev v Črni gori (prim. IVANOVIĆ, 2012, 95–100, 219–223).

9 Hči Spiridona Špira Ognjenovića (1842–1914), samoukega skladatelja, ki je nekaj časa poučeval cerkveno petje na Dekliškem inštitutu.

10 To besedilo je bilo pozneje ponatisnjeno v časopisu Mlada Srbadija, III; 1872, št. 226, str. 400. Primerjaj VULETIĆ, 1998, 170.

11 Za širjenje patriotizma je ilustrativen primer nastanka dveh pesmi, ki so jih skladali tujci: prve črnogorske himne *Ubavoj nam Crnoj Gori*, ki jo je skladal leta 1869 Anton Šulc, drugo različico Jovan Ivanišević, in *Onamo namo* izpod peresa Frančiška Franje Vimera, ali, po nekaterih virih, Davorina Jenka.

12 Kot poudarja Tatjana Marković »je bilo zborovsko petje eden osnovnih vidikov (včasih tudi edini) celotne srbske kulture v 19. stoletju«. Ko govori o »razvejani politični in družbeni komunikacijski mreži in pomenu takšnega muziciranja«, ter o široko postavljeni mreži pevskih društev, ki so delovala izven Srbije in v njej, določa avtorica »vlogo pevskih društev v srbskem kulturnem življenju kot *označevalca* naroda in zgodovine«. Med prvimi društvi so bila: Somborski trubadurji (1822), Pančevačko srbsko cerkveno pevsko društvo (1838), Srbsko pevsko društvo *Jedinstvo* v Kotorju (1839) idr. (MARKOVIĆ, 2005, 128–129).

najbolj vitalen del glasbenega življenja na južnoslovanskem prostoru. Delovanje Jelisavete M. Popović,<sup>13</sup> prve ženske, ki je z imenom in priimkom prisotna v črnogorski glasbeni historiografiji, je vezano na najstarejše pevsko društvo na prostorih današnje Črne gore, Srbsko pevsko društvo *Jedinstvo*<sup>14</sup> v Kotorju.<sup>15</sup> Rojena v Kotorju, je v zgodnji mladosti odpotovala v Odeso, kjer je leta 1872 skladala zbirko enajstih samospevov in jih posvetila Srbskemu pevskemu društvu *Jedinstvo*. Ta je prav zato eden najpomembnejših kulturnih nosilcev in skrbnikov spomina na njeno delo. Navdihnjena z rodoljubnimi in lirskimi verzi iz zbirke *Srbobranke*<sup>16</sup> Rista S. Milića (1842–1910), kotorskega pesnika in člana SPD *Jedinstvo*, ki je bil pod očitnim vplivom idej in poslanstva Združene mladine srbske<sup>17</sup> (ta je propagirala težnje o nacionalnem združevanju vseh Srbov), je takrat osemnajstletna Jelisaveta Popović izbrala enajst pesmi iz Milićeve zbirke in jih »uglasbila« za glas in klavir. Namen teh pesmi je bil predvsem komunikacijski; namera pa, da z besedilom pošlje sporočilo in prebudi nacionalnega duha naroda. To je pogojevalo tudi glasbeno zasnovu, ki je značilno zgodnjeromantična.<sup>18</sup> Vsak od treh segmentov zbirke

- 13 O njenem življenju in delu ni ohranjenih veliko podatkov, saj je zgodaj odšla v Odeso, najbrž zaradi nadaljevanja šolanja. Domnevamo, da se je rodila v Kotorju leta 1854, materi Ani Brajović iz Herceg-Novega in očetu Aleksandru Dubkoviću iz Branske (Rusija). Na osnovi arhivskih raziskav, ki so vključevale tudi pregled matične knjige rojenih in krščenih v Arhivu SPOCK, Ivana Anatović dvomi v pravilnost navedbe o letnici rojstva. Ker se srednja črka ne ujema z imenom očeta iz matične knjige, avtorica sklepa, da ne gre za skladateljico teh del, temveč za skladateljca Jelisaveto – je pa »ta podatek zadoščal nekaterim drugim avtorjem« (ANTONOVIC, 2008, 246).
- 14 Ustanovljeno je bilo leta 1839. Zanimivo je, da je o tem društvu napisan eden prvih letopisov na teh prostorih, in sicer ob petdeseti letnici njegovega delovanja (ВРЧЕВИЋ, 1889).
- 15 Boka Kotorska je bila kot pomembna pomorska baza del Avstro-Ogrske monarhije do leta 1918. Leta 1820 je cerkveno jurisdikcijo za Boko oziroma natančneje za pravoslavni del prebivalstva Avstrija odvzela cetinjskemu vladiki in jo prenesla v Zadar, ki pa je pokrival celotno Dalmacijo. Od leta 1867 sta bila uradna jezika italijanščina in srbsščina. Boka Kotorska je bila tako bližja zahodni tradiciji in je tudi zato postala glasbeno središče. Kasneje je bila del Kraljevine Jugoslavije, leta 1945 pa del Socialistične Republike Črne gore, v okviru socialistične Jugoslavije.
- 16 Zbirka je bila natisnjena leta 1870 (MILIĆ, 1870). Ob 175 letnici ustanovitve SPD *Jedinstvo* (2014) je bil objavljen ponatis zbirke. Obstaja domneva, da je Risto Milić svojo zbirko pesmi osebno izročil Jelisaveti Popović, saj je konec leta 1871 odpotoval v Odeso, kjer je bil nekaj časa uradni predstavnik Matice srbske. Ob tej priložnosti se zahvaljujem sekretarju SPD *Jedinstvo* Draganu Čurčiću, ki me je usmeril na biografijo Rista Milića.
- 17 Združena mladina srpska je bila ustanovljena leta 1861, kot »še en primer mreženja srbskega prebivalstva različnih okrajev«. Risto Milić je bil »zaupnik« Združene mladine za Južno Dalmacijo, ki je bila ustanovljena leta 1866 v Novem Sadu. Kasneje, v Kneževini Črni Gori, so sedež Mladine prenesli na Cetinje. Na pobudo kneza Nikole Petrovića in vojvode Marka Popovića je bila leta 1871 ustanovljena Druščina za srbsko osvoboditev in združitve na Cetinjah. Podrobneje v MARKOVIĆ, 2005, 145–149. Združena mladina srpska je prav tako spremljala boj za osvoboditev žensk po celem svetu. Prim. VULETIĆ, 1998, 163–173.
- 18 Jelisaveta Popović je uglasbila eno ali dve kitici iz pesmi: *Polazak Crnogorca u boj, Sablju mi dajte, Molitva Bogu, Na susret zori, Tamo nas zove, I ja ljubim, Nek se skrrije, Tražiš li..., Ako li ćeš, Za čem jošte živim?, U naručje tvoje*. Največje število pesmi je domoljubnega značaja in izraža domoljubna čustva: od opisa junaka, ponosnega Srba, ki se mu mudi osvoboditi svoje ljudstvo pred sovražnikom (*Sablju mi dajte ...*), mimo molitve Bogu in klica na pomoč srbskemu ljudstvu (*Molitva Bogu*), do pesmi *Na susret zori*, v

