

Vita Gruodytė

Žensko–moško v litovski glasbi

Večina muzikoloških tematik, ki se ponavadi uvrščajo v »new musicology«, še vedno ni našla prostora v litovskem raziskovanju glasbe. Med njimi so *gender studies* izrazito odsotne. Razlogov za to stanje je več, vsaj dva kaže omeniti.

Prvič, pred osamosvojitvijo leta 1990 v Litvi ni bilo novih muzikoloških pristopov, ne v znanosti in ne zunaj nje. Po letu 1990 pa je večina muzikologov čutila potrebo po raziskovanju vsebin, ki jih ni bilo mogoče raziskovati med sovjetsko okupacijo: po temeljnem raziskovanju bodisi obdobja neodvisnosti dežele med obema vojnama, bodisi glasbene emigracije na Zahod po drugi svetovni vojni, bodisi stare glasbe (na primer tiste iz časa Velike vojvodine Litve), kar je bilo, kot vsa nacionalna zgodovina, zasenčeno v petdesetletni vladavini Sovjetov. Zdaj smo na nekem pragu, kjer so glavne raziskave opravljene, vključno z litovsko glasbeno enciklopedijo. Mladi rod muzikologov, ki jih enako zanima tudi delo sodobnih skladateljev, se neizbežno obrača k drugim obzorjem, k bolj subjektivističnim premislekom, k sociološkim in antropološkim vsebinam.

Drugič, Litva je zadnja evropska poganska dežela. Ohranila je tako določene stare tradicije (med njimi praznik Sv. Janeza) in njihovo bogato folkloro kakor tudi določene elemente matriarhalne družbe, katere najbolj izrazite poteze so se vtisnile v jezik. Litovščina sodi med najstarejše žive indoevropske jezike, primerljiva je s sanskrtom in latinščino. Bogata je s pomanjševalnicami. Zlasti te nas tu zanimajo: hipokoristično napeljujejo na besedni svet ženske in matere. Pomanjševalnice so tesno povezane z otroškim jezikom, sodelujejo pri njegovem oblikovanju in ustvarjajo njegov pogled na svet. Popolna enakost spolov je torej prisotna že v samem jeziku. V njem ne najdemo, na primer, konfliktnega gledišča iz francoskega jezika zadnjih let, kjer je večina imen za poklice tradicionalno moškega spola in ni ženskih oblik. Kljub določenemu interesu je družbeni vidik feminizma v Litvi malo pomemben, posledično ima še manjši pomen v okviru muzikoloških raziskav.

1 Primer seksizma v muzikologiji

Nasprotno in protislovno v sodobnih muzikoloških besedilih srečujemo močno seksistično zasnovane trditve brez premisleka o teži in zavedanja njihovih

temeljev znotraj litovskega okolja, ki je v zvezi s to tematiko precej specifično. Naslednji navedek me je spodbudil k analizi:

Pred tremi desetletji so se litovske skladateljice izogibale poudarjanju svojih povezav z dejavnostmi, ki so tradicionalno značilne za ženske. Nasprotno, prizadevale so si dokazati, da so na področju ustvarjalnosti enake moškim glede zamisli, po pomembnosti svojega glasbenega dela, brez odkritega prikazovanja čutnosti, ki se jo pripisuje ženski domeni (spomnimo se namerno grobega zvoka v prvih delih Nomede Valančiūtė (1961)), brez prizivanja drugih reči, ki so povezane s tradicijsko delitvijo dejavnosti na moške in ženske. Videti je, da so se mlade litovske skladateljice danes, ko niso več izjeme v družbi moških in so uspešne tudi na mednarodnem prizorišču, že otresle teh kompleksov in so se brez pridržkov začele naslanjati na svojo žensko identiteto. (Gaidamavičiūtė, 2010, 254.)

Če skušamo razumeti ta navedek iz leta 2010, napisala ga je muzikologinja Rūta Gaidamavičiūtė, najdemo v vsaki izrečeni misli precej vprašljive trditve, ki ne odražajo več današnje občutljivosti za žensko stvar: »so se litovske skladateljice izogibale poudarjanju svojih povezav z dejavnostmi, ki so *tradicijsko značilne za ženske*«; »so na področju ustvarjalnosti *enake moškim*«; »brez odkritega prikazovanja čutnosti, ki se jo pripisuje ženski domeni«; »*povezane s tradicionalno delitvijo* dejavnosti na moške in ženske«; »mlade litovske skladateljice danes, ko *niso več izjeme v družbi moških*«.

