

Vesna Mikić, Adriana Sabo

O (ne)obstoju »ženske glasbe« – Srbija po letu 1918

Tako kot v večini zahodnoevropskih držav je tudi v Srbiji emancipacija žensk pridobila na pomenu ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja. V tem obdobju so bili sprejeti prvi zakoni, ki so urejali njihove pravice, in prve ženske – intelektualke, pisateljice, slikarke, novinarki – so stopile v javnost. Osvajanje različnih javnih prostorov, ki so »naravno« rezervirani za moške, se na ozemlju Srbije (pa tudi drugod po svetu) nadaljuje še danes, v zvezi s tem za posebej pomembno šteje obdobje po drugi svetovni vojni, ko so bile – glede na pomembno vlogo partizank v narodnoosvobodilnem boju (NOB) lahko rečemo *dobesedno* – priborjene številne zakonske pravice, kot je na primer pravica do glasovanja.¹ Zdi se, da je »vstop« žensk v svet glasbe v Srbiji trajal nekoliko dlje, še posebej na področju glasbene ustvarjalnosti, ki je bilo po romantično-modernističnih idejah kot ustvarjalno dejanje par excellence rezervirano predvsem za moške. Ženske so bile na prelomu v 20. stoletje aktivne predvsem na področju poustvarjalnosti – kot pevke, pianistke, violinistke ipd. Prve šolane skladateljice v Srbiji so rojene na začetku stoletja (najprej Ljubica Marić, 1909–2003, nato desetletje mlajša Ludmila Frajt, 1919–1999, in Luna Puđa Koen 1919–2004) in so sistematično izobrazbo pridobile pred drugo svetovno vojno ali po njej, poklicno pot pa so zgradile na umetniškem prizorišču nekdanje Jugoslavije (SFRJ).

S temi dejstvi v mislih prispevek spremlja ustvarjalnost žensk v obdobju od konca druge svetovne vojne do danes in ponuja nekakšen zemljevid različnih družbenih, političnih, gospodarskih, umetniških in glasbenih dejavnikov, ki so vplivali na ustvarjalnost skladateljic v Srbiji. Na ta način bodo prikazane različne ustvarjalne poetike naših avtoric, katerih število se močno zvišuje v obdobju po razpadu SFRJ in bo podan odgovor na zastavljeno, še vedno odprto vprašanje o (ne)obstoju specifične »ženske« glasbe.

Vprašanje o razmerju med glasbo in spolom se izkaže za zelo provokativno predvsem zaradi dejstva, da je glasba, po svoji naravi, nemimetična oziroma da fizikalne lastnosti akustičnega dogodka – višina, dolžina, barva itn. – nimajo in niti ne morejo imeti zunajglasbenega pomena. In vendar, glasba je vedno tudi socialna kategorija – izvaja se v času, pred drugimi ljudmi in za druge

1 Pravici do dela in enakega plačila sta se poleg mnogih drugih pravic znašli tudi v zakonih Kraljevine Jugoslavije, ampak se niso izvajale, o čemer bo govor v nadaljevanju.

ljudi. Glasba ali glasbeno delo torej nastajata v zapleteni družbeni interakciji med skladateljem in/ali skladateljico, izvajalcem in/ali izvajalko ter poslušalci in/ali poslušalkami.

Zato lahko rečemo, kot je formuliral Nicholas Cook, da »glasba izvaja pomen« (COOK, 2001). Najsí gre za instrumentalno, vokalno ali vokalnoinstrumentalno glasbo, glasbi se nenehno pripisujejo različni pomeni, norme, ideologije itn., ki se skozi njo – z njenim ustvarjanjem, izvajanjem, poslušanjem – ponavljajo, potrjujejo, zavračajo ali preizprašujejo. Izvajajoč/ustvarjajoč, poslušajoč/razumevajoč glasbo posamezniki in posameznice izvajajo tudi lastne identitete, kakor tudi norme družbe, v kateri živijo in delajo. Prav v tem smislu je mogoče govoriti o obstoju značilnosti, po katerih se glasbo lahko opredeli kot »žensko«. Vendar ni mogoče najti kake »immanentne ženske« lastnosti glasbe (tako da bi se nekatere kompozicijske tehnike, oblike, glasbila in podobno jasno in nedvoumno po svojih immanentnih danostih opredelile kot »ženske«). »Žensko« je mogoče v glasbi najti tedaj, ko se upoštevajo omenjeni pomeni, ki nastajajo in se izvajajo pri »kroženju« glasbe v družbi. V tem smislu se kategorija »ženskega« kaže kot nestabilna, tekoča in vedno odvisna od različnih dejavnikov družbe, (osebnih) ustvarjalnih poetik in njihovih različnih medsebojnih razmerij.

Tako bo v nadaljevanju podana dejavnost skladateljic, ki so ustvarjale na ozemlju Srbije v državah z različnimi imeni in političnimi ureditvami – v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev (1918–1929) oziroma Kraljevini Jugoslaviji (1929–1945), Federativni Narodni Republiki Jugoslaviji (1946–1963), Socialistični Federativni Republiki Jugoslaviji (1963–1992), Zvezni republiki Jugoslaviji (1992–2003), Srbiji in Črni gori (2003–2006) in končno Republiki Srbiji (2006–) – skozi prizmo večne tranzicije, ki jo je v tem oziru mogoče šteti za »edino stalnico« (MIKIČ, 2016, 270) sodobne zgodovine države. Z drugimi besedami, lahko rečemo, da se »od ‚najbolj kontradiktorne družbe v tranziciji‘, kakršna je bila srbska v času Kraljevine Jugoslavije in družbe ‚prehodnega socializma‘ [...], do sodobne ‚tranzicijske družbe‘ v okviru postsocialističnih in globalnih tranzicijskih procesov kontinuiteta težnje v smeri zelenih sprememb, ki niso nikoli dosežene,« kristalizira samo kot stalnica tranzicije – tranzicija ostaja »stalna značilnost, ki, povezujoč različna obdobja in kontekste, artikulira njihove kulturne prakse« (prav tam).

1 Prva tranzicija: Kraljevina SHS/Kraljevina Jugoslavija – od tradicionalnega k modernemu

Družbeni in politični kontekst Kraljevine Jugoslavije je torej mogoče označiti za prehodnega, kot stalni pretok in vrsta meandrov med tradicionalnim

in modernim, agrarnim in industrijskim, mestnim in podeželskimi. Proces modernizacije, ki se je začel v začetku 20. stoletja, je kot v mnogih drugih evropskih mestih povzročil neenakomeren napredek različnih delov države, močno razslojevanje prebivalstva in poglobljanje gospodarskih ter kulturnih razlik med prebivalci različnih delov države (MARKOVIĆ, 1991). Eden od vidikov modernizacije države je bil zagotovo preboj zahodnoevropskih diskurzov na ozemlje Kraljevine, med njimi so za obravnavano tematiko še posebej pomembne marksistične in feministične ideje.

Kot pravi Ivana Pantelić, »ženske v Srbiji so na družbeni oder stopile v drugi polovici 19. stoletja, zbirale so se okrog organizacij, ki so se ukvarjale s humanitarnimi in socialnimi vprašanji« (PANTELIĆ, 2015, 335). Šlo je v prvi vrsti za človekoljubna društva, kar je bilo v tradiciji buržoaznih zahodnih družb edino področje, ki je ženski – »po naravi« preddoločeni za oskrbo bolnih, starejših ali nemočnih, vzgoji otrok, skratka za posle, ki so vključevali skrb za druge – omogočal vstop v javni prostor. V kontekstu Kraljevine so imele, zahvaljujoč vplivnim moškim iz svojih družin, dostop do javnosti samo pripadnice višjega meščanskega razreda, torej hčerke/žene/sestre trgovcev, politikov, odvetnikov, zdravnikov itn. Čeprav so bila taka društva »ženska« že zato, ker so se v njih zbirale predvsem ženske, njihovo delo ni bilo osredotočeno na kakršnokoli politično zavzemanje za krepitev vloge žensk. Tovrstno organiziranje se pojavi neposredno po prvi svetovni vojni, ko so leta 1919 v Beogradu ustanovili Društvo za prosvetitev ženske in varovanje njenih pravic [Društvo za prosvetovanje žene i zaščitu njenih prava] (prim. PANTELIĆ, 2015, 335–347), ustanova, ki je bila posvečena borbi za ženske volilne pravice.