je natisnjen v cirilici, na notnem papirju francoskega podjetja Lard-Esnault, in vsak posebej vsebuje posvetilo Srbskemu pevskeemu društvu *Jedinstvo*.



Slika 1: "Polazak Crnogorca u boj."



Slika 2: Posvetilo Srbskemu pevskeemu društvu *Jedinstvo*.

Prva in druga stran rokopisa partiture samospjevov Jelisavete M. Popović. Kot kaže leva slika, spremlja prvi dve pesmi naslednje posvetilo:

Ova dva notalna proizvodna sastava na pjesme: Polazak Crnogorca u boj i Sablju mi dajte iz Srbobranka brata Rista Milića, u znak Omladinske jednomišljenje privrženosti, rodoljubive svrhe i iskrenog poštovanja, usrdno posvećuje: sestra Jelisaveta M. Popović. Odeska Srbkinja, U Odesi 28. februara 1872.<sup>19</sup>

Pregledi nacionalne zgodovine glasbe vedno posegajo po spominih na ohranjenе skladbe Jelisavete M. Popović – enajst samospjevov, ki jih je posvetila Srbskemu pevskeemu društvu *Jedinstvo*. Črnogorska strokovna javnost pa ji je pripisala mesto prve oz. najstarejše skladateljice na področju Črne gore (IVANOVIĆ, 1969, 318). Članki iz sedemdesetih in osemdesetih let opredeljujejo samospeve kot dela, »narejena brez velikih umetniških pretenzij, vendar s poznavanjem vokala

kateri zarja simbolizira svobodo, ki naj bi odgnala temo »kosovske noči«. Poleg omenjenih najdemo še pesmi domoljubno-ljubezenske tematike (*Polazak Crnogorca u boj*, *Tražiš li*) in verze ljubezenske lirike romantičnega obdobja. Zanimivo je, da v rokopisu ni naveden inštrumentalni sestav; tako se zdi, da je skladateljica dopuščala možnost izvajanja skladbe na način večglasnega petja.

19 Izvirni notni zapis pesmi se nahaja v Arhivu Srbske pravoslavne cerkvene Občine Kotsorske.

in klavirja« (prav tam), kot diletantske skladbe, kot »navdihnjen poskus rodoljubnega romantičnega izraza« (KOVAČEVIĆ, 1984, 199), v katerih je »izraženo hrepenenje po rojstnem kraju« (VLAHOVIĆ, 1994, 61). Besedna zveza »ženska-skladatelj« (pisana s pomišljajem) je kot primer spolno »neobčutljivega« diskurza skoraj nepogrešljiva ob omembi njenega imena (kot je tudi primer z drugimi skladateljicami, o katerih bo več besed v nadaljevanju), to pa posredno priča, da je skladateljski poklic v prvi vrsti veljal za moško dejavnost. Jasno je, da v umetniškem in teoretskem vzdušju socialističnega jugoslovanskega modernizma, ko se je vzpostavila narativnost o prvi oziroma najstarejši ženski-skladateljici *na prostorih* Črne gore, niso obstajali termini in koncepti, s katerimi bi se lahko identificirala umetnost, ki so jo ustvarjale ženske (skladateljice, slikarke, pesnice). Vprašanja spolne identifikacije so bila povsem zanemarjena, razen v primeru Jelisavete M. Popović, kjer se je prav s poudarjanjem dvojnosti med spolno in poklicno identiteto izpostavljala teritorialna dimenzija nacionalne prakse. Tako se zdi, da je Jelisaveta M. Popović ostala v spominu črnogorske zgodovine manj zaradi skladateljskega dela in bolj zaradi dejstva, da je bila prva.<sup>20</sup>

Odsotnost podatkov o življenju, ki bi bili opora za zanesljivejšo rekonstrukcijo dejanskega konteksta, je prispevalo k temu, da se je njena osebnost v kontinuiteti sprva jugoslovanske, nato pa črnogorske zgodovine glasbe prelila in povzdignila v pomembno »podobo spomina«. Njena podoba prevzema celo mitske razsežnosti in to zato, ker ni mogoče doumeti celotne resnice o njenem življenju. Njeno delo je še posebej danes oz. v postjugoslovanskem kontekstu izpostavljeno kot zelo intrigantno. V okoliščinah »konkurenčnih nacionalizmov« (FILIPOVIĆ, 2003, 31) ga je mogoče brati v skladu z različnimi motivi, ideološkimi in političnimi potrebami, kar pa pripelje do svojevrstne konfliktnosti »vzporednih spominov«. Za sodobno črnogorsko kulturo predstavlja [Jelisaveta M. Popović] po eni strani pomemben »tekst«, skozi katerega se artikulirata črnogorska nacionalna zavest in identiteta. Z osamosvojitvijo Črne gore so bile njene skladbe deležne podrobnejše analize, povezave s pevskim društvom *Jedinstvo* pa so bile raziskane v zgodovinskem kontekstu, kar ustreza, če opazujemo s širšega vidika, širšemu intelektualnemu vzdušju in mobilizaciji zgodovinarjev pri (re)konstrukciji črnogorske nacionalne identitete ter potrjevanju kontinuitete dolge tradicije črnogorske kulture (ANTOVIĆ, 2008, 241–255; ANTOVIĆ, 2009, 215–230). Po drugi strani pa je izvajanje njenih skladb na proslavah ob obletnicah Srbskega pevskega društva *Jedinstvo*<sup>21</sup> ena

20 V srbski glasbi ima Ljubica Marić (1909–2003), kot prva šolana skladateljica, status prve skladateljice.

21 Pesmi izvajajo članice zbora, študentke ali diplomirane solopevke. Izbrane pesmi so bile izvedene na proslavah ob 165. in 170. letnici društva. Ob tem se zahvaljujem dirigentu Mihailu Lazareviću, ki mi je prijazno posredoval podatke.

pomembnih oblik spomina, s katerimi se njeno delo vpisuje v kontinuiteto srbskega glasbenega toka, ob tem pa kaže na občutljivo vprašanje razmerja srbske in črnogorske identitete kot »konkurenčnih identitet« v sodobni Črni gori.<sup>22</sup> Ona je tudi junakinja, »človek-ženska«, vzor-ženska, »odeška Srbkinja«, simbol daljne preteklosti in nepogrešljivi del glasbene dediščine, prva ženska-skladatelj, ki je obenem prispevala k nacionalni zvrsti – samospevu.

