

Susanne Kogler

Ženski glasovi v sodobni glasbi

V zadnjih tridesetih letih so zaradi raziskav na področju problematike družbenega spola prvič, pa tudi znova odkrili številne ženske glasove. S tem so ti našli tudi mesto v kanonu glasbe in muzikologije, za katerega so sicer značilni pretežno pripadniki moškega spola (med drugim primerjaj DUNBAR, 2016, PARSONS in RAVENSCROFT, 2016.; DEUTSCH in GIRON-PANEL, 2016; GIRON-PANEL, 2015). Poleg tega so znanstveniki glasbeni kanon tudi ponovno kritično preučili (za pregled temeljne literature o različnih temah na področju študij družbenega spola glej HEESCH, 2012 in STROHMANN, 2012). Odkar so raziskovalne pozornosti v vedno večji meri usmerjene k skladateljicam, se raziskovalci še posebej ukvarjajo z enim vprašanjem: Ali obstaja ženska estetika žensk? (Med drugimi primerjaj: MACARTHUR, 2002 in 2010.) Pričujoči članek je zasnovan kot prispevek o tej tematiki: prek raziskovanja pojmovanja ženskega glasu s poudarkom na sodobni glasbi bom skušala izpostaviti nekaj odgovorov na to še vedno zanimivo in nerešeno vprašanje.

Ženski glas je tema, ki jo pogosto obravnavajo v sklopu študij družbenega spola. To so bodisi študije moških ali ženskih glasov v operah, ki so lahko vezane na vzornike in na stereotipe družbenega spola, ali gre za razprave, v katerih raziskujejo pojmovanje glasu kot koncept estetike (prim. WOYKE, 2017, KOHL, 2015). Medtem ko je klasični repertoar od devetdesetih let 20. stoletja razmeroma dobro raziskan, ob sodobni glasbi še vedno, vsaj kar zadeva vprašanje družbenega spola, manjka strokovna pozornost stroke. Dve nedavni izjemi, ki pokrivata angleško govoreče področje, sta KOAY, 2015, in ROMA, 2006. Da bi raziskala pojem ženskega glasu v sodobni glasbi, sem za primer vzela dela dveh avstrijskih skladateljic: Pie Palme (1957) in Olge Neuwirth (1968). Ob povezovanju njunih položajev s poststrukturalistično feministično filozofijo bom poskusila prikazati, kako »ženski glas« zaznamuje stališče, ki presega dualistične perspektive moških in žensk z namenom vzpostavljanja večperspektivnega pluralnega pogleda.¹ Kljub temu imamo tudi ta pogled lahko za feminističen, saj ogroža strukture moči, hierarhije in s tem prevladujoče moške strukture nadvlade.

¹ Za metodološka vprašanja glej med drugim BLOECHL, 2015, in REITSAMER, 2015.

1 Nekaj filozofskih premislekov

a) Pojem literature in jezika umetnosti

Morda se na prvi pogled ne zdi, da moramo, če želimo razpravljati o pojmovanju glasu, najprej raziskati pojmovanje literature. Kljub temu je treba upoštevati, da je pri glasbi v večini primerov s pomočjo partiture zapisan in dokumentiran glas tisti, ki tvori osnovo estetske izkušnje pétega glasu. Jacques Derrida se poleg tega, da je znan po temeljnih razmišljanjih o literaturi, zdi pomemben tudi za naše pojmovanje umetnosti. V *L'écriture et la différence* razlaga, da je jezik neke vrste filter: odnosi med samim sabo in svetom se vzpostavljajo preko jezika. Zato je naša slika sveta nujno odvisna od točno določenih kvalitiet filtra. S tega vidika lahko umetnosti razumemo kot specifične jezike: ko se osredotočajo na razlike, slikajo veliko bolj raznoliko podobo sveta kot verbalni jeziki (za primerjavo gl. LÜDEMANN, 2011, 41–51, in DERRIDA, 1967, 9–49). Jean-François Lyotard, čigar pogled na jezik je precej podoben Derridajevemu, je v filozofske razprave uvedel termin *le différend* (diferenda). Po njegovem mnenju je umetnost tista, ki je v določenih trenutkih zmožna aludirati na diferendo (v zvezi z Lyotardovo »glasbeno estetiko« gl. KOGLER, 2014, 382–386). Lyotard je umetnost opisal kot specifično obliko literature, določeno vrsto inskripcije in paradoksnе komunikacije: v primerjavi s tehničnimi jeziki, ki so po Lyotardovo ekskluzivni in elitistični, umetnost ni kompatibilna s sistematičnimi in formaliziranimi pristopi. Umetniška komunikacija je po njegovo »neformalna«, povsem drugačna vrsta komunikacije. Posledično poudarja, da umetnost kliče po popolnoma drugačnem odnosu do zgodovine in preteklosti kot tehnični svet. Gledano s tehničnega vidika, spomin in pomnjenje potrebujeta fiksne in nespremenljive lokacije in datume. Tako spomin postane neka vrsta informacij, spreminja se v podatke. Nasprotno pa umetnost uničuje vse, kar ima prostorsko in časovno stabilnost – Lyotard govori o površinah – z namenom, da razbije norme in napravi prostor za nepredvidljiv pojav, neizgovorljivo »sporočilo«: diferendo. Kar zadeva estetsko izkušnjo, je spomin potemtakem negativen pojem, neskladen s sistematičnim znanjem in besednim izražanjem. Namesto uporabnosti in koristne komunikacije umetnost namiguje na poraz, jezikovno katastrofo. Da bi razložil, kako se nerazumljivo manifestira v umetnosti, Lyotard prav tako govori o paradoksalnem dogodku: inskribiranju tega, kar ne more biti inskribirano. Model za ta paradoksalen pojav najde v Freudovem pojmu anamneze:

Literaturo si zamišljamo kot minljivost ali anamnezo tako pisateljev kot umetnikov (očitno gre za Cézannovo predelovanje), kot odpor (v čemer je po mojem mnenju nepsihičnoanalitični smisel, podobno

kot Wilson v Orwellovi 1984) na združitev kršenja in preučevanja. Odpornost na pametne bistrourne programe in zajetne telegrame. Največje vprašanje pa je: ali je prehod mogoč; bi bil mogoč, ali pa dovoljen, z novim načinom inskripcije in pomnjenja, ki je značilen za nove tehnologije? Ali ne namiguje na združevanja, in ali niso bila le-ta v duši bolj intimno spočeta, še preden je to storila katerakoli tehnologija? Ali nam ob tem dejstvu ne pomagajo izboljšati naše odpornosti na anamnezo? Pri tem nejasnem upanju, ki je postalo preveč dialektično, da bi ga jemali resno, se bom ustavil. Vse to bi bilo potrebno razmisliti in preizkusiti. (LYOTARD, 2001, 56–57.)