Za boj za enakopravnost žensk v Kraljevini Jugoslaviji je bilo značilno »gibanje« med emancipatornimi in zelo tradicionalnimi diskurzi. Po eni strani je bil v času med vojnama »še vedno veljaven srbski civilni zakonik iz leta 1844, po katerem je ženska popolnoma podrejena moškemu. S sklenitvijo zakonske zveze je ženska izgubila svojo splošno poslovno sposobnost in bila izenačena z mladoletnikom« (VUČETIĆ, 2007, 133). In kljub Versajski mirovni pogodbi iz leta 1919, ki je ženski zagotavljala pravico do enakega plačila, tega člena v Kraljevini niso spoštovali; v veliki meri so delodajalci izkoriščali vedno višje število žensk, zaposlenih v tekstilni, živilski in tobačni industriji (ARITONVIĆ, 2009, 240–241). V Srbiji se je odvijal boj za emancipacijo žensk med idejami, uveljavljenimi v kapitalističnih deželah – v skladu z njimi so se za pravico žensk borile predvsem članice meščanskega razreda – in marksističnimi/socialističnimi idejami, po katerih je boj za pravice žensk povezan z razrednim bojem in vključuje tudi ženske delavskega razreda ter podeželanke.

Ko gre za položaj glasbenic v poznem 19. in v začetku 20. stoletja – torej za čas dinastije Obrenović in nato Kraljevine SHS oziroma Kraljevine Jugoslavije – se zdi, da so še posebej pomembne buržujске ideje, ki so ženskam »dopuščale« ukvarjanje z umetnostjo na »amaterski«, »neresni« ravni, kar bi prispevalo k njihovemu »oplemenitenju« ali, kot je bilo z igranjem klavirja, k boljši poroki. Čeprav tradicionalno zasnovan, je tak kontekst lahko predstavljal tudi neke vrste »odskočno desko« za tiste umetnice, ki so se želele ukvarjati z glasbo bolj »zares«, lahko celo rečemo na »moški« način. Tako »resnost« – ali vsaj težnjo po njej – so omogočile tudi prve glasbene ustanove, ki so nastale ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja, kot so Srbska glasbena šola (1899), Druga glasbena šola (1911), Beograjski vojaški orkester (1899), ki so ga 1904. leta preimenovali v Orkester kraljeve garde. Še posebej pomembne so bile ustanove, ki so začele delovati med obema vojnama, kot Beograjska opera (1920), Beograjska filharmonija (1923), Radio Beograd (z oddajanjem začne leta 1924, z rednim programom leta 1929) ali Glasbena akademija (1937).

Tako so prve skladateljice iz teh krajev ustvarjale klavirsko glasbo – ta instrument jim je bil blizek, ukvarjanje s klavirsko glasbo pa je bilo družbeno sprejemljivo in zaželeno. Med njimi so bile Slavka Alojzija Atanasijević (1851–1891), Ida Dobrinković, Danica Srećković, Milica Preradović, Sida Velisavljević (1851–1920), Ljubica Medaković (NOVAK, 2011, 21), pa tudi Persida Nenadović Karađorđević (1813–1873, žena princa Aleksandra Karađorđevića) in Mileva Opujić Konstantinović (vnukinja Jevrema Obrenovića), ki so kot plemkinje ustvarjale salonsko klavirsko glasbo, povsem skladno s tedanjimi družbenimi normativi. Prva šolana skladateljica, ki je tudi del kanona srbske glasbene zgodovine, pa je Ljubica Marić. Čeprav je svojo poklicno pot prehodila v času FNRJ/SFRJ, imamo to avtorico še vedno lahko za »simpotom« emancipacijskih idej, ki so se krepile v času med obema vojnama.

Ljubica Marić je, tako kot njene predhodnice, začela svoje glasbeno izobraževanje z igranjem instrumenta – dasi ne klavirja, kot so to »predpisovale« meščanske norme, temveč violine. Kmalu nato je začela tudi s študijem kompozicije z Josipom Slavenskim (1896–1955). Po študiju kompozicije v mojstrskem razredu Državnega konservatorija v Pragi (Josef Suk in Alois Hába) je ustvarjala po tedaj aktualnih umetniških idejah, kakršni sta bili četrtrstopenjska glasba in dodekafonija. Pod vplivom Hábe in Suka sta nastali študijski deli *Pihalni kvintet* (1931) in *Glasba za orkester* (1932), deli absolutne glasbe, o katerih ni mogoče govoriti kot o »ženskih«, ker se skladateljčin spol v nobenem oziru ne kaže kot relevanten. Zdi se prav nasprotno, da skladbi, kakor tudi vrsta drugih del Ljubice Marić, pričata o tem, da ona ustvarja »enako dobro« kot njeni moški kolegi.

Delo te in številnih drugih avtoric (pa tudi avtorjev) odlikuje – skladno z romantično-modernističnimi idejami – »vera« v avtonomijo glasbenega (in umetniškega) dela oziroma razumevanje glasbe kot čistega akustičnega pojava, ki se ravna po lastnih zakonitostih in je »osvobojen« od družbenopolitičnih okoliščin, v katerih je bil ustvarjen, zato tudi »osvobojen« od spola² osebe, ki komponira glasbo. To pomeni, da lahko rečemo, da se »z ,retoričnimi figurami avtonomije glasbe‘ prikrivajo ,funkcije‘ glasbe pri organizaciji konstruiranja in recepcije človeških čustev, telesa, spolnosti, erotičnosti, prepričanja, želje in sublimnega, s tem pa tudi same družbene konstrukcije vizualne in akustične ,slike‘ realnosti« (ŠUVAKOVIĆ, 2000, 162). Z vztrajanjem na avtonomiji glasbe se torej prikriva njena družbena, kulturna, ideološka, politična ipd. opredeljenost in uporabnost kakor tudi dejstvo, da je glasbeno delo segment družbene prakse, ki ga ustvarjajo spolno, razredno, rasno, narodnostno ipd. opredeljeni posamezniki in posameznice. S tem v zvezi je treba dodati tudi ideje o dualizmu duha in telesa – pri čemer sta duh ali um vsekakor »superiornejša« in »bolj vzvišena« od vsega telesnega in sta vezana za dejavnost (skoraj izključno) moškega, ki so jo v zahodnoevropski kulturi, zlasti filozofiji, negovali stoletja. V tem obzorju je vsako ustvarjalno dejanje, tudi skladanje, proizvod delovanja uma in duha, ne telesa, in je že samo zato bilo zelo dolgo rezervirano za moške, ki jih (za razliko od žensk) odlikuje racionalnost in sposobnost abstraktnega mišljenja ter ustvarjanja. Glasba je torej zlasti v družbah in kulturah zahodne Evrope konstruirana kot »brezfunksijska«, kot izdelek »čistega« duha, ki ustvarja umetniška dela neodvisno od telesa, v katerem biva; prav za tako »brezfunksijskost« glasbe pa je mogoče reči, da je »povsem zdiferencirana funkcija glasbe v določeni zgodovinski družbi« (prav tam).