## 2 20. stoletje: Vida Matjan kot »kulturni heroj«

Medtem ko začetki glasbenega izobraževanja po zgledu evropskih vzorov segajo v čas kneževine Črne gore, pa se je v poznejšem obdobju, ko je bila Črna gora del Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev (1918–1929), ter Kraljevine Jugoslavije (1929–1945), glasba izmikala modernizaciji, ki se je odvijala na drugih področjih nove države. Črna gora je bila teritorialno in po številu prebivalcev najmanjše ozemlje Kraljevine, v poznejšem obdobju pa najmanjša jugoslovanska republika. V centralistično urejeni Kraljevini SHS/Jugoslaviji je imela zanemarljiv vpliv, glasbene možnosti pa so se ob gospodarskih in družbenih spreminjale počasi. Ob spremljanju dinamike politične moči je glasba napredovala v skladu z idejo, po kateri so se trije jugoslovanski kulturni, politični in gospodarski centri (Beograd, Zagreb in Ljubljana) tudi na področju izobraževanja in umetnosti razvijali enakomerno. Na novem državnem ozemlju sta obstajali dve univerzi, v Zagrebu in Beogradu, kmalu je bila ustanovljena tudi v Ljubljani (1919). Razumljivo je, da so v teh treh vodilnih kulturnih centrih delovale tudi visoke glasbene šole.<sup>23</sup> Ta koncept se nekoliko odraža tudi v besedah hrvaškega muzikologa Josipa Andreisa v uvodu knjige *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (1962), kjer poudarja, da je »jugoslovanska glasbena kultura v svojem zgodovinskem toku [...] rezultat prizadevanj Slovencev, Hrvatov in Srbov,« ostale jugoslovanske republike, med njimi tudi Črno goro, pa uvršča med narode, ki »zaradi zelo neugodnih okoliščin – ki se jim ni bilo mogoče izogniti – nimajo lastne glasbene zgodovine« in ki zatorej »prestajajo svojo glasbeno sedanjost« (ANDREIS, 1962, 2).

V času medvojnega obdobja je bila Črna gora menda edino okolje, v katerem se glasbeni kadri niso šolali (razumljivo, izven Črne gore) za »prihodnje čase«. Vprašanje razvoja črnogorske kulture je bilo povsem nepomembno in tudi v

22 V Črni gori je še vedno aktualno vprašanje, ali srbski tok pripada črnogorski tradiciji ali ne.

23 Kraljeva glasbena akademija v Zagrebu (1922), Državni konservatorij v Ljubljani (1926), Glasbena akademija v Beogradu (1937, danes Fakultet muzičke umetnosti), Glasbena akademija v Sarajevu (1955), Visoka glasbena šola v Skopju (1966, danes FMU).



svojevrstnem nasprotju s konceptom »troimenega naroda«. V tem smislu ni bilo v Črni gori v 20. stoletju dolgo časa kadrovskih in institucionalnih predpogojev za razvoj glasbene kulture. Tako lahko odsotnost skladateljic v 20. stoletju razumemo kot »sočasno posledico« pomanjkanja izobraževalne infrastrukture ter visoke stopnje nepismenosti, zlasti med ženskim delom prebivalstva.<sup>24</sup> Kakšen je bil ta razkorak v primerjavi z ostalimi republikami, zlasti s Srbijo, Hrvaško in Slovenijo, slikovito ponazarja pojav prve Črnogorske simfonije Ilije Lakešića (1951) ali pa ustanovitev Črnogorskega narodnega gledališča (1953), Simfoničnega orkestra Radio Titograd (1959), ustanovitev nižjih in srednjih glasbenih šol po drugi svetovni vojni, ali pa denimo pojav prve črnogorske zgodovine glasbe šele v začetku 21. stoletja (2002).<sup>25</sup> Titograd (danes Podgorica) je kot zadnje republiško središče dobil visokošolsko ustanovo šele leta 1980. »Prva faza« profesionalizacije je bila tako zaokrožena šele na pragu devetega desetletja 20. stoletja. Oddelek za kompozicijo je bil ustanovljen leta 1983/1984 in do danes je na njem diplomiralo šest študentov, med njimi dve skladateljici.<sup>26</sup>

Medtem ko razvoj umetniške glasbe v Črni gori ni bil med prioritetaми kulturne politike Kraljevine Jugoslavije, pa je glasbeno življenje črnogorskega okolja šele po drugi svetovni vojni, v socialistični Jugoslaviji, dobilo nekoliko več prostora za razvoj. V času druge polovice 20. stoletja je počasi raslo število glasbenih »uslužbencev«, ki so po šolanju (najpogosteje v Srbiji) delovali v smeri razvoja izobraževalnega sistema in poustvarjanja.<sup>27</sup> Z namenom, da bi ustvarili boljše pogoje, so delovali tudi glasbeniki iz drugih republik, med njimi tudi slovenska pianistka, pedagoginja in skladateljica Vida Matjan, ki je imela pomembno vlogo v razvoju glasbenega izobraževanja v Kotorju. Ob Jelisveti Popović je bila edina »izjema«, ki je v 20. stoletju prekinila tradicijo, po kateri so lahko skladali zgolj moški, tradicijo, prisotno tudi v ostalih jugoslovanskih republikah. Ob tem se poraja vprašanje, na kakšen način je patriarhalno okolje – kakršno je bilo črnogorsko in v katerem se glasbena nadarjenost ni prav

24 Leta 1951 je bilo v Črni gori okoli 56,1 % nepismenega prebivalstva, od tega 77,3 % žensk. Delež poslank v Republiški skupščini Črne gore je bil pod jugoslovanskim povprečjem in najnižji v vseh republikah (leta 1963 15,7 %, leta 1969 pa 3,5 %) (BULATOVIĆ, 2011, 29, 48).