V opravičilo avtorice tega navedka (vsaj v določeni meri) je treba reči, da so take misli mogoče samo v kontekstu odsotnosti študij spolov. In tu bi se mogli ustaviti. Po drugi plati pa bi videli, če bi se lotili vprašanja *začetkov sodobne glasbe* v Litvi, da tovrstne pripombe niso samo zmotne, ampak tudi nimajo zgodovinske utemeljitve in niso kulturno upravičene. To si bom prizadevala pokazati v nadaljevanju.

2 Ponavljanje minimalizma

Sodobna litovska glasba je našla svojo slogovno osredje, ponavljanje minimalizma, pri skladatelju Broniusu Kutavičiusu (1932) in njegovih prvih oratorijih na pogansko tematiko: *Panteistični oratorij* (1970), *Zadnji poganski rituali* (1978), *Iz skale Jotvingov* (1983), *Drevo sveta* (1986), *Magični krog sanskrta* (1990). Njegova prva dela so glasbeni nacionalni preporod zaznamovala precej pred politiko. Do slogovne premene je Kutavičiusa peljal

navdih ob ljudski glasbi Povilasa Mataitisa (1933). Na koncertu leta 1968 je Kutavičius prvič slišal in videl pesmi in ples *sutartinės*, ki »jih nihče več ne poje« (Jasinskaitė–Jankauskienė, 2008, 23).

Sinkretična zvrst *sutartinės* (pétje, ples in igra) je najstarejša litovska glasbena praksa; njeni izviri in obdobje nastanka niso znani. Odlikujejo jo neskončna oblika (krog), modalnost (atonalitetnost), polifonija in dvo- do štiri-glasna heterofonija, zamejena uporaba lestvic, ponavljajoči se, minimalistični kompozicijski postopki, registrska zamejenost, komplementarna ritmika in sinkopiranje, politeksturnost, neprekinjeno pulziranje. Bronius Kutavičius se je pridružil ansamblu Mataitis, kjer se je, kot je dejal, »prvič srečal s pravo folkloro«. Odtlej se je slogovna premena pri skladatelju odvila »zelo hitro in radikalno« (prav tam, 24). Ko je malo kasneje, leta 1976, slišal *De Staat* Louisa Andriessena (1939), je bil še bolj prepričan v utemeljenost svoje usmeritve.

Večina litovskih skladateljev (Mindaugas Urbaitis (1952), Vidmantas Bartulis (1954), Algirdas Martinaitis (1950)) se je hitro identificirala z modelom minimalističnega ponavljanja, saj se je izkazal kot nasprotovanje postromantičnemu psevdo-dramatizmu sovjetskega socialističnega realizma. Pritegnil je tudi starejše skladatelje. Najmlajša generacija osemdesetih let prejšnjega stoletja (Rytis Mažulis (1961), Ričardas Kabelis (1957), Nomeda Valančiūtė (1961), Šarūnas Nakas (1962), Gintaras Sodeika (1961)), znani kot »strojniki«,¹ so opustili obredni in duhovni vidik, značilen za glasbo Kutavičiausa. Ob ohranjanju glavnih referenc (polifonija, lakonični/minimalistični izraz in ponovitev glasbenih segmentov) je vsak na svoj način začrtal ta slog s čisto, radikalno, agresivno, ponekod sarkastično obliko.

Domnevati bi mogli, da bi ponavljanje minimalizma, vezano na renesanso glasbe Litovcev, lahko avtomatično izginilo po tem, ko bi opravilo svojo vlogo s pridobljeno osvoboditvijo leta 1990. A zgodilo se je nasprotno. Privlači tudi najmlajšo generacijo litovskih skladateljev. Tako »na začetku 21. stoletja ni videti konca litovskemu minimalizmu« (Urbaitis in Nakas, 2008).