Ideja o avtonomiji glasbe je tesno povezana z idejo o umetnosti kot izdelkom uma in/ali »duh« in zato igra pomembno vlogo pri »prikrivanju« spola osebe, ki komponira, in s tem tudi dejstva, da je to področje, na katerem prevladujejo moški. Z drugimi besedami, glasba je v zahodnih družbah, in tudi v naših krajih, obravnavana kot univerzalna kategorija – razumljiva »vsem« in napisana »za vse«, s čimer se zamegljuje dejstvo, da so »vsi« (tako kot recimo tudi »državljan«) opredeljeni na podlagi izkušenj belih moških srednjega ali višjega razreda, ki so se v preteklosti ukvarjali s skladateljevanjem. Prav tako se zdi, da se (je) zanikanje pomena spolov skladatelja/skladateljice

2 S tem izrazom mislimo tudi na anatomske značilnosti spola in kulturne, psihološke in družbene značilnosti posameznikov, ki se najpogosteje označujejo kot spolne. Z izogibanjem razlikovanju med naravnim in kulturološko razumljenim spolom želimo poudariti, da »se za telesa [...] ne more trditi, da imajo očiten obstoj, preden jih zaznamuje njihov spol« oziroma da se o spolu kot nečem anatomskega in fiziološkega ne more misliti brez vpisa kulturnih kodov. Za več podrobnosti o tej problematiki gl. BATLER, 2010, 61.

dogaja(lo) tudi zaradi prepričanja, da ženske ne morejo ustvarjati umetnostne glasbe in da bi opredelitev glasbe kot »ženske« – v primeru, da bi vztrajal na tem – imelo slabšalen sopomen. Zdi se torej, da je prepoznavanje dejstva, da je neko skladbo ustvarila ženska, pomenilo prepoznavanje (skladbe) kot »slabe«, »trivialne« ali »banalne« in da je bila zaradi tega dokazovanja možnost ženskega ukvarjanja s skladateljevanjem »prav tako kot moški« nujni predpogoj za razširitev definicije skladateljevega poklica v smeri, ki je vključevala tudi ženske.

Dela Ljubice Marić je mogoče razumeti prav v tej luči. Na podlagi same glasbe je nemogoče sklepati karkoli o spolu osebe, ki jo je ustvarila – nasprotno, glasba nakazuje določene vplive, vpliv Stravinskega, Slavenskega, Schönberga, Suka, Hábe ali koga drugega. Predvojne skladbe te avtorice kažejo v prvi vrsti na absolutno prevlado skladateljev na področju glasbe, pa tudi na odsotnost misli, da se skozi glasbo na kakršenkoli način problematizira ideja o možnosti tega, da se ženska ukvarja z »moškim delom«.³

Iz vpogleda v delo Ljudmile Frajt, ki je v zgodovini glasbe v Srbiji ostala zabeležena kot prva (ali vsaj prva znana) skladateljica elektroakustične in filmske glasbe, je mogoče priti do nekoliko drugačnega zaključka. Na podlagi njene ustvarjalnosti lahko določimo nekatere stalnice, ki bodo prisotne v poetiki drugih skladateljic in jih je mogoče označiti kot »ženske« – v tem smislu, da so prisotne v ustvarjalnosti mnogih avtorjev (in avtoric). Frajtova je namreč svojo poklicno pot posvetila ustvarjanju »druge« glasbe, to je glasb, ki ne štejejo za »akademske«, »klasične« ali »visoke«; take so filmska (in tako imenovana *uporabna*), elektronska, popularna ali ljudska glasba. Drugost teh glasb glede na klasično se pogosto povezuje z drugostjo žensk v družbi, njihov interes za »ne-klasične« glasbe pa se pojasnjuje z dejstvom, da dopuščajo več prostora za eksperimentiranje ali za izvajanje »drugih«/drugačnih pomenov od tistih, ki prevladujejo v umetniški glasbi.⁴

2 Druga tranzicija: k brezrazredni družbi (1945–1992)

Obdobje po koncu druge svetovne vojne je zaznamoval nov prehod, čeprav »stara« težnja po modernizaciji in industrializaciji države ni bila nič manj

3 Poudariti je treba, da so tovrstna problematiziranja postala še posebej aktualna v drugi polovici 20. stoletja, čeprav so se v drugih umetnostih, še posebej predstavitevni, kot sta slikarstvo in literatura, poskušali problematizirati »prenosi ženske izkušnje« v umetnost. S takimi idejami so ustvarjali na primer pisci Virginia Woolf (1882–1941) ali slikarka Georgia Totto O’Keeffe (1887–1986). Več o avtorjih elektroakustične glasbe v BOSMA, 2013.

4 Več o vprašanju avtoric elektroakustične glasbe BOSMA, 2013.

pomembna – povrh so leta po 1945 »ogrnjena« z idejami o obnovi in izgradnji države. Stanje v FNRJ/SFRJ bi lahko opisali z besedno zvezo »niti–niti«: »niti nadnacija – niti nacija; niti razredna – niti brezrazredna družba; niti na Vzhodu – niti na Zahodu« (MIKIĆ, 2012, 113–114), na podoben način bi lahko označili položaj žensk pa tudi skladateljic v okviru tedanjega sveta glasbe.

Po koncu druge svetovne vojne je kot ena najpomembnejših zahtev socialistične revolucije, pod »dežnikom« splošne enakosti, postavljena enakost med ženskami in moškimi. Toda uradno stališče komunistične oblasti (v skladu s stališči Karla Marxa in Friedricha Engelsa o tej zadevi) se je glasilo, da je »njihov [neenak] status neločljiv od obstoja razredne družbe, ki temelji na izkoriščanju človeka [moškega] s strani drugega človeka [moškega] na podlagi zasebne lastnine« (PEJIĆ, 2009, 23), in da bo »žensko vprašanje« rešeno sočasno z vprašanjem proletariata – z odpravo razredne družbe. Neda Božinović navaja, da se je v času vladavine KPJ stalno razpravljalo o tem, ali je samostojna organizacija žensk potrebna. Avtorica opozarja, da je obstajala tudi druga »struja«, ki je, nasprotno od omenjenega stališča, zagovarjala reševanje vprašanja neenakosti žensk kot posebnega, ločenega od vprašanja boja za doseg brezrazredne družbe. Lahko bi rekli, da se je »položaj ženske [...] vseskozi izboljševal, toda ob stalni borbi ženskih organizacij za odpravljanje splošne gospodarske in kulturne zaostalosti ter konservativne patriarhalne zavesti, ki se kaže v vsakdanjem življenju tako pri moških kot ženskah« (BOŽINOVIĆ, 1996, 251).

Lahko rečemo, da je kmalu po koncu vojne prevladal »razredni pristop« k ženskemu vprašanju, ki so ga vladajoče strukture podpirale. Tako je mogoče kljub večji vključenosti žensk v javne zadeve med in po drugi svetovni vojni že od petdesetih let prejšnjega stoletja opaziti množično odpuščanje žensk in njihovo (nasilno) vračanje v domove, gospodinjstva in k »tradicionalno ženskim« poslom (prav tam, 148–152). Z drugimi besedami, čeprav so ženske imele vse zakonske pravice, ki so jim omogočale emancipacijo, ni bilo nobene organizacije, ki bi se osredotočala na konkretno izvajanje teh zakonov in spreminjanje zavesti državljanek in državljanov SFRJ.⁵ Pravnim mehanizmom so se torej nenehno zoperstavljali tisti ideološki, ki so ženske zadrževali v tradicionalnih okvirih. Čeprav so »formalno imele vse mogoče pravice, [...] niso bile (vedno) dovolj močne, da bi jih izkoristile« (PANTELIĆ, 2010, 107).