25 RADULOVIĆ-VULIĆ, 2002. Ta zgodovina v dveh zvezkih zajema predzgodovino, stari in zgodnji srednji vek. Tretji zvezek obsega obdobje od 13. do 18. stoletja. Objavljen je bil šele leta 2009, po smrti avtorice. Zgolj za primerjavo omenimo, da je *Pregled povijesti hrvatske muzike* Božidarja Širole nastal leta 1922.

26 Ljiljana Jovanović (1966, Beograd) je kompozicijo diplomirala leta 1988, v razredu Željka Brkanovića, medtem ko je Nina Perović kompozicijo diplomirala dvajset let pozneje (2008), v razredu Žarka Mirkovića. Ljiljana Jovanović je šolanje nadaljevala najprej v Nemčiji, nato v ZDA, kjer danes živi. (<https://jovanovicljiljana.weebly.com/bio.html>).

27 Denimo skladatelja Ilija Lakešić (1908–1973) in Žarko Mirković (1952) sta študirala kompozicijo, Cvjetko Ivanović (1929–1994) in Borislav Tamindžić (1933–1992) pa glasbeno teorijo na Glasbeni akademiji v Beogradu, medtem ko je Anton Pogačar (1913–?) študiral glasbeno kompozicijo v Ljubljani.

dosti spoštovala ne pri moških ne pri ženskah – sprejemalo žensko udejstvo-  
vanje pri skladateljski praksi.

Vida Matjan si je pridobila ugled ene najpomembnejših kulturnih osebnosti  
v Kotorju, katerega prebivalka je postala že v času vojne, leta 1941.<sup>28</sup> Leta  
1945 je s pridobljenim državnim soglasjem ustanovila »Zasebno glasbeno  
šolo Vida Matjan«. Ta se je leta 1947 pripojila h komaj ustanovljeni Državni  
glasbeni šoli v Kotorju. Z bogatim in razvejanim pedagoškim delom je moč-  
no prispevala k dvigovanju ravni glasbenega šolstva in k razvoju glasbenega  
življenja mesta Kotor. Poleg tega, da je bila vse do upokojitve profesorica klavir-  
virja in vodja šole, je v povojnih letih ustanovila (1946) in vodila zbor Antifaš-  
istične fronte (32 članov), zbor pionirjev (105 članov) ter različne folklorne in  
dramske skupine (po MILOŠEVIĆ, 1976, 1, 61).

Poleg predanosti pedagoškemu delu je bila Vida Matjan tudi v skladateljskem  
delu (h kateremu se je intenzivneje obrnila šele v svojih poznih šestdesetih  
letih) usmerjena predvsem k otrokom, kar je bilo za žensko povsem spreje-  
mljivo in »pričakovano«. Skladala je ženske zборе s klavirsko spremljavo,<sup>29</sup>  
klavirske in komorne skladbe<sup>30</sup> ter glasbeno-scenska dela, ki jih je poimeno-  
vala otroške glasbene pravljice.<sup>31</sup> V svojem 93. letu starosti je na verze Milo-  
ša Miloševića napisala otroško opero v štirih dejanjih *Ribam naproti* (1989).  
Ukvarjala se je tudi z zapisovanjem in »obdelavo« ljudskega izročila, še pose-  
bej Dobrotske svatbe in Škaljarskega kola.<sup>32</sup>

Po »statusu« je bila priznana kot skladateljica, kar pomeni, da je bila enako-  
pravna skladateljcem.<sup>33</sup> Patriarhalno okolje je z lahkoto sprejemalo njeno an-  
gažiranje v »moškem poklicu«, saj ga je vodil »višji« (»časten«) cilj oziroma  
posvečanje otrokom in njihovem glasbenemu razvoju, s tem pa tudi dobro-  
biti celotne skupnosti. Zdi se, da je zaradi tega njeno delovanje dobilo še večji

---

28 Vida Matjan se je rodila v Ljubljani. Klavir se je učila na šoli Glasbene matice, višjo stopnjo pa je zaključila  
na Glasbeni šoli *Stanković* v Beogradu, v razredu Emila Hajeka (1930–1935). Po bombardiranju Beograda  
leta 1941 se je preselila v Kotor.

29 Dvoglasne partizanske pesmi za otroški zbor in klavirsko spremljavo *Mali heroji, Vječita straža, Rađanje  
narodne vojske* (na verze Branka Čopića), *Mali Petar ide u partizane* (B. Timotijević), skladbo za triglasni  
zbor in klavirsko spremljavo *Zapjevaj s djecom svijeta* na verze Miloša Miloševića. Primerjaj: prav tam, 66.

30 *Svetlanin valcer, Valcer za Jelenu* za klavir; Klavirski trio *Jutro*; Klavirski trio *Noć* (1963); Šareno društvo,  
devet malih skladb za violino in klavir (1972); *Igre i snovi*, dvanajst skladb za violino in klavir (1973).

31 *Besana šumska noć*, na verze Miloša Miloševića, 1963; *Klinika lutaka*, na besedilo Jovana Aleksića, 1967;  
*Vučko*, na besedilo Vojmila Rabadana, 1968. Primerjaj: prav tam.

32 Društvo skladateljev Črne gore je leta 1985 izdalo njeno zbirko *Pjesme i igre Dobrote i Škaljara*.

33 Vida Matjan je imela ugleden položaj pri Društvu skladateljev Črne gore [Udruženju kompozitorja Črne  
Gore oz. UKCG]. Sodelovala je na ustanovni skupščini društva leta 1969, na svečanem koncertu ob  
dvajsetletnici ustanovitve UKCG pa srečamo tudi njena dela; omenimo še, da je bila leta 1979 v okviru  
mednarodne izmenjave skladateljev na Češkoslovaškem. Primerjaj РОГОШИЋ, 1996, 53.

ugled. Tako kot v primeru Jelisavete M. Popović je bilo tudi njeno delo opredeljeno s pojmi univerzalizma socialističnega jugoslovanskega modernizma oz. s splošno (meščansko) identiteto, ki presega razlike in identiteto spola.