Občinstvo se je hitro poistovetilo s tem slogom. Kot noben drug sodoben glasbeni jezik je privedlo nazaj (in to zelo močno!) občinstvo v koncertne dvorane. Stvaritve oratorijev Kutavičiausa niso bile samo glasbeni pojavi, temveč tudi kulturni dogodki. V prvi vrsti seveda zaradi svoje povezave s starožitnimi *sutartinės*. Ti oratoriji so pri poslušalcih vzbudili nostalgijo do utopične poganske preteklosti, ki se je kazala za lepšo od resničnosti. Dokazovali so tudi, da Litovci kot zadnji pogani Evrope niso nikoli povsem opustili svojih starih

1 Izzraz se je pojavil v naslovih dveh skladb leta 1985: *Twittering Machine* Rytisa Mažulisa (1961) in *Merz-Machine* Šarūnas Nakas (1962).

verovanj in stare kulture. In zato, ker so spretno vključili poganske elemente v krščanstvo, na podoben način perpetuirajo svojo folklorno tradicijo v svet glasbe danes – kot jezik, ki ga lahko samo oni polno doumejo. Litovski minimalizem ima torej kljub določenim sorodnim potezam z ameriškim minimalizmom lastne etnične korenine.

3 Ženska glasba v *sutartinės*

Sutartinės so najstarejša in najmanj spremenjena zvrst litovske ljudske glasbe. Nedvomno so se ohranile iz poganskih časov, ko so skoraj vse rituale izvajale – ženske. V prvinskih matriarhalnih kulturah indoevropskih ljudstvih (baltski jeziki spadajo v proto-indoevropsko skupino) »je imela velika boginja Mati Zemlja osrednje mesto v panteonu bogov« (Dundulienė, 1989, 5). Ženske so tedaj izvajale veliko najpomembnejših obredov, zlasti tistih, ki so bili povezani s plodnostjo in rodovitnostjo. Etnologinja Pranė Dundulienė meni, da so v kasnejšem patriarhalnem obdobju ženska božanstva »izgubila svoj osnovni pomen [...] toda stare boginje so ohranile arhaične poteze v ljudskih mitih, v obredjih in ljudski umetnosti« (prav tam, 8). Pomen žensk v litovski družbi se je ohranil tudi v patriarhatu; vpisan je celo v Statut Litve iz leta 1529, kjer med drugim piše, da je »cena odpustka za umor ženske višja kot cena odpustka za umor moškega«. In še: »S poroko ženska dobi sveženj ključev od hiše svojega moža in ga ona nosi za pasom; vodi in usmerja celotno domače gospodinjstvo.« (Greimas, 1985, 196.)

4 Boginje in/ali čaravnice

Sutartinės, ki so bile temelj sodobnega litovskega glasbenega jezika in so se prenašale iz roda v rod, so »pele in ohranjale ženske« (Račiūnaitė-Vyčienė, 2000, 55). »Moški so igrali na instrumente« (prav tam, 40). Ker ni mogoče datirati nastanka pesmi, prevladuje stališče, da »misteriozne« *sutartinės* »izvirajo od boginj (*Laumes*) ali malih boginj (*Laumaites*), ki so jim pokristjanjeni Litovci rekli kar čaravnice« [*sorcières*]« (prav tam, 58). »Preobrazbe« boginj v čaravnice ne kaže razlagati samo z vzpostavitvijo patriarhalnega sistema, temveč tudi s feminizacijo religije v sedemnajstem stoletju, ko se je, kot meni zgodovinar Vytautas Kavolis, »podoba ženske razdelila na nebeški ideal in čarovniško nepokorščino« (Kavolis, 1991, 43). Po njegovih besedah naj bi se čarovništvo razvilo iz moškega strahu pred žensko neodvisnostjo. Nagnjenost k androcentризmu se je sčasoma samo krepilo. V dvajsetem stoletju je bila najbolj izrazita v prepadu med ustvarjalno dejavnostjo žensk in njihovo prisotnostjo v kulturi. Na področju glasbe je ta nagnjenost peljala k pojavljanju

stališč, metodologij in zaključkov tistih znanstvenih raziskav, ki črpajo iz esencialistično razumljene identitete, temelječe na predstavi o biološkem spolu ali kulturi, povezani z določeno zvrstjo (Abbate, 2004, 825).

Gender studies je nedvomno spodbudila vseprisotnost androcentrizma.