V zvezi s tem je pomembno poudariti, da v socializmu, enako kot danes, tradicionalne vrednote ženskam niso bile naprtene izključno od zunaj, s strani moških, ki imajo družbeno ali politično moč. Mnoge ženske so svoje vloge v

5 Največja tovrstna organizacija, Antifašistična fronta žensk, je ukinjena na Četrtem kongresu AFŽ leta 1953.

družbi doživljale na tradicionalen način. Kljub temu so mnoge uspele izkoristiti priložnosti, ki so jim bile na voljo v socialistični družbi, na primer številne uspešne poklicne priložnosti na različnih področjih, ki so jih nekatere državljanke SFRJ dosegle. Tako so recimo nekatere ženske, rojene pred vojno, po osvoboditvi postale visoke uradnice in aktivne udeleženske političnega življenja v SFRJ, čeprav niso nikoli opravljale funkcij, ki so prinašale ugled in moč.⁶ Prav dejstvo, da so se ukvarjale s športom, izobraževanjem, kulturo, svetom zabave itn. priča tudi o dometu emancipacije žensk v SFRJ. V tem kontekstu stalnega vijuganja med tradicionalnimi vlogami in težnjo po emancipaciji je treba videti tudi mesto, ki so ga imele skladateljice umetnostne glasbe v takratni družbi.

Lahko rečemo, da so na področju »resne«, »umetnostne« glasbe v tistem času še vedno prevladovale stereotipne predstave o ženskah, ki se skozi zgodovino nikoli niso ukvarjale z »abstraktno« in »vzvišeno« umetnostjo skladanja. Kot je Stana Đurić Klajn napisala leta 1936: »Dovolj se je razpravljalo o nezadostni ustvarjalnosti žensk na področju glasbe. Psihologi, ženomrzci in reakcionarji so preprosto trdili, da so ženske po svoji prirojeni podrejenosti prikrajšane tudi za ustvarjalno moč, argumentirajoč to s tem, da ženskam, ki poklici moških niso bili dostopni, nihče ni prepovedoval ukvarjanja z glasbo [...]« (ĐURIĆ KLAJN, 2000: 170). Tudi v skladu z družbenimi standardi tistega časa, sestavljenimi na podlagi navidezno nevtralnih zgodovinskih dejstev, je bilo zelo težko, da družba in svet glasbe prepoznata žensko kot skladateljico.⁷

6 Med njimi je vsekakor treba omeniti Mitro Mirovič (1912–2001), ki je po vojni večkrat služila kot ministrica za izobraževanje, znanost in kulturo, bila poslanka v Skupščini NR Srbije, vodja Agitpropa CK KP Srbija in je bila ena izmed dveh članic Politbiroja KZ KP Srbije (Pantelić, 2010, 133). Poleg nje je pomembno omeniti tudi Spasenijo Cano Babović (1907–1977), članico Politbiroja KZ KZS Srbije, med drugim ministrico, članico Sveta federacije in Zveznega odbora SUBNOR ter Predsedstva SR Srbije. Tudi nekdanja Jugoslavija se je lahko pohvalila tudi z ženskami, ki so uspele na drugih, običajno moških področjih, kot so športna novinarka Milka Babović (1928) ali košarkarica Razije Mujanović (1967), če omenimo samo nekatere od njih. Omeniti je treba tudi uspešne kariere, ki so jih ustvarile vokalistke, kot so Lola Novaković (1935), Beti Jurković (1936), Gabi Novak (1936), Radmila Karaklajić (1939), Nada Knežević (1940) itn.

7 Kot primer neenakosti skladateljic v SFRJ je mogoče uporabiti podatke iz tabelarnega pregleda članstva Zveze skladateljev Jugoslavije, objavljenega ob dvajseti obletnici Zveze (SAKOJ, 1950 – 1970). V njem je navedeno, da SAKOJ šteje 448 članov in 37 članic, med katerimi so bile 3 iz Bosne in Hercegovine, po ena iz Črne gore in Slovenije, 11 iz Hrvaške, 21 iz Srbije, medtem ko iz Makedonije ni bilo niti ene članice (Milošević, 1970, 153). Tudi število skladateljic, katerih imena so navedena v seznamu članov Društva skladateljev Srbije (UKS) za leto v 1965, lepo kaže na stari (ali, natančneje, predvojni) stereotip, ki nadalje »živi« tudi v spremenjenih političnih okoliščinah. V bistvu so se vsi avtorji, navedeni na seznamu članov SAKOJ in UKS, rodili pred in se šolali pred drugo svetovno vojno ali takoj po njej, in je gotovo, da so tudi skladatelji, tako kot mnogi drugi državljani, prevzemali takrat prevladujoča stališča do žensk. Z drugimi besedami, »premer«, izpeljan iz seznama članov UKS iz leta 1965, je zelo pomemben dokument o recidivih predvojnih patriarhalnih stališč, ki so sčasoma resda postala manj trda, čeprav do danes niso izginila (PEJOVIĆ, 1965, 62). Tako dvajset let SFRJ, stereotip o ženski, ki ni sposobna skladati, ni podvržen sumu, kljub vsem pravnim ukrepom v to smer. Prav tako se zdi, da tudi takrat, ko so ženske dobile možnost izbire vsakega želenega poklica, ideja moškega kot idealnega ustvarjalca glasbe ostaja nedotaknjena, o čemer priča zelo počasno zviševanje števila žensk, ki se aktivno ukvarjajo s skladanjem.

Pomemben korak k spreminjanju tega odnosa je bil storjen zahvaljujoč Ljubici Marić, ki je v tem obdobju dosegla polno ustvarjalno zrelost. Njen ustvarjalni opus priča prav o dejstvu, da telesnost avtorja v nobenem oziru ne šteje za relevantno ob njegovi/njeni glasbi – spol je bil implicitno moški ali pa ga je bilo treba skriti oziroma dokazati, da ni pomemben, če bi šlo za žensko. V zvezi s tem je simptomatično, da se nekatere temeljne značilnosti ustvarjalnosti Ljubice Marić, zainteresiranost za daljno preteklost, za arhaično in starožitno, kot je glasba Bogumilov, Bizanca in Osmoglasnika – torej kar je zelo »daleč« od danes ali sedanjega družbenega in zgodovinskega trenutka –, o čemer pričajo dela, kot so *Pesme prostora* (1956), *Vizantijski koncert*, *Muzika Oktoiha 2* (1959), *Prag sna*, *Muzika Oktoiha 3* (1961), *Ostinato super tema Oktoiha* (1963), *Asimptota* (1986) ili *Čudesni milligram* (1992).

Nasproti »zagledanosti« v arhaičnost stoji ustvarjalni opus Ljudmile Frajt. Njen primarni interes leži v »pomikanju meja akustičnih elementov glasbenega zvoka, ob izogibanju stereotipom in v širjenju medija glasbe« (NOVAK, 2011, 27). Slednja težnja je opazna, na primer, v skladbi *Srebrni zvuci* (1974), kjer je zvok godalnega kvarteta razširjen in lahko rečemo dopolnjen z diskretnimi zvoki srebrnih žlic, ali v *Uspavanki* (1982), kjer je ženski glas dobil novo dimenzijo z uporabo zvokov otroških igrač.⁸ Opus Ljudmile Frajt razkriva zelo široko paleto interesov: »od tradicionalnih ritualov (*Tužbalica*, 1975), prek elektronskih medijev, filmske glasbe, remediacije konkretnih zvokov – ptic, zvonov (*Svirač i ptice*, 1967, *Zvona*, 1981) do [...] skladb za otroke« (prav tam).

Število izobraženih skladateljic se v tem obdobju torej povečuje predvsem zaradi tehtnosti avtoric, rojenih v štiridesetih in petdesetih letih prejšnjega stoletja. Na prizorišče umetnostne glasbe SFRJ so poleg Ljubice Marić in Ljudmile Frajt, ki sta se izobraževali v medvojnem obdobju, in Mirjane Živković (1935)⁹ stopile Ivana Stefanović (1948),¹⁰ Svetlana Maksimović (1948), Vera Milanković (1953), Anica Sabo (1954), Ksenija Zečević (1956–2006), Katarina Miljković (1959)¹¹ in druge.¹² Čeprav imajo te skladateljice različne poetike, je vendarle mogoče izpostaviti eno skupno značilnost – njihovi dosežki

8 V tem primeru je treba nakazati dejstvo, da je vloga ženske v tej skladbi razumljena tradicionalno – po materinskem ključu.