Kulturna javnost Črne gore in nekdanje Jugoslavije je Vido Matjan povzdigovala na raven *kulturnega heroja*,

osebnosti, ki je s svojim profesionalnim delovanjem in dosežki predstavljala vzor svojim kolegom (STOJKOVIĆ, 2002, 208).

Njeno pedagoško »poslanstvo« – povzdigniti malo glasbeno kulturo v okolju, v katerega se je preselila, na avtonomno raven – je spoštovala intelektualna in politična elita Črne gore in socialistične Jugoslavije. O tem pričajo številne nagrade in priznanja, ki jih je prejela za časa življenja. Otroška glasbena pravljica *Besane šumske noči* [*Neprespane gozdne noči*] za orfove inštrumente, godala, pihala, zbor, soliste in balet na verze Miloša Miloševića, ki velja za njeno najbolj zrelo stvaritev, je prejela leta 1965 znamenito Trinaestojulsko nagrado.<sup>34</sup> Poleg številnih drugih priznanj je »za zasluge in delo pri širjenju in uveljavljanju jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti« prejela Zlato medaljo Saveza kompozitorov Jugoslavije (1970), Nagrado za življenjsko delo Društva skladateljev Črne gore (1980) ter priznanje ob tridesetletnici Prvega Kongresa antifašistične fronte žena Črne gore in Boke »za doprinos družbeni afirmaciji ženske in razvoju samoupravnih socialističnih odnosov« (1973).

Strokovna javnost je v prejšnjih desetletjih z različnimi mehanizmi, pretežno znotraj pedagoškega pa tudi izvajalskega kanona, prispevala k izoblikovanju podobe Vide Matjan kot pomembne kulturne osebnosti, in sicer tudi s koncertom *Vidi Matjan za uzdarje* (1976), s proslavo njenega jubileja v organizaciji Društva skladateljev Črne gore (1986) in izvedbo fragmentov iz *Besane šumske noči* ob praznovanju sedemdesete obletnice šole (2017). Slavnostno preimenovanje šole v Glasbena šola Vida Matjan (2007) ji je zagotovilo nesporni položaj v kontinuiteti črnogorske glasbe in izobraževanja. Ker pa je skladala glasbo za otroke, ne moremo trditi, da se je skozi opuse Vide Matjan izoblikovala nova črnogorska glasba, katere razvojno pot izrisuje delovanje Ilije Lakešića, Borislava Tamindžića, Žarka Mirkovića, Senada Gačevića (1962), Aleksandra Perunovića (1977) in Nine Perović (1985).

<sup>34</sup> Delo je bilo izvedeno po vsej Črni gori in prostorih nekdanje Jugoslavije, prav tako pa je bilo prikazano na Kongresu glasbenih pedagogov leta 1964. Primerjaj MILOŠEVIĆ, 1976, 63. Treba je omeniti, da njena glasba do danes še ni bila deležna podrobnejše obravnave.

### 3 21. stoletje: Nina Perović kot »ambasadorka kulture«

Vzporedno z obnovo samostojnosti Črne gore (2006) se je v prvem desetletju novega tisočletja pojavila tudi nova generacija črnogorskih skladateljev, ki je izšla iz razreda Žarka Mirkovića na Glasbeni akademiji v Cetinjah (Aleksandar Perunović in Nina Perović). Leta 2006 je bil v Podgorici ustanovljen Glasbeni center Črne gore, ki se je izkazal za enega osrednjih nosilcev glasbenega življenja. Tako lahko v obdobju številnih in pospešenih sprememb na poti k Evropski uniji tudi glasbo tolmačimo kot enega od znakov približevanja ter postopnega ustvarjanja okolja za aktivnejšo udeležbo skladateljic pri uresničevanju javne podobe črnogorske umetnostne glasbe, s tem pa tudi oblikovanja njene identitete. Ker je v »deželi človeštva in junaštva« danes možno, da ženska zaseda položaj ministrice za obrambo (2012),<sup>35</sup> in ker je bil desetletje poprej sprejet Zakon o spolni enakopravnosti (2007), se zdi izbira Nine Perović<sup>36</sup> – prve črnogorske skladateljice z nacionalno diplomom – za ambasadorico Mednarodnega festivala KotorArt (2017), pomembnega dejavnika pri produkciji in promociji sodobne črnogorske glasbe, povsem pričakovana.<sup>37</sup> Poleg ustvarjalnosti Nine Perović se danes v Črni gori izvajajo tudi dela v Hannovru stanujoče Tatjane Pelević<sup>38</sup> (1963) in Slobodanke Dabović<sup>39</sup> (1990); slednja je pred kratkim zaključila študij kompozicije v Novem Sadu.

35 Milica Pejanović-Đurišić je bila ministrica za obrambo od leta 2012 do 2016.

36 Nina Perović se je rodila leta 1985 v Mostarju. Zaradi vojnih razmer se je leta 1992 z družino preselila v Tivat. V Kotorju je končala Srednjo glasbeno šolo Vida Matjan. Na Glasbeni akademiji na Cetinjah je leta 2007 diplomirala na Oddelku za klavir v razredu Aleksandra Serdarja. Specialistični študij klavirja je končala leto pozneje v razredu Aleksandra Bočkarjova. Vzporedno s študijem klavirja je končala tudi osnovni (2008) in specialistični študij kompozicije (2009), v razredu Žarka Mirkovića. Zahvaljujoč štipendiji *Baselius* je študij kompozicije nadaljevala v Sloveniji, kjer je na Akademiji za glasbo v Ljubljani leta 2011 v razredu Uroša Rojka končala magistrski študij. Doktorski študij kompozicije je končala na Fakultetu muzičke umetnosti v Beogradu, v razredu Srđana Hofmana. Doktorsko umetniško delo, ciklus *Ritus*, je zagovarjala maja 2016, kot najmlajša doktorandka umetnosti na Oddelku za kompozicijo te fakultete. Izpopolnjevala se je na tečajih v tujini pri Klausu Langu, Petru Ablingerju, Dmitriju Kourliandskem, Vinku Globokarju, Nigelu Osbornu. Njene skladbe so izvajali v Avstriji, Italiji, Sloveniji, Nemčiji, na Madžarskem, Švici, na Hrvaškem, Srbiji, Bosni in Hercegovini ter Črni gori. O dosežkih njenih skladb pričajo nagrade in pozitivna recepcija v črnogorski kulturni javnosti.