5 Boginje in *sutartinės*

Da bi razumeli ustvarjalni element ženske, vpisan v *sutartinės* (in to je pomembno, če želimo poznati njihov učinek na sodobno litovsko glasbo), moramo opredeliti podobo boginj, ki je obstajala v širši kulturi. Ne nazadnje *sutartinės* izhajajo »iz boginj (*Laumes*) ali malih boginj (*Laumaites*)«. *Laumes* so bile najstarejše litovske boginje nebes in zemlje in so bile, po Dundulienė, »posrednice med nebeškimi in zemeljskimi kraljestvom«. Sprva je bila tako njihova dejavnost/ustvarjalnost dvojna: magična in domačna obenem. »V legendah so bile *Laumes* sposobne priklicati dež, točo in vihar s pomočjo plesa in petja.« (Dundulienė, 1989, 15–16.) Etnomuzikologinja Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene omenja legendo, v kateri so tri čarovnice, ki so živele druga od druge oddaljene nekaj kilometrov, pele *sutartinės*. »Nekatere legende kažejo, kako so *Laumes* dojemali kot velikane, ki daleč vsaksebi pojejo *sutartinės*.« (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2005.) Podoba velikanov je morda vezana na njihove posebne sposobnosti vzbujanja naravnih pojavov in s tem delovanja na določenem ozemlju. *Sutartinės* v osnovi vsebujejo pravcato onomatopoeično bogastvo, katerega pomen je sicer izgubljen, a se lahko uporablja pri izvajanju obrednih urokov.

Med hišnimi opravili *Laumes* se pogosto omenjata predenje in tkanje, tradicionalni ženski opravili. V *sutartinės* se kaže prav ta raven: polifonično prepletanje glasov se odvija v krožni obliki (teoretično torej brez konca), kakor da bi bile trak, stkan iz zvokov. Dundulienė omenja najstarejšo znano tkaniho, narejeno iz »divjih rastlin, kopriv ali lanenih vlaken« (Dundulienė, 1989, 22). V starih časih je litovska modrost primerjala človeško življenje »s platom, ki ga je stkalo devet boginj.« (Daukantas, 1988, 94)

Podoba stkanega traku je v *sutartinės* razvidna zlasti iz grafične predstavitve melodične linije (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, 13): v njej najdemo geometrijske ali cvetlične vzorce, značilne za tradicionalno tkanje. Uporaba istih simbolov na različnih področjih in semantična večplastnost okrasja sta značilni potezi vseh ljudskih izročil.

Dejansko je težko ločiti dejavnost žensk od dejavnosti *Laumes*, saj so dejavnosti obeh tesno povezane. Na primer, »med poroko so dekleta plesala« kolo *Laumes*, v katerem so »posnemala njihov ples in njihovo pesem« (Dundulienė, 1989, 15–16). Tudi pomen simbolov *sutartinės* je dvojen. Recimo nekateri med njimi, kot je zvezda, se pripisujejo tako svetu *Laumes* kot tudi zaščiti pred škodo, ki jo lahko storijo: »petokrako zvezdo, narisano v eni potezi,« so pripisovali *Laumes*, medtem ko je bila »v krog vrisana zvezda s štirimi, šestimi ali osmimi kraki uporabljena kot čarobna in odvrtačoča [apotropajska] zaščita pred njimi« (prav tam, 25).

6 Koreografsko pismo

Za razliko od zahodnjaškega plesa, ki je »v vzletu [dans l'envol]«, so *sutartinės*, podobno kot afriški ali indijski plesi, »teptajoči po zemlji [dans le piétinement du sol]« (Legendre, 2009, 117). Za Pierra Legendreja je »teptanje zemlje določen glasbeni način« (prav tam) in ples razume kot »način pisanja« (prav tam, 120). Ženske, ki pojejo in plešejo *sutartinės*, ne uporabljajo majhnih zvončkov, privezanih na noge, kot je to v navadi v Indiji in Afriki, vendar je njihov arhaični ples zelo značilen: hodeč (ali teptajoč) »rišejo« oblike kroga, križa, kvadrata ali zvezde. Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė, sama plesalka *sutartinės*, je recimo opazila, da neka pesem opeva dolgi postopek predelave lanu, pri tem pa plesalke odstopajo od začetne točke in se vanjo vračajo krožeč v smeri sonca, da bi se ob koncu skladbe vrnila na začetek (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2005). Na ta način se po tleh oblikuje (potepta) zvezda. Večkraška zvezda, značilna za vse starodavne kulture, se v sakralni geometriji pogosto imenuje tudi »cvet življenja«. Reproducirati jo je mogoče brez konca.