9 <http://www.mirjanaz.com/>.

10 <http://www.ivanastefanovic.com/>.

11 <http://www.katarina-miljkovic.net/>.

12 Ovimi imenima se mogu dodati i Vojna Radosavljević (kasnije udata Nešić, 1947), Jelena Milenković (1944), Branislava Pređić Šaper (1946), Miroslava Janković (1943), Natalija Benderović (1954), Ingeborg Bugarinović (1953), Milica Rogulja (1950), Biljana Vasiljević (1955) itd. (PERIČIĆ, 1988).

so ustvarjeni skladno z modernističnimi idejami in odražajo predvsem idejo avtonomije glasbe. Tako v tem primeru ne moremo govoriti o problematizaciji »ženskosti« skozi glasbo. Avtorice so v resnici osredotočene predvsem na raziskovanja same »narave« zvoka, glasbenega gradiva, na delo z določenimi kompozicijskimi tehnikami ter reševanje specifičnih glasbenih problemov. To je tudi ena od stalnic, ki jim je mogoče slediti v ustvarjalnosti naših skladateljic skozi vse tranzicije, ki jih je preživela družba na našem prostoru. Med omenjenimi imeni bi morali izpostaviti Ivano Stefanović, ki je del svojega snovanja posvetila tudi elektroakustični glasbi (med drugim tudi zahvaljujoč usposabljanju na Inštitutu za raziskovanje in koordiniranje akustike/zvoka, IRCAM, v letih 1979–1981).¹³ Na ta način v določenem smislu nadaljuje »pot« Ljudmile Frajt. Po razpadu SFRJ je tudi sama poskusila problematizirati vlogo ženske v družbi s skladbo *Ona* (2008) (SABO, 2013). Ustvarjalno delo te avtorice po besedah Jelene Novak nakazuje »'lirično plat' sveta, ki ga je Frajtova raziskovala, obenem pa je izpostavljena tudi njena ustvarjalna radovednost do starih časov«, kakor tudi dejstvo, da je Stefanovićeve »zainteresirana tudi za visoko modernistično logiko strukturiranja glasbenega jezika in za postmodernistična sredstva prikazovanja« (NOVAK, 2011, 27).

Čeprav v tem obdobju ni mogoče govoriti o jasnem profiliranju »ženskosti« v umetniški glasbi, je treba poudariti, da vedno več umetnic, ki aktivno delujejo na področju popularne glasbe, pogojuje tudi svojevrstno problematizacijo položaja žensk na tem področju. Problem ženske identitete v popularni glasbi je še posebej očit in v osmem in devetem desetletju preteklega stoletja, ko se naglo viša število pevk, tekstopisk in izvajalk ter se vedno bolj intenzivno razpravlja o »ženskah v šovbiznisu« (PAPIĆ, 2012, 141–148).¹⁴ Umetnice, kot so Biljana Krstić (1955), Marjetka Neca Falk (1950), Aleksandra Slađana Milošević (1955), Margita Stefanović (1959), Anja Rupel (1966), Marina Perazić (1958) ali Lepa Brena (1960), seveda, tudi pod vplivom britanskih in ameriških zvezd, s svojim delom aktivno poskušajo ponovno preučiti mesto ženske v popularni glasbi in pogosto postavljajo pod vprašaj tudi družbene norme, ki »predpisujejo« pravila obnašanja, oblačenja in razmišljanja.

13 Med deli tega žanra so *Poslanica ptica*, radiofonski eksperiment v produkciji Radia Beograd (soavtorja: Marijan Radojčić in Predrag Knežević, 1974), *Kuda sa pticom na dlanu*, za ansambel tolkal (štirje izvajalci) in trak (1979), *Paysage za čembalo* in trak (1980) ter *Tumačenje sna* za flavto, magnetofonski trak, ženski govorni glas in scenski gib (1984).

14 Take razprave se pogosto odvijajo po revijah in dnevnem časopisu oziroma besedilih, ki jih pišejo kritiki popularne glasbe, novinarji ipd. Tovrstna besedila so na primer objavljena v časopisu *Džuboks* – Gregov L.: Žene vladaju (*Džuboks*, 173, 1984, 17), Philthy Spectre: Devojke su tako meke (*Džuboks*, 130, 1981, 4), Z.P.: Devojke su tako meke (*Džuboks*, 110, 1981, 26).

3 Tretja tranzicija: postsocialistična družba (1992–2000)

Z razpadom komunističnih režimov, ki so bili v državah Vzhodne Evrope na oblasti do zadnjega desetletja 20. stoletja, je v teh državah nastopilo obdobje (nove) tranzicije k določeni obliki parlamentarne demokracije, usmerjeno v vzpostavitev prostega trga. V primeru države Srbije, ki je po razpadu SFRJ postala del Zvezne republike Jugoslavije, je določevanje prehoda v parlamentarno demokracijo zelo problematično. Čeprav je bil večstrankarski sistem vzpostavljen vzporedno z razpadom SFRJ, je v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja težko govoriti o obstoju parlamentarne demokracije in prostega trga. »Fazo«, v kateri se je znašla Srbija v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, lahko označimo kot ‚sivo cono‘ hibridnih režimov, kot je recimo »konkurenčni ali volilni avtoritarizem (competitive or electoral authoritarianism), ki ima nekaj značilnosti parlamentarizma, a ni demokratičen« (WAYLEN, 2007, 23).¹⁵ »Sivo cono«, v kateri se je znašla Srbija, so zaznamovale državljanske vojne med nekdanjimi republikami SFRJ in ukrepi Združenih narodov (ZN), osamiitev Srbije in ekonomsko sesutje (ČUBRILO, 2011, 45). Srbija se je znašla tudi pred zahtevno opredelitvijo lastne nacionalne in kulturne »identitete v kontekstu postmodernističnega multikulturalizma« (prav tam), kar se je kazalo v prevladi desničarskih in nacionalističnih idej, v etnocentrizmu in podobnih ideologijah, katerih širitev in popularizacija sta najpogosteje zaznavni v obdobjih krize. V tem pogledu je mogoče govoriti o specifični obliki tranzicijske družbe, ki nima jasno opredeljenega cilja – razen vedno zelenega, a težko uresničljivega »boljšega življenja« –, čeprav nedvoumno stremi po oddaljevanju od neposredne (komunistične) preteklosti.

Za skladateljice umetnostne glasbe v Srbiji se je ta kontekst – protislovno? – izkazal za izjemno ugodnega. Njihovo število se od tega desetletja viša. Razlog za to bi bilo nedvomno treba iskati v javnih diskurzih prejšnjega obdobja, ko so vsaj deklarativno razglašali pravico žensk do izbire poklica, pa tudi v (še vedno) prevladujočih meščanskih idejah, po katerih je pač »lepo«, če se ženska ukvarja z umetnostjo. Poleg tega je treba poudariti – ne glede na pozitivne pomike, ki ženskam omogočajo svobodno izbiro poklica –, da ta izbira še vedno v veliki meri »temelji na podedovanih stereotipih, po katerih ženske niso v položaju, da bi se ukvarjale z zadevami tehniške stroke« (KOLIN in ČIČKARIĆ, 2010, 49), ali s tistimi, ki zahtevajo, kot se verjame, izredne ustvarjalne sposobnosti, denimo ustvarjanje glasbe ali katerekoli druge umetnosti.

¹⁵ V študiji, posvečeni kompetitivnemu avtoritarizmu, Steven Levitsky in Lucan A. Way opredeljujeta ta režim kot tistega, v katerem »uradne demokratične ustanove predstavljajo glavno sredstvo za doseg in izvajanje politične oblasti. Uradniki kršijo ta [demokratična] pravila tako pogosto in v tolikšni meri, da se režim ne izvaja niti z minimumom soglasja, na podlagi katerega bi ga lahko označili za demokratičnega« (LEVITSKY in WAY, 2002, 52).