37 Nina Perović je bila koordinatorka in ena od avtoric dela, ki je nastalo po naročilu Don Brankovih dnevov glasbe leta 2017. Gre za sodelovanje šestih mladih skladateljev in skladateljic iz držav nekdanje Jugoslavije na temo kola Bokokotorske mornarice, navdihnjene z idejo združevanja »identitete pokrajine« in enotnega kulturnega prostora.

38 Tatjana Pelević je diplomirala klavir v razredu Konstantina Bogina, kompozicijo je študirala v razredu Vojina Komadine na Glasbeni akademiji v Titogradu. Šolanje je nadaljevala v tujini; danes živi in deluje v Hannovru.

39 Slobodanka Dabović je končala kompozicijo leta 2015 na Akademiji umetnosti v Novem Sadu, v razredu Zorana Mulića. <http://www.bobanadabovic.me/#>

Vlaganje v kulturo, oglaševanje evropeizacije in vzdušje v samostojni Črni gori so spodbudno vplivali na afirmacijo Nine Perović.<sup>40</sup> Je iz krajev, kjer je tradicija ljudskega ustnega izročila zelo močna, in v tem raziskuje zvočne (in druge) vsebine, ki jih prevzema, posnema, priklicuje v svojih delih. Te imajo lahko povsem individualen izraz, osvobojen ljudskega izročila; vse od skladbe *Gusle* za godalni kvartet<sup>41</sup> (2011), v kateri je zvok tradicionalnega instrumenta transponiran v godalni medij, do vokalno-instrumentalnega dela *Ritus* (2015), v katerem skladateljica na osebni način priključuje arhaično pesniško in glasbeno bistvo ljudskega obreda, pri čemer se pretežno naslanja na žensko glasbeno-folklorno tradicijo. *Ritus* za ženski zbor in orkester je štiristavčno delo, napisano na besedila ljudskih pesmi, kot jih je zabeležil Vuk Karadžić. Kot namiguje že sam naslov, je stavke navdihnili obredno ljudsko izročilo in ritualna funkcija glasbe. V posameznih stavkih se avtorica obrača k ustni lirični poeziji z namenom, da bi poudarila tiste sfere ženskega vsakodnevnega petja in različne dejavnosti, ki jih te pesmi »beležijo«, pri čemer se na določen način enači s svojimi prednicami.<sup>42</sup> V prvem in tretjem stavku (*Uspavanka*, *Klanjalica*) osvetljuje tisti del ustne tradicije, katerega akterji so bile ženske. *Uspavanko* izvajata ženski zbor in sopran, pri čemer že zasedba izraža materin (ženski) pogovor z otrokom (besedilo je omejeno zgolj na: *Ninaj, ninaj, zlato moje*). Ker uspavanka sodi v zasebno, intimno sfero, lahko tudi njeno naravo pogojno opredelimo kot žensko.

Drugi stavek – *Cucalica*, prinaša pesem, ki je ne pojejo izključno ženske, temveč sodi med tiste pesmi, ki se vežejo na zgodnje obdobje otroštva. V tej pesmi (petje s pozibavanjem otroka na kolenih) je izražena brutalnost, prisotna v verzih *Vuc t' majku zakolju, u šenici u polju* in surovost tovrstnega »ljudskega« ustrahovanja otroka, medtem ko lirični deli odražajo otrokovo hrepenenje po materi (*Majka mi je draga, sisu mi je dala ...*). Tretji stavek – *Klanjalica*, prinaša beraško ljudsko pesem. Po zapisih Vuka Karadžića pripada slepi beračici, ki prosi za milost in toži nad svojo usodo. Oživitev črnogorske folklorne predloge je skladateljica uresničila brez nostalgичnega nacionalnega sporočila; glasba se od simbola siromaštva in nacionalne pripadnosti umika v svet sodobnega doživljanja zvoka, ki ga zastopajo digitalno spremenjeni posnetki zvočnih vzorcev

40 Nekaj skladb je nastalo po naročilu črnogorskega festivala *A Tempo* in festivala *KotorArt* (*Majka Jova u ruži rodila* za ženski zbor, 2011; *Večernja molitva* za vokalni ansambel, 2015; *Odrizi* za sopran, godalni orkestar in elektroniko, 2016), ter ob 200 letnici Njegoševega rojstva (*Neka bude* za violini in mešani zbor, 2012).

41 Nina Perović je za to skladbo leta 2011 prejela nagrado *Kompositions-Preis festifitet vom Soziale und Kulturelle Einrichtungen*, v okviru 21. mednarodne poletne akademije (Internationale Sommerakademie PragWienBudapest). Različica za godalni orkester (2012) se je že uvrstila na koncertni repertoar Simfoničnega orkestra Črne gore.

42 Delo sta na Festivalu *A Tempo* leta 2015 krstno izvedla Collegium musicum in Črnogorski simfonični orkester pod vodstvom Grigorija Kraska v Glasbenem centru Črne gore v Podgorici.

gusel. Niti preveč evokativna v nastopih solista niti preveč brezobzirno kritična do obravnavane teme, *Klanjalica* ostaja v medprostoru med dvema fantazma: o veliki nacionalni zgodovini in o neizprosni propadanju.

Takšen pristop k ljudskemu izročilu, ki osvetljuje tudi dimenzijo spola ljudske tradicije, priča v skladbi *Ritus* o tem, da so sodobne predstave o črnogorskih ženskah skozi prizmo patriarhalnega kulturnega diskurza v širši javnosti danes popačene. V medijskih, literarnih in filmskih pripovedih, ki predstavljajo pomembne opore pri sodobnih (re)konstrukcijah identitete črnogorske ženske, dominirajo še vedno patriarhalne predstave ženskosti.<sup>43</sup> Primerjanje romantičnih opisov Sime Matavulja, Ljubomira Nenadovića in številnih drugih pisateljev in zgodovinarjev 19. in začetka 20. stoletja – ki so občudovali »plemenito« in »vzvišeno podobo Črnogork« in jih opisovali kot »najimennitnejše med južnoslovanskimi ženskami«,<sup>44</sup> »vzor-ženske«,<sup>45</sup> »najizrazitejše Juoslovanke«, kot »ženske, vzgojene v nacionalnem ponosu, v samožrtvovanju in odrekanju« (VUJAČIĆ, 1980, 18), ali pa znamenita navedba Vuka Karadžića, ki pravi, da se ženske

u Crnoj Gori drže [...] gotovo kao robinje«, ki »osim svojijeh ženskih poslova [...] rade i najveći dio poljskih i drugijeh poslova, koje inače ljudi rade.«<sup>46</sup>