Nekatera besedila *sutartinės* poudarjajo pomembnost teptanja. Na primer, v eni, ki ima samo dve kitici, je ena glavnih besed teptanje (litovsko: *trap trapu, trapuju*). Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė meni, da bi ta ples lahko »plesali z drobnimi koraki« (prav tam).

Sutartinės uporabljajo tudi šepajoč^[2] plesni korak. Stara litovska folklor nam daje izvirno obliko *Laumes*, »ki je ornitomorfna« (Dundulienė, 1989, 14). Po besedah Daive Račiūnaitė-Vyčinienė je šepajoč korak v litovski tradiciji značilen izključno za ples *sutartinės*. Nanaša se lahko bodisi na prikazovanje totemskih živali (vodnih ptic, tudi laboda ali raco) ali na mite mnogih pokrajin o ptici kot ustvarjalki veselja (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, 34–35). Narava

2 Avtorica navaja litvanski izvirnik »šlubčiojantis žingsnis« (angleško »steps with a limping or stomping movement«).

korakov (ostrost, šepavost ipd.) ima lahko v koreografiji tudi poseben pomen: na primer vrsta majhnih korakov predstavlja zgoščen in krepak red, medtem ko šepajoči koraki prikazujejo red, v katerem se vse odvija z odlogi.

7 Nadalje o glasbeni identiteti

Torej ženske pojejo in plešejo *sutartinés*, skrivoma jih ohranjajo in varujejo »brez spreminjanja besedila« (prav tam, 58), prenašajo iz roda v rod, od matere na hčer, ostajajo v stiku s prvinsko pogansko simboliko in ohranjajo čudežno vez z naravo (Boginja Zemlja), z božansko sfero in, kar je najpomembnejše, s prvinsko ustvarjalnostjo ženske. Ustvarjalni potencial ženske v *sutartinés* razkriva dejstvo, da ima glavna pevka (ki uvede polifonijo pesmi) »pravico spreminjanja besedila« (prav tam, 64). Ona to lahko ustvarja z dodajanjem novih verzov med samim procesom izvedbe, in to v neskončnost (saj gre za krožno obliko). Zato je besedilo polno pomanjševalnic. Tako *péte sutartinés* lahko štejejo za pomembnejše od instrumentalnih različic (ki jih igrajo moški), saj jim daje besedilo dodaten smisel. V takem neposrednem pismu – v improvizaciji, ki podaja ženski pogled na svet – razkrivajo pomanjševalnice intimni vidik ženske in njene okolice, medtem ko onomatopeja razkriva magične sile starožitnih boginj. Antropolog Marcel Mauss je opazil pomemben vidik ponavljanja v plemenskih obredih:

Ponavljjanje obredov, v katerih se zaradi navad ali česa drugega ista žrtev v enakih časovnih razmikih pojavi večkrat, je ustvarilo neke vrste *vseskozi prisotne osebnosti* [*personnalité continue*]. (Mauss, 1968, 288, stavljeno V. G.)

Parafrazirajoč ta priklíc »vseskozi prisotne osebnosti« lahko rečemo, da so *sutartinés*, ki so jih izvajali skozi stoletja in so se izmahnile izkrivljanju, ustvarile določeno *vseskozi obstajajočo glasbeno snov* [*substance musicale continue*]. V Kutavičiusovih poganskih oratorijih odmevajo grafični simboli *sutartinés* (zvezde, kvadrati, krogi), razmestitev glasbenikov in pevcev po prostoru (za teptanje zemlje), polifone strukture zvena, atonalitetnost in ponavljanje – v resnici gre za nadaljevanje ustvarjanja žensk skozi stoletja. S tega gledišča kaže *sutartinés* razumeti kot stalno nadaljevanje in glasbeno valovanje, ki ob koncu dvajsetega stoletja postane prava litovska glasbena nacionalna identiteta.

Podoben proces lahko opazujemo ob menjavi družbene ureditve iz matriarhata v patriarhat in »ženskih v moška božanstva« (Dundulienė, 1989, 8): ženska iz *sutartinés* se v sodobni glasbi rekontekstualizira in se preobrazi v

»moškega«. Ne zato, ker je Kutavičius skladatelj, temveč zato, ker se načelo ponavljanja ideološko povezuje z moškim področjem, nasprotnim od »pasivnosti« ženskega. »Čutnost«, ki naj bi spadala na področje ženskega, je sled romantične tradicije, ta pa je izrazito odsotna v litovskem glasbenem mišljenju.