V zadnjem desetletju prejšnjega stoletja je v javnih diskurzih postalo prevladujoče pozicioniranje umetniških poklicev na nižja mesta družbenih vrednot. Prav na teh področjih je mogoče vzporedno spremljati tudi višanje števila žensk. Potegniti je mogoče vzporednico med družbenim statusom, ki ga ima določen poklic, in številom žensk v njem, in reči, da se ženske pri izbiri bolj obračajo k poklicem na področjih, ki imajo manjši pomen v določeni družbi in posledično ponujajo manj možnosti za ugled, s tem pa tudi manjšo možnost za pridobitev položaja moči. Naglo višanje števila žensk, ki v zadnjih dveh desetletjih sledijo klicu skladateljice, je mogoče pojasniti s pojavom »feminizacije poklica«. Natančneje, na različnih področjih, kot so zdravstvo, izobraževanje, kultura, humanistika in podobno je bilo ugotovljeno, da »z nižanjem družbenega položaja poklica moški le-tega opuščajo, raste pa število žensk v njem, [medtem ko] le-ta še naprej izgublja ne samo družbeni status, temveč [...] tudi gospodarsko moč« (POPOVIĆ in DUHAČEK, 2009, 684). Spremembe v spolni strukturi nekaterih poklicev pogojuje izjemno veliko število izobraženih ljudi, ki so v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja zapustili državo. Pojav je zaznamoval tudi domači glasbeni oder. Tako se je skladateljski poklic, ki je bil domnevno od nekdaj rezerviran samo za moške, »odprl« tudi za njihove kolegice.¹⁶

V prid temu še naprej priča naraščanje ženskih imen na seznamih tistih, ki aktivno skladajo v Srbiji, ali avtoric, ki živijo v tujini in katerih dela se izvajajo na domačih odrih. Med njimi so predvsem skladateljice, rojene v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ki se pridružujejo skladateljicam starejših generacij: Milana Stojadinović-Milić (1962), Dragana Jovanović (1963),¹⁷ Nataša Bogojević (1966), Isidora Žebeljan (1967),¹⁸ Milica Paranosić (1968),¹⁹ Ana Mihajlović (1968), Aleksandra Vrebalov (1970),²⁰ Aleksandra Anja Đorđević (1970), Tatjana Milošević (1970), Ivana Ognjanović (1971), Svetlana Savić (1971), Jasna Veličković (1974),²¹ Branka Popović (1977) itn. V devetdesetih letih prejšnjega stoletja se tako širi število poetik in raznovrstnih pristopov h glasbi. Po eni strani je vedno več avtoric, ki ustvarjajo zunaj kanona akademske, umetnostne glasbe, *sound art* in drugih oblik umetnosti, ki temeljijo na uporabi novih medijev in pogosto jasno odstopajo od ideje

16 Podobna situacija je v Srbiji opazna tudi na primer na področju veterinarske medicine in naravoslovnih disciplin, kot sta fizika in farmacija (POPOVIĆ, 2005, 123–135).

17 <http://www.draganajovanovic.com/>

18 <http://www.isidorazebeljan.com>

19 <https://www.milicaparanosic.com/>

20 <http://www.aleksandravrebalov.com/>

21 <http://jasnavelickovic.com/>

avtonomije glasbenih del ali jo sploh zanikajo. Po drugi strani pa še vedno ustvarjajo avtorice, ki so začele svoje poklicne poti v nekdanji Jugoslaviji in ostajajo zveste svojim (modernističnim) poetikam. Končno se uveljavljajo tudi skladateljice mlajše generacije, ki ustvarjajo v že vzpostavljenih okvirih akademskega kanona, ki se kljub različnim postmodernističnim preizpraševanjem le-tega nikoli ne oddaljuje od ideje glasbe kot avtonomnega področja človekovega delovanja (prim. VESELINOVIĆ-HOFMAN, 2007, 244–296).

Kot v prejšnjih obdobjih tudi v tem ni mogoče govoriti o obstoju »ženske glasbe« ali glasbenih značilnostih, ki bi jih lahko označili za ženske. Ta generacija skladateljic se večinoma »skriva« za avtonomno glasbenim, medtem ko so, vsaj zdi se tako, usmerjene v prvi vrsti k raziskovanju zvočnosti, ponovnemu premišljevanju nekaterih tehnik ali figur kompozicijskega kanona in k možnostim, ki jih ponujajo digitalna tehnologija in novi mediji. Lahko rečemo, da skladateljice svoje generacije ne »skrivajo«, da bi bile prepoznane kot »resne«, temveč je prej mogoče govoriti o odsotnosti potrebe po problematizaciji lastnega položaja: skladateljic je vedno več, ženske ustvarjajo glasbo že vrsto let. Z drugimi besedami, ob koncu 20. stoletja se ne zdi več »čudno«, da se ženska ukvarja s skladanjem, niti ni potrebno, da dokazuje svojo sposobnost ustvarjanja glasbe. Videti je torej, da se avtorice trudijo zagotoviti svoje mesto v glasbenem kanonu s samim delom na glasbenem gradivu, saj so – vsaj številčno – enakopravne z moškimi kolegi.

Ta pogled zajame skladbe, kot je *Facere totum* (1992) Tatjane Milošević (1970), v kateri avtorica uporablja teme Fuge v D-duru Johanna Sebastiana Bacha iz prvega zvezka *Das Wohltemperierte Klavier*, ali *Sijaj Betelgeza ili tajna crvenog džina* (1994), v kateri se, zahvaljujoč zvoku ozvočenega čembala, ponovno problematizira možnost prikazovanja zunajglasbenih pojavov v glasbi. Ukvarjanje z mehanskim zvenom čembala je značilno tudi za skladbo *Zvučnosti dinamičnog srca* (1990) Nataše Bogojevič (1966). Bližina *performance art* in križanja svetov elektronskih zvokov in klasične glasbe je značilno za opus Milice Paranosić (1968), ki je v devetdesetih letih napisala med drugim skladbi *The Dark Side of the Noon* (1993) ali *Scarabaeus (strikes again)* za trak (1994). Skladba *Metropola tišine – Stari Ras* (1992) Ivane Stefanović priča o avtoričinem zanimanju za konkretno glasbo in predstavlja nadaljevanje njenih raziskovanj na tem področju.

Nadaljnje in intenzivnejše preizpraševanje glasbeno avtonomnega, kakor tudi »širitev« izraznih sredstev zunaj okvira zvočnosti tradicionalnih glasbenih instrumentov (temu je mogoče slediti skozi celotno obdobje po letu 1945), je zaznamovalo obdobje po letu 2000.

4 Četrta tranzicija: proevropska Srbija (2000–)

Zadnje, še vedno aktualno tranzicijo v Srbiji je zaznamovalo »gibanje« k članstvu v EU in vzpostavljanje (neo)liberalnega, kapitalističnega ekonomskega modela. Množičnim demonstracijam v začetku oktobra 2000 in ustanovitvi demokratične vlade je sledilo obdobje optimizma in tudi razočaranja zaradi »demokratične revolucije«. Po letu 2000 se kaže izrazita socialna diferenciacija, ki posledično močno deli družbo na revne in bogate. Slednji so v devetdesetih letih nabrali svoj kapital, prav tako pa so po družbenih in političnih spremembah ostali na položajih oblasti v državi. Po teh spremembah je postalo očitno, da »državljeni Srbije v resnici že skoraj dve desetletji živijo ,nenavadno obliko življenja', ki se imenuje tranzicija, kar pomeni proces politične preobrazbe z jasno opredeljenim ciljem pridružitve globalnemu kapitalističnemu sistemu zahodne liberalne demokracije« (ČUBRILO, 2011, 144). V tem obdobju je postala tržna logika v vseh ozirih družbeno prevladujoča, tudi v tistih, ki so prvotno veljali za neprofitne – izobraževanje, zdravstvo ali umetnost. Kljub zgolj vnanjim spremembam strukture oblasti se je beg možganov, ki je zaznamoval prejšnje desetletje, nadaljeval vzporedno s stalnim krušenjem političnega sistema, industrije in gospodarstva. V takih danostih se je še nadalje krepil nevladni sektor, ki je v veliki meri predstavljal tako imenovane evropske vrednote na način spodbujanja človekovih pravic, svobode govora, svobode medijev, kulture mladih in podobno. Prav nevladni sektor je znatno podpiral in še vedno podpira financiranje različnih umetniških in glasbenih projektov.