V filmih Živka Nikolića iz sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja,<sup>47</sup> ali pa denimo s skladbo *Ritus* Nine Perović, v kateri so uspavanka, klanjalica, pa

---

43 Značajske poteze Črnogorke in njen položaj v patriarhatu so zbujele zanimanje številnih raziskovalcev in umetnikov. Poskusi njene emancipacije in reprezentacije ženskosti v različnih družbenih sferah 20. stoletja so se začeli intenzivneje preučevati šele v pričujočem tisočletju. V dosedanjih raziskavah je bilo najmanj pozornosti namenjene vlogi ženske v novejši črnogorski umetnosti in kulturi. Prim.: Mileva Filipović, *Društvena moč žena...*, op. cit.; Anđelka V. Bulatović, *Črnogorka u XX vijeku* (Beograd: Zadužbina Andrejević, 2011); A. Bulatović, *Žena Crne Gore kroz vjekove (XVIII–XIX vijek)* (Beograd: Zadužbina Andrejević, 2010); Nada Drobnjak, *Ženska strana parlamenta (učesće žena u skupštinskim sazivima 1946–2010. u Crnoj Gori)* (Podgorica: Skupština Crne Gore, 2010); *Žene Crne Gore u revolucionarnom pokretu od 1918. do 1945. godine* (Titograd: Istorijski institut Crne Gore), 1969.

44 Jovan Cvijić: »Če te ženske niso povsem potlačene z bedo trdega življenja, so nesporno najbolj eleganten tip južnoslovanske ženske [...] le redko kje obstajajo ženske, kmetice, ki bi imele več kreposti in bi bile naravno tako elegantne, kot so Črnogorke.« (VUJAČIĆ, 1980, 21.)

45 Branko Radičević, Jovan Jovanović Zmaj, Đura Jakšić in drugi.

46 Znana je izjava Vuka Karadžića, ki je dejal: »Kod sviju Srba žene su jako potčinjene muževima, a u Crnoj gori drže se gotovo kao robinje. Osim svojijeh ženskih poslova, kao da predu, tku, kuvaju, muzu itd., one rade i najveći dio poljskih i drugijeh poslova, koje inače ljudi rade [...] često se može vidjeti kako se žene s teškijem teretima vuku preko stijena i planina, a muž ide prazan s puškom o ramenu i čibukom u ruci. I pri svem tome žena je srećna ako dobije muža koji je pored toga ne tuče bez ikakva povoda, samo što mu se tako prohtije.« (СТЕФАНОВИЋ КАРАЏИЋ, 1969, 94.)

47 Običaji in rituali v ruralni črnogorski tradiciji so še posebej zvesto prikazani v Nikolićevih filmih *Lepota poroka* (1986) in *Bauk* (1974).

tudi cocalica prisotne kot sledi patriarhalne ženskosti, opažamo, da se podoba črnogorske ženske v medijskem in umetniškem diskurzu vse do danes ni prav dosti spremenila. Prav tako lahko ugotovimo, da je v črnogorskem patriarhatu ženskost nestabilna kategorija in da nikakor ne sovпада z delitvijo na spol. Z drugimi besedami je patriarhalni koncept ženskosti, katerega najvidnejše sledi ohranjajo žalostinke, neogibno podrejen moškemu principu, kar pomeni, da je ženska v patriarhalni družbi lahko izrazila svoj alter ego, in bila »čojak« [»junak«] v smislu junaštva oziroma človeškosti le, če je zastopala junaško ureditev (kamen-ženska, človek-ženska).<sup>48</sup>

Kot je razvidno, so normativi spola dolgo časa strukturirali razlike med moškimi in ženskimi opravili, raztezali so se na vse segmente življenja in tudi na področje glasbe, kjer ni bilo v navadi, da so ženske izvajale umetniško glasbo, še manj pa ustvarjale. Zdi se, kot da je že nestabilen družbeni položaj glasbene obrti, ki si je skozi celotno 20. stoletje prizadevala za samopotrditve, pripomogel k temu, da so bile ženske obrambno odmaknjene od kompozicijske prakse, ki so jo tudi moški s težavo sprejemali. Vzporedno s procesom profesionalizacije glasbe se je odvijala tudi preobrazba položaja skladateljev, in sicer od »prakse tujcev«, ki so jo opravljali Čehi, Slovenci in Italijani ter »plemeniti diletantje«<sup>49</sup> ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja, do (privilegirane) položaja šolanih skladateljev (z nacionalno diplomo).<sup>50</sup>

Vendar pa je ta poklic, razumljen predvsem kot »moška« dejavnost, spremljala kljub naraščajočemu ugledu in avtoriteti družbena in ekonomska negotovost, saj je umetniška glasba bila in najbrž je še danes obravnavana kot tretjerazredna družbena dejavnost. Ženske so bile predvsem sodelavke, soudeleženke in le izjemoma, kot je bilo v primerih Manje Radulović Vučić<sup>51</sup> in Vide Matjan, prevladujoči nosilci glasbenih dogajanj. Danes se ženske ukvarjajo z glasbo poklicno na različnih ustanovah, na glasbenih šolah, na Glasbeni akademiji v Cetinjah, v Glasbenem centru Črne gore itd.<sup>52</sup> Tako

48 Čučuk Stana je v srbski zgodovini morda najboljši primer človeštva in junaštva.

Po Aleksandru Pavloviću »Ženskost' ne predstavlja opisa anatomskih in bioloških ali naravnih 'danosti', temveč je zbiralnik za lastnosti in dejanja z „negativnim simboličnim koeficientom“« (Pavlović, 2008, 345).

49 Med prvimi skladateljki samouki so omenjeni Špiro Ognjenović, Mirko Petrović in Jelisaveta M. Popović.

50 Med dvainšestdesetimi člani, kolikor jih je imelo Društvo skladateljev Črne gore (ustanovljeno 1969) sredi devetdesetih let, je imelo diplomo iz kompozicije zgolj sedem skladateljev. Med člani je omenjenih tudi šest žensk, med katerimi se je s skladanjem aktivno ukvarjala zgolj Vida Matjan. Društvo vodi danes Mirjana Živković (1956), diplomirana glasbenica (РОГОШИЋ, 1996).