b) Pojmovanje telesa in ženska literatura

Dejstvo, da o telesu razpravljamo v povezi z glasbo, je do neke točke povezano z naraščajočim vplivom študij spola (HORVÁTH in KATSCHTHALER, 2016, in ELLMEIER, INGRISCH in WALLKENSTEINER-PRESCHL, 2016). Telo je v sodobni muzikologiji postalo pomembna tema. Če sledimo muzikološkim delom, ki se ukvarjajo s sodobno ustvarjalno dejavnostjo in Lyotardovi refleksiji o jeziku umetnosti in estetskem momentu, si telo lahko predstavljamo kot območje, kjer lahko pride do paradoksalne inskripcije v Lyotardovem smislu. Kot so trdili nekateri feministični raziskovalci in raziskovalke, so novodobni pogledi na človekovo telo pogosto plod »ženstvenih« umetniških konceptov: namesto, da se ga predstavlja kot predmet poželenja, ženska literatura razvija mimetičen pristop k telesu. V intervjuju z Vereno Andermatt Conley je Héléne Cixous povezala izraz »ženska literatura« predvsem s telesom, glasbo in glasom.

Obstajajo številne različne stopnje odnosa med telesom in jezikom. Mislim, da mnogo ljudi govori jezik, ki nima tesnejše povezave s telesom. Namesto da bi pustili, da bi iz njihovega telesa izšlo nekaj, česar nosilca sta zvok in ritem, in bi bilo resnično navdahnjeno, se pred jezikom vedejo tako, kot se vedejo pred razdelilno omarico za elektriko. Kjer nič ne prehaja, izberejo hiperkodiranje. Mislim pa, in to vemo vsi, da obstajajo tudi drugačne jezikovne možnosti, in to so ravno *jeziki*. Zato vedno dajem prednost ušesu pred očesom. Vedno skušam pisati z zaprtimi očmi. Kar naj bi se napisalo, obstaja že dolgo pred mano, *jaz [moj]* pa nisem nič drugega kot telesni medij, ki oblikuje in zapiše to, kar mi je bilo narekovano, to, kar izraža samega sebe, kar vibrira v meni skoraj kot glasba, kar jaz smatram kot tisto, kar ni glasbena nota, kar bi bilo sicer idealno. To ne pomeni, da nasprotujem smislu, še zdaleč ne, raje govorim v smislu poezije. Ljubše

mi je reči, da sem pesnik, četudi ne pišem pesmi, saj sta zvočna in govorna dimenzija jezika prisotni v poeziji, medtem ko je banalni, klišejski jezik daleč od govorenega. (CONLEY, 1991, 146–147.)

Da bi se izognil esencializmu, je Cixous vedno znova vztrajala pri tem, da je izraz »ženska literatura« zapisovala v narekovajih.

Vsa živa bitja so izvorno biseksualna [...]. Ko otroci odraščajo, se pričijo identificirati se z odraslim modelom moškega ali ženske. Te identifikacijske določitve pridejo pozneje in obstajajo celotno obdobje, ki mu Freud pripiše biseksualni potencial. [...] v vsakem človeškem bitju obstaja zapletena zveza med različnimi libidinalnimi ekonomijami, ki so lahko pasivne ali aktivne in ki se neprestano med seboj povezujejo in razdružujejo, izmenjujejo, porablajo in ohranjajo. [...] Idealna harmonija, ki jo dosežejo redki, bi bila genitalna faza, ki združuje vse in je zmožna velikodušnosti, razdajanja. Ko govorim o *écriture féminine*, imam v mislih prav to. (Prav tam.)

Kljub temu pa, kot pravi Cixous, »žensko literaturo«, ki je predvsem sprememba v jeziku in vrsti literature, pogosteje najdemo v povezavi z umetnicami kot umetniki. Razlog za to je njihov drugačen politični in družbeni položaj:

Iz zgodovinskih razlogov naj bi bila to, kar šteje za žensko ekonomijo – s čimer se opredeljujejo značilnosti in lastnosti, ki so bolj pu-stolovske, bolj zapravljive, tvegane, na strani telesa – bolj prisotna v ženskah kot v moških. Čemu? Ker je tovrstna ekonomija v današnjih časih za družbo nevarna. To sva s Kleist predvideli. [...] Če na primer kot Kleist verjameš v možnost ljubezni, resnične ljubezni, ki ne temelji na boju za premoč, na dnevnem bojevanju, na zasužnjenju enega v korist drugega, te bo družba zavrnila. Če si moški, je zavrnitev takojšnja. Družba ti ne da na voljo časa. [...] Kar delaš, je prepovedano, vodijo te v norost in smrt. Ženske imajo drugo priložnost. Lahko se prepustijo takemu načinu življenja, ker po definiciji in kulturno negativnih razlogih niso poklicane in niso zavezane sodelovati v velikem družbenem *fête* [praznovanju] – ki je falocentričen – ker so jim pogosto dodeljena mesta v senci, mesta umika, kjer je v bistvu njihovo mesto. Veliko lažje bi bilo sprejeti, da se ženska ne želi boriti in poseči po moči. Moškemu to ne bi bilo odpuščeno. (Prav tam, 133–134.)

Pojmovanje »ženske literature« Héléne Cixous se približa konceptu literature, ki ga najdemo pri poststrukturalističnih filozofih, kakor tudi pri postmodernih

filozofih.² Po njenem pisanje temelji na nezavednem, o čemer govori znani citati iz njenega eseja *Smeh Meduze (Le rire de la Méduse)* iz leta 1975: »Piši sebe. Tvoje telo mora biti slišano. Le potem bodo neizmerni viri nezavednega pljusnili na plano.« (CIXOUS, 1976, 880.)

Kljub temu, da med Cixousovo in Derridajem prihaja do dialoga (CIXOUS, 1990, 14), se Cixousin pristop od Derridajevega tudi razlikuje, kot je to poudarila Venera Andermatt Conley:

Kjer je Derrida vztrajal na obglavljenju očetovske avtoritete, Cixous s svoje meje izkoplje zatirano materinskost. [...] Materinsko, velikodušno, preplavljevalno: vse to so kvalifikacije za afektivno ekonomijo ljubezni. [...] Od položaja hčere v moški strukturi k tisti žensko-hčerski, ki slavi žensko (*des femmes*), iskanje [...] prehaja k pisanju, ki se ne ozira ne na literarni žanr, ne na žanr, povezan z družbenim spolom. Afektivna ekonomija (ženstvena, materinska) daru in ljubezni ni več le v domeni žensk. (CONLEY, 1991, 126.)