Ne glede na spremembo politične in gospodarske ureditve države je za položaj žensk še vedno značilno vijuganje med nenehnim prizadevanjem po doseganju enakopravnosti spolov – tokrat pod močnim vplivom zahodnoevropskih in ameriških strategij boja za pravice žensk – na način sprejemanja novih zakonov, z vztrajanjem pri politični korektnosti ali pa z uveljavljanjem liberalnih diskurzov o enakosti na eni strani in izrazito patriarhalnimi in tradicionalnimi stališči o vlogi ženske v družbi na drugi strani.

Ko gre za svet umetnostne glasbe, se skladateljska sposobnost žensk danes ne postavlja več (ali vsaj nikoli izrecno) pod vprašaj. Danes v Srbiji izvajajo dela avtoric različnih generacij, rojenih vse od začetka 20. stoletja (Ljubica Marić) do najnovejšega časa. Med avtoricami mlajše generacije lahko izpostavimo Teodoro Stepančić (1982),²² Ano Gnjatović (1984) ali Svetlano Maraš (1985).²³ V obdobju po letu 2000 je – tudi zaradi dejavnosti skladateljic različnih generacij, hitrega razvoja digitalne tehnologije in njenega povečanja dostopnosti

22 <http://teodora.stepancic.com/>

23 <http://www.svetlanamaras.com/>

– prišlo do še večjega razvejevanja skladateljskih poetik in metodologij, zato lahko danes na glasbenem prizorišču v Srbiji prepoznamo številne postopke, ideje in koncepte. Tako denimo lahko kot stalnico v ustvarjalnosti Jasne Veličković izpostavimo ukvarjanje s tehnologijo in njenim vplivom na glasbo in umetnost, kakor tudi prizadevanje po dekonstrukciji in/ali rekonstrukciji določene glasbe preteklosti v sedanjem trenutku. V skladu s takimi idejami so nastale skladbe, kot sta *SuperInTellActUAllyMadManMadeMachine* (2000) in *!Dna And?* (2002), ki preizprašujejo glasbo Stravinskega, *Good Bach* (2001–4), *Strelka* (2004), *472/XI Variations* za orkester robotov (2005) in *Sputnik* (2005–6), kjer avtorica poskuša »dekonstruirati celovitost in/ali logiko glasbenega jezika« (NOVAK, 2011, 29) Conlona Nancarrowa. V skladbah *Play With Me* (2006) ali *Flaschgeld* (2006) Ivana Ognjanović problematizira vprašanje zvočne instalacije in multimedijskega dela. Tehnologija ima ključno vlogo v ustvarjalnosti Milice Paranosić, ki je osredotočena na izvajanje performansov. Paranosić od leta 1995 živi v New Yorku, njena dela pa se zlasti v zadnjih letih v Srbiji izvajajo redko. Kljub temu je mogoče v njenem opusu (ta je začel nastajati po odhodu v ZDA) najti stvaritve, ki problematizirajo vprašanje ženske identitete – najsi gre za njeno osebno – skladba *Ispovesti* (*Confessions*, 2007), ali pa nekoliko splošnejšo »žensko« – skladba *Womenade* (2009). Paranosićeva je tudi ena od ustanoviteljic serije koncertov *Ladies First* (*Dame imajo prednost*), ki je osmišljena s ciljem, da »ženske z umetnostjo okrepijo druge ženske«. ²⁴

Po letu 2000 so skladateljice v Srbiji napisale veliko oper. Ta zvrst doživlja nekakšno »renesanso«, številne avtorice so se preizkusile na polju glasbenega gledališča. Poleg zanimanja za opero raste v zadnjih dveh desetletjih tudi zanimanje za gledališko in vokalnoinstrumentalno glasbo, ki pa je – to velja poudariti – ne ustvarjajo zgolj ženske. Med operami in glasbenogledališkimi deli srbskih avtoric navajamo dela *DreamOpera* (2001) in *Fijasko* (2005), deset skladb s petjem, podobnih operi Jasne Veličković; *Narcis i Eho* (2002), *Operra je ženskog roda* (predstava za glasbeno gledališče, 2005) Aleksandre Anje Đorđević; *Zora D.* (2003), *Maratonci trče počasni krug*, (2008), *Simon izabranik* (2009) in *Dve glave i devojka* (2012) Isidore Žebeljan; *Mozart, Luster, Lustik* (2006) Irene Popović Dragović; *Ponoćni sud* (2005–2007) in *Svadbaba* (2010) Ane Sokolović; *Koda* (2008) Ivane Ognjanović; operi doktorskega umetniškega projekta *Ko je ubio princezu Mond* (2012) Tatjane Milošević Mijanović in *Petrograd* (2012) Branke Popović. Na podlagi teh skladb je mogoče izpostaviti določene značilnosti, ki pa niso posledica izključno spolne identitete avtoric, temveč nastajajo s prežemanjem različnih dejavnikov, kot so

24 <http://ladiesfirstnyc.wixsite.com/ladiesfirstnyc/about>

pripadnost določenemu družbenemu sloju, izobrazba (vrsta avtoric je diplomirala in/ali ustvarja v tujini), država, kjer ustvarjajo, kakor tudi priložnost, za katero je delo napisano, dostopnost izvajalca/izvajalke ipd. Tu imamo v mislih predvsem omenjeno postmodernistično preizpraševanje in dekonstruiranje skladateljskih vzorov in ter tehnik preteklosti, uporabo digitalne tehnologije v vseh plasteh skladanja in izvajanja glasbe, pa tudi na pogosto poseganje po folklornih vzorcih, kar je tipično značilno recimo denimo za opere Isidore Žebeljan (SABO, 2015).²⁵

Največje število navedenih del nakazuje na dejstvo, da skladateljice svojega spola, tako se vsaj zdi, ne doživljajo kot »problematičnega« oziroma kot nekaj, kar bi bilo treba problematizirati skozi glasbo/umetnost, saj delujejo v okolju, v katerem so se odvile mnoge zahtevne bitke za enakopravnost žensk. V tem smislu se tudi s svojo dejavnostjo osredotočajo zlasti na preizpraševanje in dekonstruiranje kanona in glasbene preteklosti, problematizirajo vprašanja vloge tehnologije v ustvarjalnem procesu, uporabo novih medijev itn. Poleg tega so številne avtorice v svoj glasbeni jezik vključile tudi »druge« glasbe, kot sta popularna ali ljudska, s čimer so skušale preseči še vedno živo vrzel med »visoko« in »nizko« glasbo. S tem so prav tako problematizirale kanon klasične glasbe.

5 Ženska muzika?

Po podanem pregledu procesov »osvajanja« sveta klasične glasbe s strani skladateljic je mogoče zaključiti, da ne moremo govoriti o obstoju »ženske glasbe« oziroma glasbenih vsebin, ki bi bile nedvoumno in jasno »ženske«. Tak epiteton bi morda mogli uporabiti za glasbo le v primeru, ko bi sama avtorica poudarila svojo težnjo po opredelitvi in problematizaciji svojega spola s pomočjo glasbenih postopkov. Tako tolmačenje bi torej bilo skrajno arbitrarno, kajti »glasbeni strukturi« je mogoče pripisati ali vanjo »akumulirati« kakršnokoli identiteto [...] v povezavi s pogoji in okoliščinami ustvarjanja, izvajanja, recepcije in prikazovanja glasbe« (ŠUVAKOVIĆ, 2000, 163).