51 Njene zasluge za »emancipacijo« glasbene umetnosti v Črni gori so izjemne. Pa ne zgolj zato, ker je bila ustanoviteljica in prva dekanja glasbene akademije temveč tudi zato, ker je avtorica prve črnogorske zgodovine glasbe.

52 Omenimo še to, da ima na področju ljudske glasbe Ksenija Cicvarić (1929–1997) status »kulturne junakinje«.

kot na drugih področjih je tudi v glasbi opazna feminizacija in pavperizacija posameznih poklicev na področju družbenih dejavnosti (znanost, kultura, izobraževanje, zdravstvo).

Umetniška glasba Črne gore ne pozna narativov o »esenci ženskosti«, prav tako ne problematizira moškega principa. Ob treh študijah primera lahko sklenemo, da je v glasbi vprašanje spola in koncepta ženskosti presežno z vprašanji odkrivanja in razkrivanja ideoloških in družbenih pomenov, ki jih glasba kot subjekt in objekt zgodovinskih tokov ustvarja. Ob primeru Jelisevete M. Popović in Nine Perović ima glasba funkcijo izražanja pripadnosti skupnosti naroda; ob primeru Slovenke Vide Matjan lahko govorimo o drugačni obliki kultiviranja spomina oz. o politiki vzora. Položaj Nine Perović, ki zase meni, da je privilegirana v prevladujoči moški družbi (skladatelj), lahko opazujemo glede na patriarhalne paradigme, zasnovane na enotnem javnem polju in univerzalnem modelu, ki vnaprej izključuje obstoj kakršnihkoli razlik in delitev.

## Literatura

- ANDREIS, Josip, CVETKO, Dragotin in ĐURIĆ-KLAJN, Stana. 1962. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
- ANTOVIĆ, Ivana. 2006–2007. Vida Matjan: 1896–1993. *Bokeški ljetopis*, 2–3 (2006–2007). 28–41.
- АНТОВИЋ, Ивана. 2008. Прва жена композитор на простору Црне Горе, Јелисавета М. Поповић и њено сачувано дјело. Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ, 26. 241–255.
- АНТОВИЋ, Ивана. 2009. Музичке компоненте соло пјесама родољубиве тематике Јелисавете М. Поповић из 1872. године: анализа текста, музичког облика, хармоније, мелодије, факултре и др. Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ, 27. 215–230.
- BRKLJAČIĆ, Maja, PRLENDA, Sandra (ur.). 2006. *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- BULATOVIĆ, Anđelka. 2010. *Žena Crne Gore kroz vjekove (XVIII–XIX vijek)*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- BULATOVIĆ, Anđelka. 2011. *Crnogorka u XX vijeku*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- DULOVIĆ, Marina in SCHUBERT, Tripo. 2017. Kotorski glazbeni vremeplov. *Hrvatski glasnik*, 143. 11–15.
- DULOVIĆ, Marina. 2017. Kotorski muzički fagot. *Hrvatski glasnik*, 144. 67–69.
- FILIPOVIĆ, Mileva. 2003. *Moć žene u Crnoj Gori*. Podgorica: CID.



- IVANOVIĆ, Cvjetko. 1969. Muzika u Crnoj Gori nekad i sad. *Zvuk*, 98. 317–320.
- IVANOVIĆ, Nevena. 2002. Obrazovanje žena: izazov zajednice. *Reč*, 65/II. 169–193.
- IVANOVIĆ, Vesna. 2012. *Muzički život Podgorice i Crne Gore u doba Nikole I Petrovića Njegoša*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.
- IVANOVIĆ, Vesna. 2017. *Muzičko obrazovanje i njegov uticaj na muzički život Cetinja do Prvog svjetskog rata*. Podgorica: rokopis.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. 1969. Црна Гора и Бока которска. Београд: Нолит.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). 1984. *Leksikon jugoslavenske muzike*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- MARKOVIĆ, Tatjana. 2005. *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- MILOŠEVIĆ, Miloš. 1976. 80 godina Vide Matjan. *Zvuk*, 1. 60–66.
- NELEVIĆ, Nataša (ur.). 2011. *Istorijska čitanka: Žene u Crnoj Gori od 1790. do 1915*. Podgorica: NVO NOVA.
- PAVLOVIĆ, Aleksandar. 2008. Herojski ideal i ‚ženska strana‘ u pesmama starca Milije. V: ROSIĆ, Tatjana (ur.). 2008. *Teorije i politike roda. Rodni identiteti u književnostima u kulturama jugoistočne Evrope*. Beograd: Institut za književnost i umetnost. 343–356.
- PEROVIĆ, Nina. 2015. *Teorijska studija o doktorskom umjetničkom projektu Ritus*. Beograd: rokopis.
- РАДОВИЋ, Бранка. 2001. Његош и музика. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Удружење композитора Црне Горе.
- RADULOVIĆ-VULIĆ, Manja. 2002. *Drevne muzičke kulture Crne Gore, I–II*. Cetinje: Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija.
- RADULOVIĆ-VULIĆ, Manja. 2009. *Muzička kultura Crne Gore XIII–XVIII vijek*. Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti.
- РОГОШИЋ, Марко (ur.). 1996. Удружење комозитора Црне Горе: 25. година. Подгорица: УКЦГ и Културно просвјетна заједница Подгорице.
- STOJKOVIĆ, Branimir. 2002. *Identitet i komunikacija*. Beograd: Fakultet političkih nauka, Čigoja štampa.
- VLAHOVIĆ, Vukašin. 1994. *Folklor kao ishodište umjetničkog stvaralaštva u crnogorskoj muzici*. Podgorica: Unireks.
- ВРЧЕВИЋ, Стево. 1889. Преглед Српског пјевачког друштва Јединство од његова постанка до данас, 1839–1889. Загреб.
- VUJAČIĆ, Vidak. 1980. *Etos Crnogorke. Tradicionalni oblici i sadržaji u životu Crnogorke*. Titograd: Pobjeda.

- VULETIĆ, Vitomir. 1998. Ujedinjena omladina srpska i društveni položaj žena.  
V: PEROVIĆ, Latinka (ur.). 1998. *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Položaj žene kao merilo modernizacije*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije. 163–173.
- Žene i muzika u Crnoj Gori. 2007. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.