Idejo o odsotnosti, ki pri Derridaju igra pomembno vlogo, v delih Cixousove zamenja ideja o prihajanju, na primer, v delu *Knjiga o Prometeji*: Elisabeth Schäfer je razložila, da je Prometeja tista, ki prihaja. Vendar pa v Cixousinih spisih točen datum njenega prihoda ostaja nedoločen. Prometeja obstaja zgolj zato, ker prihaja (SCHÄFER, 2008, 118). Pisanje samo po sebi postane neke vrste telo, se zgošča, kot bi se spreminjalo v pravo telo, v meso Prometeje, kot je Schäferjeva opisala njene izkušnje ob branju.

Med branjem so se besede zgostile, skoraj so postale meso: besedilo je postalo tako zgoščeno – skoraj nevzdržno –, da bralec ob branju pričakuje utelešenje Prometeje. Pričakuje Prometejo, za katero se zdi, da je postala otipljiva, kot telo. Zdi se, kot da je besedilo njen dih, kot bi se njena kri istočasno pretakala pod njeno kožo in med listi knjige [...]. Kot da njeno srce bije v ritmu besed, ki se razprostirajo med notranjim in zunanjim svetom. (SCHÄFER, 2008, 120.)

Vendarle je pomembno poudariti, da proces utelešenja Prometeje v sami zgodbi za bralca predstavlja paradoksalno izkušnjo časa, ki spominja na Lyotardovo pojmovanje dogodka. Prometeja postane del pojava, ki ga ni: v preteklosti se je že zgodil, hkrati pa se bo zgodil v prihodnosti. Na koncu je utelešenje Prometeje obljuba, ki se ne bo nikoli izpolnila, prihajanje brez konca.

2 Glede izmenjave idej med Derridajem in Cixousovo glej SCHÄFER, 2008, in SEGARRA, 2007.

c) Pojem nomadske subjektivnosti

S tematiko identitete je močno povezano stvarjenje ženstvenega umetniškega telesa s pomočjo »ženske literature«. Ko skušamo razmišljati o identiteti v pluralni družbi ali o »odprti realnosti«, je ne smemo definirati kot »razliko med posamezniki in njihovim načinom razlikovanja od drugih«: »Predpogoj identitete je zavedanje, v kakšnem razmerju smo do drugih, četudi se način življenja opredeljuje prek različnih prioritet« (VOGELSANG, 2014, 15), kot je to prepričljivo pojasnil Frank Vogelsang.

Medtem ko je koncept identitete tradicionalno vezan na ideje celostnosti in individualnosti, bi bilo morda koristneje, da ga razumemo kot fragmentirane in dinamične: neprestano iskanje, ki vzpostavlja številne odnose in se ne konča. S tem namenom je Frank Vogelsang za študijo o identiteti izbral podoben tavanja kot točke odhoda (VOGELSANG, 2014, 18–20, 24–27). Raziskovalci na področju feminizma so prav tako razvili koncept identitete, ki zanika celostnost in stalnost.³ Rosi Braidotti je svoj pogled na feminizem in njegove možne oblike v sodobni družbi denimo razložila z novo besedno zvezo »nomadski subjekti«. Zanj je nomad »upodobitev subjekta, ki se je odrekel idejam, željam ali nostalgiji po stalnosti. Ta podoba izraža željo po identiteti, ki je zgrajena na prehodnosti, zaporednih in usklajenih spremembah, brez in proti nujni enotnosti.« (BRAIDOTTI, 1994, 22.) Nadalje Braidotti trdi, da »je upodobitev nomada oblika posredovanja v razpravi med feminizmom ter postmodernistično krizo vrednot in upodabljanjem subjekta.« (Prav tam, 28.) Za feministe in feministke »je osrednje vprašanje notranja povezanost med identiteto, subjektivnostjo in močjo« (prav tam). Braidotti zato predlaga, da bi morali feministi, feministke in drugi kritični intelektualci »gojiti nomadsko zavest«:

Ta oblika zavesti povezuje lastnosti, ki jih ponavadi dojemamo kot nasprotujoče si, in sicer je to posedovanje občutka identitete, ki ne temelji na stalnosti, pač pa na nepredvidljivosti. Nomadska zavest povezuje skladnost z gibljivostjo. Njen cilj je prevpraševanje enotnosti subjekta ne da bi se ozirali na humanistična prepričanja, brez dualističnih nasprotij, z namenom povezati telo in duha v nov niz intenzivnih in pogosto neprehodnih prehodov. (Prav tam, 31.)

Po zgledu Deleuza Braidotti opredeljuje nomadske premike kot »ustvarjalni način postajanja; performativna metafora, ki omogoča sicer malo verjetna srečanja in nepredvidljive vire interakcije izkušenj in znanja.« (Prav tam, 6.)

³ Glede problematike družbenega spola in identitete glej med drugim BRAUN, 2013, HAWORTH, 2015, FAUSER, 2015, BIDDLE, 2012.

2 Umetniški glasovi in politika feminizma

a) Vokalna glasba v iskanju neslišnega – Pia Palme

V opusu Pie Palme lahko najdemo številne značilne lastnosti »nomadske zavesti«, kot jih pojmuje Braidotti. V skladateljevem in poustvarjalčevem delu jasno izstopa dejstvo, da »nizanje toka povezav ni nujno dejanje prevzemanja«, kot pravi Braidotti, pač pa »označuje prehode med stanji sporazumevanja in izkušnjami«. Ko Palme ne piše svojih besedil, izbira besedila avtorjev, katerih dela na podoben način odražajo njen umetniški položaj. Umetniško oblikovanje človekovega glasu je njen glavni interes, saj ustvarjanje kompozicij za glas omogoča možnost prenosa sporočila in preciznega povezovanja glasbe s političnimi temami. Poleg tega je besedilo inspiracija za glasbeno invencijo. Besedila, ki jih izvajajo različni glasovi, ponujajo kot vir zvočnega gradiva široko in raznoliko izbiro telesnega izražanja. S tem ko skladateljica različne glasove združuje in jim omogoča, da so slišani, zavzema pomembno vlogo v »kolektivnem projektu feminizma, ki spodbuja priznanje in prepoznanje glasov drugih žensk« (prav tam, 37). Številne Palmine predstave so posvečene skladateljicam. Nekajkrat je sodelovala z ameriško pisateljico Anno Waldman, ki je zelo dobro znana tudi zaradi svojega impresivnega branja poezije. S Palme delita prepričanje o pomembnosti glasu in predstave. V Manifestu iz leta 1994 Waldmanova piše:

Morda imajo ženske trenutno prednost pri izdelavi radikalno moteče in neke vrste subverzivne literature, ker izkušajo trenutna neravnovesja in nasprotja, ki jih k temu navajajo. [...] Ona – ki ustvarja – želi raziskati in plesati z vsem v kulturi, kar je kontroveržno, neizpeto in molči, zato da bi spodnesla obstoječi sistem, ki zatira in napačno razume žensko »različnost« (WALDMAN, 1994).