Torej ni mogoče reči, da obstaja določen način, po katerem oseba ustvarja, takšen, ki bi bil neposredna ali »naravna« posledica njene/njegove avtonomije. Z drugimi besedami bi bilo denimo problematično v kontekstu 19. stoletja govoriti o miniataturah kot o »ženskem žanru« ali o klavirju kot »ženskem instrumentu«. Čeprav so bile tedaj ženske dobro seznanjene tudi s tem

25 Prisotnost folklornih ali kvazifolklornih elementov je značilna za muziko nekaterih skladateljic, ki ne živijo v Srbiji, kot Milica Paranosić, Aleksandra Vrebalov ali Ana Sokolović.

žanrom in instrumentom, to nikakor ni bila stvar izbire ali določene »naravne« danosti, temveč družbena norma. In kar je najbrž še bolj pomembno, je to, da ženske svoje spolne vloge niso problematizirale tako, da so skladale miniaturo za klavir, temveč so s tem, ravno nasprotno, potrjevale svojo (podrejeno) vlogo v meščanski družbi.

Kljub temu je v glasbenem življenju Srbije mogoče opozoriti na nekatere medije, postopke in žanre,²⁶ ki so bili skladateljicam blizu, a jih ni mogoče opredeliti kot izključno »ženske«. To pa zato, ker je pripadnost (ženskemu) spolu samo eden od segmentov identitet avtoric in ni v nobenem smislu nadrejen pripadnosti družbenemu razredu, religiji, etniji, spolni usmeritvi, načinu izobraževanja, lastnemu okusu, senzibilnosti ipd. Tako lahko govorimo o izjemnem bogastvu ustvarjalnih poetik, ki ni privedlo do pomembnejših poskusov razumevanja glasbenega kanona s feminističnega in/ali ženskega gledišča. Temu je v veliki meri pripomogla ideja avtonomnosti in »vzvišenosti« umetnostne glasbe, ki do danes ohranja veljavo. Z drugimi besedami je mogoče reči, da so skladateljice v veliki meri prispevale k de-/rekonstrukciji klasičnega glasbenega kanona predvsem s specifično glasbenega stališča, medtem ko je neposredna problematizacija moške prevlade na tem področju manjkala, tudi zaradi različnih sprememb na ekonomskem in družbenem polju, ki so ženskam omogočile »vstop« v to obnebnje umetnosti.

Literatura

- ARITONOVIĆ, Ivana. 2009. Društveni položaj žena u Srbiji u doba Kraljevine Jugoslavije. *Baština*, 27. 233–257.
- BATLER, Džudit. 2010. *Nevolja s rodom*. Beograd: Karpos.
- BOŽINOVIĆ, Neda. 1996. *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Pin-krpress (Devedesetčetvrta, Žene u crnom).
- BOSMA, Hannah. 2013. *The Electronic Cry. Voice and Gender in Electroacoustic Music*. Amsterdam: University of Amsterdam. <https://dare.uva.nl/search?identifier=fa216eb9-eab1-468c-98c8-0f76eb679b8a>.
- COOK, Nicholas. 2001. Between Process and Product: Music and/as Performance. *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 7/2 (2001). <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>.
- ČUBRILO, Jasmina. 2011. *Symptom DJ, Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*. Beograd: Vujačić Kolekcija.

26 Iz navedenega bi lahko dejali, recimo, da klavir in klavirske miniaturo predstavljajo »ženski« instrument oziroma žanr. Med »ženske« žanre bi umestili opero in pa uvedbo performativnega aspekta v glasbeno delo, bližino novih medijev, uporabo folklornih vzorcev (zlasti v primeru skladateljic iz Srbije, ki delujejo v tujini) itn.

- ĐURIĆ-KLAJN, Stana. 2000. Uloga žene u muzici. *ProFemina*, 21–22. 170–171.
- KOLIN, Marija, ČIČKARIĆ, Ljiljana. 2010. *Ekonomska i politička participacija žena u Srbiji u kontekstu evropskih integracija*. Beograd: Institut društvenih nauka.
- LEVITSKY, Steven, WAY, Lucan A. 2002. The Rise of Competitive Authoritarianism. *Journal of Democracy*, 13/2. 51–65. https://scholar.harvard.edu/levitsky/files/SL_elections.pdf
- MARKOVIĆ, Peđa J. 1992. *Beograd i Evropa 1918–1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*. Beograd: Savremena administracija.
- MILOŠEVIĆ, Predrag (ur.). 1970. *Savez kompozitora Jugoslavije 1950–1970*. Beograd: SAKOJ.
- MIKIĆ, Vesna. 2012. Zašto volim(o) *Svečanu pesmu*? Statusi Hercigonjinog najizvođenijeg opusa. V: VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana, MILIN, Melita (ur.). 2012. *Nikola Hercigonja (1911–2000) – Čovek, delo, vreme – Povodom 100 godina od njegovog rođenja*. Beograd: MDS. 111–122.
- MIKIĆ, Vesna. 2016. Neither/Nor: Articulating Constant/Consinuous Transitions in Serbian Popular Music. V: VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana, MIKIĆ, Vesna, POPOVIĆ-MLAĐENOVIĆ, Tijana (ur.). 2016. *Music: Transitions/Continuities*. Belgrade: Faculty of Music. 269–276.
- NOVAK, Jelena. 2011. Mapiranje kulturalne istorije kompozitorki u Srbiji – vrisak preko asimptote. V: *Žene i muzika u Srbiji = Women and music in Serbia = Donne e musica in Serbia / a cura di Fondazione Adkins Chiti: Donne in musica*. Spoleto: Del Gallo.
- PANTELIĆ, Ivana. 2010. *Partizanke kao građanke*. Beograd: Institut za savremenu isotriju, Evoluta.
- PANTELIĆ, Ivana. 2015. Neki aspekti položaja žena u Kraljevini Jugoslaviji. *Knjiženstvo. Teorija i istorija ženske književnosti na srpskom jeziku do 1915. godine*. <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=17>.
- PEJIĆ, Bojana. 2009. Proleterians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Easter European Art. *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (Wien: Museum ModernerKunst, Köln : Verlag der Buchhandlung-Walther König). 19–29.
- PEJOVIĆ, Roksanda (ur.). 1965. *Istorijski pregled razvoja Udruženja kompozitora Srbije*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). 1988. *50 godina Fakulteta muzičke umetnosti (muzičke akademije), 1937–1987*. Univerzitet umetnosti, Beograd, 1988.
- POPOVIĆ, Dragana, DUHAČEK, Daša. 2009. Od Ciriškog kruga do studija roda: rodna ravnopravnost i visoko obrazovanje u Srbiji. *Godišnjak FPN*, 3/3. 681–693.

- POPOVIĆ, Dragana 2005, Nauka, rod i moć: slučaj Srbija. *Genero*, 4/5. 123–135.
- SABO, Adriana. 2013. Mogućnost postojanja ženskog pisma u muzici: neki primeri iz Srbije. *Genero*, 17. 163–168.
- SABO, Adriana. 2015. Zora D. Isidore Žebeljan: konstruisanje drugosti kroz simulaciju folklor. *Mokranjac*, 17. 113–120.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. 2000. Fatalni »rod« muzike. *ProFemina*, 21/22. 161–168.
- VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana. 2007. Postmoderna – karakteristike i odabiri »igre«. V: VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana in drugi (ur.). 2007. *Istorija srpske muzike. Srpska muzika i evropsko nasleđe*. Beograd: Zavod za udžbenike. 247–296.
- VUČETIĆ, Radina. 2007. Žena u gradu – Između rezervata privatnog i osvajanja mesta u javnom životu. V: RISTOVIĆ, Milan. 2007. *Privatni život kod Srba u 20. Veku*. Beograd: Klio.
- WAYLEN, Georgina. 2007. *Engendering Transitions. Women's Mobilization, Institutions, and Gender Outcomes*. Oxford: Oxford University Press.