Torej vsa sodobna litovska glasba, katere velik del je jasno zaznamovan s ponavljanjem minimalizma, polifono miselnostjo, jedrnatostjo, korenini v matriarhalni dobi in jo podaljšuje. Minimalizem »strojnikov« s konca dvajsetega stoletja dejansko korenini v ženski ustvarjalnosti, zrcali krožne procese narave, nenehno nadaljevanje, skladnost gibanja pri delu, minimalizem gest. To je pomembno za Kutavičiusa. Pravi:

Gostobesednost nikoli ni bilo moje ustvarjalno načelo [...]. Kaj so načela minimalizma? Gre za zavračanje vsega, kar ni potrebno. (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2008, 308.)

8 Brat/sestra kot vzorec povezav

Marcia J. Citron ob vprašanju spola v muzikologiji opozori:

V kratkem, spol je kot analitična kategorija vredno sredstvo za pristop k vsebinam, ki so kritične za razumevanje življenja ženske in njenega zgodovinskega položaja – vsebin, ki bi jih sicer lahko spregledali zaradi pomanjkanja metodologije identificiranja in raziskovanja. [Overall, gender as an analytical category affords a valuable vehicle for accessing issues critical to an understanding of a woman's life and historical position, issues that might otherwise be ignored because of an absence of methodology for identification and interrogation.]. (Citron, 2000, 69.)

Zgodovinska analiza vloge ženske v litovski kulturi in zlasti njenih premen skozi daljše obdobje dopušča usmeriti pozornost na dokaze, ki zadevajo dotično problematiko zvrsti.

Litovska kultura v zgodovini ni poznala nasprotja med junaškostjo moškega in pasivnostjo ženske. Da bi razumeli spreminjanje razmerja med moškim in žensko, se moramo opreti na sociološko in zgodovinsko študijo Vytatasa Kavolisa Ženske in moški v litovski kulturi (Kavolis, 1991). V njej se avtor naveže na antropološko teorijo Francisa L. K. Hsuja o prevladujočih družinskih razmerjih. Kavolis je opozoril na dejstvo, da je v litovski starožitni kulturi lahko prevladujoče »razmerje brat/sestra, ki je nekakšen vzorec za razlago drugih

razmerij« (Kavolis, 1991, 26). V *sutartinės* in drugih litovskih starih folklornih oblikah (zgodbah, legendah, pesmih ipd.) sta glavna junaka prav brat in sestra. Kavolis meni, da je

glavna značilnost razmerja med bratom in sestro občutje brez odkritega erotičnega interesa – učinkovito razmerje med mladeničem in mladenko, ki se ne poruši, če se kdo zaljubi v koga drugega. (Prav tam.)

Ta vzorec zrcali druge vidike starožitne folklore, denimo »ljudskih spevov in tako ženskih kot moških rastlinskih prispodob,« medtem ko je v

krščanski misli, ki govori o moških in ženskih božanstvih, pomembno uporabljati drugačne [pris]podobe. V poznem krščanskem izročilu si ni mogoče več zamisliti enakosti čutenja [med spoloma]. (Prav tam, 23.)

Tako svet *sutartinės* dopušča bežen vpogled v obdobje, v katerem je bilo razmerje moško/žensko nekonfliktno in neerotično. V starodavnih litovskih besedilih je spol prav zaradi pomanjkanja nasprotja prehodna kategorija. Na primer, prva natisnjena litovska knjiga *Katekizem* Martynasa Mažvydasa (1547) splošno označuje moške kot »boginje«. Tudi ko govori o moških pojavnih oblikah poganstva, uporablja ženski spol božanstev. Proces preoblikovanja boginj v moške se pojavlja tudi pri pisatelju Simonasu Daukantasu (1845): *Jore*, ki ga imenuje »bog pomladi, pretor sreče«, se nekaj vrstic pozneje pojavi v ženski obliki: »Ko pride ona, se ne veselijo samo ljudje, živali, ampak tudi ptice.« (Daukantas, 1988, 87.) Daukantasovo besedilo prav tako poudarja enakost med ženskami in moškimi v družbi: »One ne želijo niti pri svojem delu biti manj od moških« (prav tam, 50), temveč želijo biti enake; »kar je še bolj čudovito, na temen in krvav dan so se ženske pridružile moškimi v vojniki« (prav tam, 47).