Podobno kot Palme bi lahko tudi poetiko Waldmanove opredelili kot vključujoč pristop, ki temelji na ideji odprtosti. Zanje je umetnost proces, ki simultano združuje sedanje in pretekle glasove. Zato svojo umetnost dojema kot globoko, novo izkušnjo za bralca:

Trajna izkušnja, popotovanje, veličastne sanje, nekaj, kar te hkrati popelje v neštete smeri, lahko se oprimeš vseh teh glasov in se pokloniš prednikom in drugim jezikom – pesem, ki bi vsebovala vse in še vedno prebivala nekje med domišljijo in delovanjem.⁴

4 Anne Waldman (spletna predstavitev): <http://www.poetspath.com/waldman.html>.

Palmino izbiro besedil zaznamuje ideja, da bi skrite glasove naredila slišne. Drug pomemben vidik njenih del je preobrazba čustvenih izkušenj, ki so odraz trenutnih dogodkov, v zvok. S tega vidika bi jo lahko primerjali z Mario Lassnig (1919–2014), ki je govorila o telesnih izkušnjah, ki jih je želela izraziti v svojih delih (LASSNIG, 2013). Z delom *Bare branches*, ki ga je napisala leta 2012, se Palme navezuje na takratni politični dogodek: politika prisilnega splava ženskih zarodkov na Kitajskem. Delo temelji na besedilu Waldmanove, ki črpa iz sociološke študije raziskovanja vpliva prej omenjene politike na kitajsko družbo (HUDSON in BOER, 2004), in skuša na čustven način narediti slišne manjkajoče glasove. Da bi to dosegla, nadaljuje z *Bare branches* tradicijo rekviema. V delu skladateljica uporabi glasovno gradivo, ki so ga ustvarile ženske različnih krajev sveta. Harmonije so rezultat spektralne analize pesmi, posnetih v indijskem samostanu.⁵

Skupaj z dramatičnim značajem, ki je inherenten glasbi Pie Palme, nepogrešljiva telesna prisotnost glasbenikov – ključna značilnost njenih del – pripomore h gledališkemu značaju mnogih njenih skladb. Veliko del je gledaliških projektov. Od leta 2013 je opera v osrčju njenih interesov. Besedilo Waldmanove za operni projekt *ABSTRUAL*,⁶ ki predstavlja idejo o preseganju dualistične misli ali mišljenja v nasprotjih s pomočjo »literature žensk«, združuje dve perspektivi, ki sta tradicionalno ločeni: moški notranji monolog, ki ga je napisala ženska. Izraz tako imenovanih moških čustev – ki so tudi tema znane knjige Waldmanove z naslovom *Iovis* – je hkrati kritičen in mimetičen. Posledično se skladateljica lahko izogne stališču esencialistov. V koncept je vključena tudi živa instalacija Ivana Fantinija s kvašenim testom, ki se neprestano spreminja. Glasbeniki se premikajo po koreografiji Paole Bianchi, ki se tudi znajde na odru v vlogi plesalke.

Moška vloga – za vokalnega solista – je še posebej zanimiva, ker se pevec znajde tako v središču kot tudi na obrobju dogajanja: druge opazuje in je hkrati tudi sam v središču dogajanja. Anne Waldman revidira tradicionalno sliko moškosti s tem, da jo prevzame in jo postavi pod vprašaj. Scenarij, ki ga protagonist oživlja, je apokaliptičen; besedilo kopiči vsa nerešena ključna globalna vprašanja, s katerimi se srečujemo danes: vojna, lakota, podnebne spremembe in globalno segregiranje. Ob koncu besedilo preseže moško perspektivo z radikalnim priklicem smrti Zemlje, človeštva samega. Ženski glasovi so dodani v drugem delu: iščejo rešitev in postavljajo vprašanja, ki zadevajo možne utopistične rešitve in spremembe na bolje.

5 GI. PALME, 2015, za izseke iz glasbenih del glej "BARE BRANCHES" (tretji del): https://soundcloud.com/palmeworks/bare-branches_part3.

6 Za izsek glej <https://vimeo.com/66038518>.

»[...] ali bo cvetlica preživela na neplodnih tleh ali iz tega lahko ustvarimo kruh? ali se um lahko nameni uničiti samega sebe kje je toplina, ki bi namigovala k našemu odstopanju péti péti gnijoče truplo nezmožnost pobega pred krutostjo razen s petjem	[...] vse ceste sveta se rušijo v naših ustih ni izhoda ni izhoda: 'dolor dolor' ('bolečina bolečina' op. prev.) žalostinka v naših ustih zvok, ki nas bo preživel ogenj ugaša in kdo si prilašča ogenj, ki gori na našem jeziku sam po sebi žalostinka, pesem smrti bo tisti, ki ni nikoli ljubil, jutri lahko ljubil obstaja jutrišnji dan v pobegu? [...]« (WALDMAN, 2013, 9–19.)
---	--

b) Ukinjanje razvrščanja glasov glede na spol – Olga Neuwirth

Kljub temu da Olga Neuwirth trdi, da ni feministka, bi lahko tudi njeno glasbo iz več razlogov obravnavali kot »žensko literaturo«. Pogosto se ukvarja s problemom komunikacije. V prispevku z naslovom *Glasba in mir* Neuwirthova opaža, da »uradne« vrednote razsvetljenstva izgubljajo svoj pomen. Namesto da bi si prizadevali za dostojanstvo, svobodo in bratstvo, se večina ljudi skoraj izključno strateško posveča samopromociji in razkazovanju moči (NEUWIRTH, 2008, 108). V glasbeni drami Neuwirthove z naslovom *Izgubljena cesta* (2003), ki temelji na znanem filmu Davida Lyncha z enakim imenom (1997), umetnica prevprašuje pogled moškega pripovedovalca, ki prevladuje v filmu. Četudi filmi le redko služijo kot vir za operne librete,⁷ se zdi povsem naravno, da je skladateljica za osnovo enega od svojih gledaliških del izbrala prav Lynchev vznemirjajoči film. Za film sta značilni dve bistveni stvari, ki sta med seboj povezani: prva je na skrivnosten način razdrobljena perspektiva pripovedovalca; druga je negotovost protagonistove identitete. Če primerjamo film z operno verzijo, ki je nastala le pet let kasneje, je ob tem treba podati komentarje o dveh zelo opaznih spremembah: prvič, ena od scen je bila zelo spremenjena – predvsem zato, ker ima, kot je to razložila sama, povsem kinematografske značilnosti:

Gre za sceno avtomobilskega lova v Mulholland Drivu, ki je posledica izbruha nasilja Mr. Eddyja. [...] Mr. Eddy, producent pornografskih filmov, ki nosi masko v družbi popularnega Mr. Clean [g. Čisti], v našem primeru ni zares fizično nasilen, vse pa prizadene in uničuje z načinom same uporabe jezika. NEUWIRTH, 2006, 39.)

⁷ O interakcijah opere in kina gl. tudi TIAINEN, 2008.

Drugič, njena vokalna estetika temelji na novi vlogi jezika, ki jo v libretu Elfriede Jelinek privzame jezik. Zato je posebna pozornost namenjena različnim izvedbam moških in ženskih glasov. Od 18. stoletja dalje je fenomen človeškega glasu postal močno pogojen z družbenim spolom. Francoska filozofinja Cathérine Clément, znana po svojih kritičnih in feminističnih pogledih na opero, trdi, da »za razliko od gledališča, čigar sposobnost je razsvetljevati, je namen opere zatemnjevanje zgodovine, da postane manj razumljiva: in tukaj po mojem mnenju tiči osrednje vprašanje spola v operi« (CLÉMENT, 2000, 19). Kar zadeva pogojevanje glasu z vidika družbenega spola, Clémentova opozarja na tipične delitve vlog: medtem ko je sopran pogosto preganjana žrtev, tenorska vloga terja pogum in uporništvu. Tudi bariton, ki pogosto predstavlja organizirano opozicijo, predstavlja preračunljivo zahrbtno uporništvu. Mezzosopran je pogosto povezan s čarovništvom, odporom in izdajo. Bas in kontraalt pa sta, nasprotno, glasova iz nadčloveškega sveta. Neuwirthova, ki se sicer oddaljuje od opere v smislu tradicionalnega žanra, v delu obdrži nekaj teh kategorij, ko vlogo Freda/Petea dodeli baritonu, vlogo Alice/Renee pa sopranistki – »skoraj brez vibrata«. Kljub temu doda nekaj nekonvencionalnih tipov glasov: Mr. Eddy/Dick Laurent je pevec, komedijant in glasbenik improvizator. Druga dva lika sta kontratenorja. Zanimivo je, da se Neuwirthovi bolj dopadejo visoki glasovi, prav tako pa želi, da so izvajalci neuki pevci. Mr. Eddy je tisti, ki ima najmočnejši glas. Z uporabo širokega razpona pevske virtuoznosti je sposoben govoriti in peti v skoraj vsakem registru. Drugi lik, Alice, se odlikuje z močjo svojega vokala. Tako kot Mr. Eddy tudi ona izstopa zaradi sposobnosti uporabe različnih izraznih stanj. Še posebej presenetljiva je sprememba njenega glasu, ko pokliče taksi po Peteovi zavrnitvi povabila na večerjo: namesto da poje, preprosto govori. Z vzpostavitev nenadnega kontrasta ta nepričakovana sprememba v realistično, prizemljeno stanje izraza neposredno kaže na specifično izrazno kvaliteto njenega pétega glasu; gre za glas, ki je močno zaznamovan s poželenjem. Peteov glas, čeprav šibkejši od Alicinega, je prav tako glas poželenja. Ko pojeta skupaj, zapustita konvencionalno območje pesmi tako, da uporabita brezbledni govor, ki je zgolj iz vokalov. Ko pa Pete govori z Eddyjem, uporablja negibljiv, povsem klasičen ton.

Različico *Izgubljene ceste* Neuwirthove in Jelinekove lahko imamo za »feministično predelavo« Lynchevega filma in interpretacije Slavoja Žižka. Film upričarja »Fredovo zgodbo« in nam prikazuje naraščajočo razdvojenost Fredove osebnosti. »Gre za zgodbo o človeku v težavah,« kot pravi David Lynch (NEUWIRTH, 2006, 29). V njegovem filmu prevladuje vzdušje nezaupanja. Brez dvoma je Fredova perspektiva tudi perspektiva gledalca, kot to v interpretaciji filma prikaže Žižek:

Prvo idejo v *Izgubljeni avtocesti* predstavljata dve spolni dejanji, prikazani v filmu, prvo (tiho, aseptično, hladno, na pol impotentno, »odtujeno«) med Fredom in Renee, drugo (prestrastno) med Petom in Alice – ključnega pomena je, da se obe zaključita z neuspehom moškega: prvi neposredno (Renee pokroviteljsko treplja Freda po ramenu), medtem ko se drugo konča tako, da Alice uide Peteu in izgine iz hiše po tem, ko mu na uho zašepeta »Nikoli me ne boš imel!« – pri tem je pomembno, da se na tej točki Pete spremeni nazaj v Freda, kakor da želi reči, da je pot fantazmov lažna pot in da nas v vseh vesoljih, ki si jih lahko zamislimo, vedno čaka neuspeh. (Slavoj Žižek v NEUWIRTH, 2006, 24.)

V glasbenem gledališču pa, nasprotno, ni osebnost lika tista, ki razpade, pač pa razpade tudi razvrščanje glasov glede na družbeni spol. Tako ženske kot moški pojejo z visokimi glasovi. Na tak način so vsi glavni liki prikazani kot zelo čustvena bitja, ki jih vodi poželenje. Vendar pa različica *Izgubljene avtoceste* Olge Neuwirth ne spremeni le moške perspektive Lyncha. Skladateljica z revidiranjem tega pomembnega filma predružači tudi umetniško tradicijo, ki ji vladajo moški. Mac, Ghail in Haywood v povezavi z domnevno krizo moškosti opozarjajo na »prevladujoče kroženje podob vojne med spoloma« (MAIRTON, 2007, 19). Z uporabo opernih, »histeriziranih glasov«, Neuwirthova ustvari gledališki sanjski svet. Za Alice alias Renee se v tem svetu zdi, da je močnejša kot v bolj realističnem filmskem scenariju. V tem smislu bi jo lahko primerjali s Karmen in Lulu. Ko primerjamo zgodbe, opazimo presenetljive podobnosti med vsemi tremi liki. Tako Lulu kot Alice sta aktivni ženski, ki se jima ni mogoče upreti, in opravljata poklic prostitutke. Karmen, ki sicer ni prostitutka, spada med Rome, izobčence. Tako kot Alice tudi ona svojega ljubimca vplete v kriminalna dejanja, ki se končajo z umorom. Vse tri ženske končajo kot žrtve nasilja moških.

Neuwirthova s svojo različico dobro poznanih zgodb ni pristranska. Njeni interesi so v odkrivanju tako moške kot ženske moči. Med najbolj zanimivimi trenutki v operi je scena, v kateri je Alicin glas spremenjen z elektronsko tehnologijo. Sprememba, ki spremlja njene besede »nikoli me ne boš imel!«, se zgodi kot apoteoza njenega hladnega, preračunljivega glasu. Zato se za umetno ustvarjen glas zdi, da je le logičen odmev in posledica slišane-ga pred tem. Ta glas predstavlja nasprotje Peteovemu čustvenemu glasu in njegovim besedam »ljubim te«. Tehnična manipulacija Alicinega glasu doda trenutku iluzorno, zastrašujočo dimenzijo. Alice je prikazana kot nečloveška pošast, identična nasilnim moškim. V dogajanju, kjer Pete in Alice govorita o

njuni ljubezni in nevarni sumničavosti Mr. Eddyja, ki jima poveljujeta strah in poželenje, se kaže dejstvo, da je v delu enakomerno osvetljen tako položaj moških kot žensk. S pomočjo glasovnega izraza nato skladateljica loči tako imenovani resnični svet od sanjskega. Za sanjski svet so značilne fantazme, kjer dejanja ljudi vodijo močna poželenja.

Zaradi specifične izvedbe glasov opera prevzame politično sporočilo, ki v filmu manjka. Razpad vsevednega pripovedovalca, ki gre z roko v roki s krepitvijo ženskega lika, slednjega naslika obenem kot žrtev in kot storilca. S tem delo, ki vzbuja primerjavo med Lulu in Karmen, kritično uprizarja žensko in moško nezmožnost komuniciranja, ki se neizogibno konča z nasiljem. S prenašanjem fizičnega v glasovno nasilje, ki ga uprizori moški lik, Jelinekova prilagoditev filmskega scenarija izpostavi jezik kot glavni vir nasilja. Podobno tudi Neuwirthova s tem, kar bi lahko označili kot »performativen« značaj glasov posameznih likov, razkriva premoč enega lika nad drugim. Formalna zasnova opere ponazarja večno ponavljanje zgodbe. Zgodba v operni različici postane metafora za brezkončno potovanje poželenja. Impotenco kot glavni problem zamenja neskončno čakanje in boj za oblast, ki sta vezana na poželenje; slednjega Alice opiše z besedami: »nikoli me ne boš imel«. Problem identitete ni več zgolj problem posameznika, problem moškega, pač pa glavna problema postmoderne sveta, v katerem se nahajamo, predstavljata nečloveškost in hladnodušnost.

Upošteva določene teme, ki so v delu izpostavljene, lahko končno povežemo *Izgubljeno avtocesto* Neuwirthove in Jelinekove ne le s feministično filozofijo Héléne Cixous, ampak tudi z idejo »nevezanega družbenega spola« Judith Butler. S posebno obravnavo glasov Neuwirthova razkriva in popravlja tako stereotipe družbenega spola kot skrite mehanizme oblasti, ki vladajo ne le življenju, pač pa tudi umetnosti. Butlerjeva povezuje »družbene norme, ki krojijo naš obstoj« s »poželenjem, ki ne izvira iz naše individualne osebnosti«:

Če je del želja pehanje po priznanju, potem bo po njem, če so njegovo vodilo želje, poseglo tudi razlikovanje družbenega spola. Če pa je sistem priznanj, ki nam je dostopen, tisti, ki oseb »ne zavezuje« bodisi s podeljevanjem priznanja bodisi z njegovim zadržanjem, priznanje postane tista oblast, ki med ljudmi ustvarja razlike. To pomeni, da so želje, če se izražajo v družbenih normah, vezane na vprašanje oblasti in na problem določanja tistega, ki izpolnjuje pogoje za prepoznavnost, in tistega, ki jih ne. (BUTLER, 2004, 2.)

Zanesljivost moškega pripovedovalca je Lynch že dekonstruiral. V multimedijski različici Neuwirthove pa se izkaže za skoraj vse osebe in perspektive, da so fiktivne in hkrati resnične. Njena glavna ideja je ustvariti nove perspektive z namenom zakrivanja stanja sodobne družbe. Kot pravi, človeška bitja niso svobodna, temveč z njimi pogosto manipulirajo zapletene strategije in ne preveč transparentni mehanizmi. Tako se postavlja vprašanje: »Kaj je resnično in kaj je fantazmično?« (NEUWIRTH, 2006, 37.) Gledano s te analitične perspektive, spreminja razumevanje »jaza« tako, da se sklada s premišljevanjem Butlerjeve o odnosih med družbenim spolom, delovanjem in nastajanjem – vzpostavitvijo – »jaza«:

Če sem jaz nekdo, ki ne more živeti brez delovanja, so pogoji za moje delovanje deloma pogoji mojega obstoja. Če je moje delovanje odvisno od tega, kar z menoj počnejo, ali še jasneje, metod, po katerih me normirajo, je možnost mojega obstoja kot »jaza« odvisna od moje zmožnosti narediti nekaj s tem, kar počnejo z menoj. To ne pomeni, da lahko preustvarim svet in tako postanem njegov stvarnik. Fantaziranje o božjih sposobnostih zgolj zanika način, ki nas ustvarja, nespremenljivo in od začetka, s tem, kar je pred nami in zunaj nas. Moje delovanje ne sestoji iz zanikanja pogojev samega sebe. Dokaz za mojo dejavnost je dejstvo, da me ustvarja družbeni svet, ki si ga nisem nikoli izbrala. (BUTLER, 2004, 3.)

Butlerjeva prav tako spodbuja kritično držo do ustaljenih struktur in norm:

Končni izid tega je spoznanje, da moj »jaz« hkrati oblikujejo norme, od katerih je odvisen, in vendarle si prizadeva živeti na mnogo načinov, ki imajo kritičen in transformativen odnos do teh norm. To ni lahko, ker »jaz« do neke mere postane nespoznaven, grozi mu nezmožnost uspevanja, s tem da postane docela neuresničen, če se ne podreja normam tako, da bi ta »jaz« postal popolnoma prepoznaven. Obstaja določen odmik od človeka, ki se zgodi zato, da se začne proces predrugačenja človeka. Morda občutim, da brez določene mere prepoznavnosti ne morem živeti. Lahko pa tudi občutim, da so pogoji, ki me delajo prepoznavnega, za življenje nevzdržni. To je stičišče, iz katerega izhaja kritika, ki se v tem primeru pojmuje kot prevpraševanje življenja omejujočih pojmov z namenom, da bi odprli možnost različnih načinov življenja; z drugimi besedami, ne da praznujemo razlike zaradi razlik samih, pač pa da ustvarimo bolj vključujoče pogoje za zaščito in ohranjanje življenja, ki se upira modelom asimilacije. (Prav tam, 3–4.)

Namen Butlerjeve glede političnih in družbenih gibanj, vključno s feminizmom, se ne razlikuje veliko od umetniške avantgarde, ki je pomembna tudi v delih Neuwirthove – prevpraševanje norm z namenom ustvarjanja bolj liberalnega družbenega reda, ki omogoča življenje na številne načine:

Zdi se, da je naloga vseh teh gibanj razlikovanje med normami in konvencijami, ki ljudem omogočajo, da dihajo, da si želijo, da ljubijo in da živijo, ter med tistimi normami in konvencijami, ki omejujejo ali otežujejo same pogoje za življenje. Včasih norme delujejo na oba načina, včasih delujejo na en način za eno skupino in drugače za drugo. Kar je najbolj pomembno je, da se preneha z zakoni določati pogoje, pod katerimi živijo lahko le nekateri, in jih zvesti na vse, in obratno, treba se je vzdržati predpisovanja prepovedi za vse, čeprav to koristi le posameznikom. (Prav tam, 8.)

Reševanje problema poželenja in spola Butlerjevi predstavlja ključno vprašanje, saj presega ustaljeni koncept »jaza«:

Ali se izkaže, da se »jaz«, ki bi moral pripadati določenemu družbenemu spolu, razveljavi s tem, da mu pripada, saj pripadnost družbenemu spolu vedno prihaja iz vira, ki je nekje drugje usmerjen proti nečemu, kar je pod mano, kar je konstrukt družbenosti, ki ni popolnoma moja stvaritev? Če je tako, potem družbeni spol razveljavlja tisti »jaz«, ki naj bi bil nosilec družbenega spola, oz. naj bi bil družbeni spol sam, in razveljavljanje tega je del pravega pomena in razumljivosti tega »jaza«. Če trdim, da »pripadam« določenemu spolu, potem se zdi, da je pripadnost tista, ki me opredeljuje in ki postane moj atribut. Kaj pa, če je pripadnost določenemu spolu tisto, kar me odtuja? Kaj če sem jo pridobila od drugod, četudi se zdi, da je del mene? Ali temu ne sledi, da se »jaz«, ki naj bi »pripadal« določenemu spolu, razveljavi zaradi te domnevne pripadnosti določenemu spolu in da o njej ne odloča več samo on? Če moj obstoj opredeljujejo drugi, če pripadnost družbenemu spolu določajo drugi še preden se zanjo odločimo sami, če pripadnost spolu do določene mere omejuje svobodo »jaza«, to še ne ukinja mojih političnih stališč. To samo pomeni, da odločitev posameznika ne vpliva več samo nanj osebno. (Prav tam, 16.)

Tako kot ideal »ženske literature«, o katerem govori Cixoujeva, ni omejen le na ženske, je tudi feminizem, kot ga pojmuje Butlerjeva, vezan na širšo osvoboditev, ki ne zadeva le žensk:

Feministični okvir, ki jemlje strukturno prevlado žensk kot izhodišče, iz katerega naj bi izhajale vse druge analize problematike družbenega spola, škoduje svojemu lastnemu obstoju s tem, da odreka podporo različnim načinom, prek katerih se problematika družbenega spola kaže v političnih vprašanjih in tako prinaša določen niz družbenega in psihičnega tveganja. Ključnega pomena pri tem je razumevanje delovanja pojma družbenega spola v globalnem kontekstu, v nadnacionalnih tvorbah, ne le zaradi informiranja o tem, s kakšnimi problemi je povezan pojem »družbeni spol«, pač pa zaradi boja proti lažnim oblikam univerzalizma, ki služijo kot tihi ali eksplisitni kulturni imperializem. (Prav tam, 9.)

Ob koncu se bomo na kratko vrnil k izvirnemu vprašanju ženske estetike: kot lahko vidimo iz naših dveh primerov, »ženski glasovi« v sodobni glasbi presegajo esencialistično držo. Preizprašujejo obstoječo tradicijo, ki jo zaznamuje predvsem moška perspektiva, in širijo obzorje v smeri številnih perspektiv. Z menjanjem vzornikov, prevpraševanjem danih norm, odnosov in prevladujočih družbenih struktur nadaljujejo avantgardistično umetniško stremljenje po družbeni spremembi. Vprašanje, ali ženske pogosteje pristopajo s tovrstnimi kritičnimi pogledi kot moški, ostaja odprto; za odgovor nanj bi bila potrebna obsežnejša raziskava. Dokler pa bodo skladateljice manj prisotne na festivalskih programih in akademskih pozicijah, so feministične trditve in raziskave, ki se ukvarjajo predvsem z dosežki žensk v umetnosti in kulturi, brez dvoma potrebne in celo nujne.

Literatura

- BIDDLE, Ian D. (ur.). 2012. *Music and identity politics*. Farnham: Ashgate.
- BLOECHL, Olivia, LOWE, Melanie, KALLBERG, Jeffrey (ur.). 2015. *Rethinking difference in music scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRAIDOTTI, Rossi. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- BRAUN, Christina von in STEPHAN, Inge (ur.). 2013. *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Wien/Köln: UTB.
- BUTLER, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York, London: Routledge.
- CIXOUS, Hélène. 1976. *The Laugh of the Medusa*. Prev. Keith Cohen in Paul Cohen. V: *Signs*, 1 (1976), 875–893.

- CIXOUS, Hélène. 1990. De la scène de l'Inconscient a la scène de l'Histoire. V: ROSSUM-GUYON, Françoise van in DIAZ-DIOKARETZ, Myriam (ur.). *Chemins de l'écriture*. Amsterdam: Rodopi. 15–34.
- CLÉMENT, Cathérine. 2000. Through Voices, History. V: SMART, Mary Ann (ur.). 2000. *Siren Songs. Representation of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton: Princeton Univ. Press. 17–27.
- CONLEY, Verena Andermatt. An Exchange with Hélène Cixous. V: CONLEY, 1991a. 129–162.
- CONLEY, Verena Andermatt. 1991a. *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- DERRIDA, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DEUTSCH, Catherine in GIRON-PANEL, Caroline (ur.). 2016. *Pratiques musicales féminines: discours, normes, représentations*. Lyon: Symétrie.
- DUNBAR, Julie C. 2016. *Women, music, culture: an introduction*. New York: Routledge.
- ELLMIEIER, Andrea, INGRISCH, Doris, WALLKENSTEINER-PRESCHL, Claudia (ur.). 2016. *Körper/Denken: Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- FAUSER, Annegret. 2015. *The politics of musical identity. Selected essays*. Farnham, Surrey, England: Ashgate.
- GIRON-PANEL, Caroline (ur.). *Musiciennes en duo: mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*. Rennes: Presses Univ. de Rennes.
- HAWORTH, Catherine in COLTON, Lisa (ur.). 2015. *Gender, Age and Musical Creativity*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- HEESCH, Florian in LOSLEBEN, Katrin (ur.). 2012. *Musik und Gender. Ein Reader*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- HORVÁTH, Andrea in KATSCHTHALER, Karl. 2016. *Konstruktion - Verkörperung - Performativität: genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_innen in Literatur und Musik*. Bielefeld: Transkript-Verlag.
- HUDSON, Valerie M. in BOER, Andrea M. den *Bare Branches*. 2004. *The Security Implications of Asia's Surplus Male Population*. London: MIT.
- KOAY, Kheng K. 2015. *The kaleidoscope of women's sounds in music of the late 20th and early 21st centuries*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- KOGLER, Susanne. 2014. *Adorno versus Lyotard: Moderne und postmoderne Ästhetik*. Freiburg: Alber.
- KOHL, Marie-Anne. 2015. *Vokale Performancekunst als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York 1964-1979*. Bielefeld: Transcript-Verlag.

- LASSNIG, Maria in SCHURIAN, Andrea. 2013. Die Seele ist immer da. Andrea Schurian im Gespräch mit Maria Lassnig. *Der Standard*, 1. 6. 2013. <http://derstandard.at/1369362223125/Die-Seele-ist-immer-da>.
- LÜDEMANN, Susanne. 2011. *Jacques Derrida zur Einführung*. Stuttgart: Junius.
- LYNCH, David. 2009. V: NEUWIRTH, 2006, 29–30.
- LYOTARD, Jean Francois. 1991. Logos and Techne, or Telegraphy. V: LYOTARD, Jean Francois. 1991. *The Inhuman. Reflections on Time*. Prev. Geoffrey Bennington in Rachel Bowlby. Cambridge: Polity Press. 47–57.
- MACARTHUR, Sally. 2002. *Feminist Aesthetics in Music*. Westport. Conn.: Greenwood Press.
- MACARTHUR, Sally. 2010. *Towards a Twenty-First Century Feminist Politics of Music*. Farnham: Ashgate.
- MAIRTON, Mac in Ghaill in HAYWOOD, Chris. 2007. *Gender Culture and Society. Contemporary Femininities and Masculinities*. New York: Palgrave Macmillan.
- NEUWIRTH, Olga. 2006. Afterthoughts on Lost Highway. 'Waiting for Godot' of passion and proximity – an experimental arrangement of futility. V: NEUWIRTH, Olga. 2006. *Lost Highway*. Dunaj: Kairos (Klangforum Wien, Johannes Kalitzke). 37–412.
- NEUWIRTH, Olga. 2008. Music and Peace. V: DREES, Stefan (ur.). 2008. *Zwischen den Stühlen*. Salzburg, Wien, München: Verlag Anton Pustet. 107–112.
- PALME, Pia. 2015. BARE BRANCHES. Ein weltliches Requiem, um die Sehnsucht nach den fehlenden Millionen zu stillen. <http://piapalme.at/works/bare-branches-texts>.
- PARSONS, Laurel in RAVENSCROFT, Brenda (ur.). 2016. *Analytical essays on music by women composers*. York: Oxford University Press.
- REITSAMER, Rosa in LIEBSCH, Katharina (ur.). 2015. *Musik. Gender. Differenz: intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- ROMA, Catherine. 2006. *The Choral Music of Twentieth-Century Women Composers*. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press.
- SCHÄFER, Elisabeth. 2008. *Die offene Seite der Schrift: J.D. und H.C. Côte à Côte*. Wien: Passagen.
- SEGARRA, Marta (ur.). 2007. *L'événement comme écriture. Cixous et Derrida se lisant*. Paris: Campagne Première.
- STROHMANN, Nicole K. (ur.). 2012. *Musikbezogene Genderforschung: aktuelle und interdisziplinäre Perspektiven*. Hildesheim: Olms.

- TIAINEN, Milla. 2008. Towards Intensive Audiovisual Encounters: Interactions of Opera and Cinema. V: VIRDSALL, Carolyn in ENNS, Anthony. 2008. *Sonic Mediations. Body, Sound, Technology*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 211–226.
- VOGELSANG, Frank. 2014. *Identität in einer offenen Wirklichkeit. Eine Spurensuche im Anschluss an Merleau-Ponty, Ricoeur und Waldenfels*. Freiburg, München: Alber.
- ŽIŽEK, Slavoj. Lost Highway, or, the art of the ridiculous sublime. V: NEUWIRTH, 2006. 24–28.
- WALDMAN, Anne. 1994. *Feminafesto*. V: WALDMAN, Anne. 1994. *Kill Or Cure*. London: Penguin Books. <http://www.poetspath.com/transmissions/messages/waldman.html>.
- WALDMAN, Anne. 2013. *Abstrial*. Libretto notes Anne Waldman 2013. V: *Textsammlung / Material für Libretto Anne Waldman, Ivan Fantini, Pia Palme*. [neobjavljen tipkopolis]. 9–19.
- WOYKE, Saskia Maria, LOSLEBEN, Katrin, MÖSCH, Stephan, MÜNGEN, Anno (ur.). 2017. *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*. Würzburg: Königshausen & Neumann.