Preobrazba razmerij med moškimi in ženskami od nekonfliktnih v konfliktna se je odvijala skozi dolgo obdobje prehoda od pokristjanjenja Litve (leta 1387) do praga dvajsetega stoletja. Četudi se je povečal vpliv moških v družbi, je »domače« poganstvo še dolgo živelo, še posebej na oddaljenem podeželju. Tako se opozicija med spoloma pojavlja kot konflikt med poganskim in krščanskim svetom, saj je poganstvo povezano z religijo žensk in krščanstvo z religijo moških. Neupoštevanje porazdelitve obeh področij je izzvalo prve konflikte. Mikalojus Daukša (1599) »obsoja ženske, ker so si celo moške upale poučevati o verskih zadevah« (Kavolis, 1991, 60).

Ravnovesje med moškimi in ženskami se povrne ob koncu devetnajstega stoletja, ko so se pojavile ustvarjalne ženske (zlasti pisateljice). Tukaj lahko omenimo primer Sofije Čiurlionienė (1886–1958), emancipirane ženske, pisateljice, prevajalke, literarne in likovne kritičarke, ki se je poročila z najbolj znanim litovskim skladateljem in slikarjem zgodnjega dvajsetega stoletja Mikalojusom Konstantinasom Čiurlionisom (1875–1911). Kavolis upravičeno primerja ta par z znamenitim francoskim parom Jean-Paulom Sartrom (1905–1980) in Simone de Beauvoir (1908–1986).

9 Žensko ali/in moško?

Eden od predmetov študij spolov je določevanje moškega in ženskega v skladbi. Tradicionalno se moško navezuje na glasbene značilnosti, kot so močna intenziteta, aktivnost in neodvisnost, medtem ko se žensko povezuje s slabotnostjo, pasivnostjo in odvisnostjo. Marcia J. Citron poudarja, da so te kvalifikacije povsem ideološke:

Številne značilnosti glasbenega jezika so v različnih obdobjih ideološko povezovali s spolom, kar pomeni, da lahko glasba postane sredstvo za zastopanje ideologij moškosti, ženskosti ali spolnosti, kar se vedno tvori družbeno. To niso naravni ali univerzalni pomeni; so družbeno kontingentne navezave. Izziv na področju zgodovino-pisja je razkriti tovrstne navezave in ugotoviti njihov pomen v času, iz katerega izvirajo, ter prikazati njihov pomen skozi zgodovino naprej. [Many features of musical language have been ideologically associated with gender at various times, and this means that music can become a vehicle for the representation of ideologies of masculinity or femininity, or sexuality, that have been constructed in society. These are not inherent or universal meanings; they are socially contingent references. The challenge in historical work is to identify such references and to find out what they meant at the time they originated and what they came to mean through the various stages of their history.] (Citron, 1993, 71.)

Meri Lao Franco, ki je leta 1977 objavila študijo z naslovom *Musica strega – Per la ricerca di una dimensione femminile nelle musica* [*Glasba čarovnic – k raziskovanju razsežnosti ženskega spola v glasbi*], ne povzema le dolgega seznama dualizma, okoli katerega je organizirana zahodna glasba, temveč poudarja tudi zelo pomemben vidik, in sicer nepopravljivo izgubo enega tistih njenih delov, ki jih imenuje »glasba čarovnic«. Izraz se nanaša na glasbo

žensk, ki so v srednjem veku *postale* čaravnice in so jih zato začeli zažigati. Po Meri Franco Lao je bila ta glasba »sistematično izključevana, preganjana, iztrebljena, samo nekaj njenih ostankov je preživelo« (Franco Lao, 1978, 17). Ta izguba je še toliko bolj pomembna, ker so po avtorici

čaravnice nedvomno pripisovale glasbi celovito vlogo in povezovalno vlogo, ki teži k učinkovanju na stvari«; glasba, ki je bila »del celote, del kozmogonije, in je utrpela isto represijo kot medicina in astrologija ter njuno znanje (prav tam, 14).

Tako je uničenje čarovniške kulture v srednjem veku odpravilo možnost, da sedanja kultura Zahoda dostopa do izvirne ženske kulture. Brez nje je skupna glasbena tradicija nepopolna. Meri Franco Lao meni, da so bile »ženske izključene iz filogeneze glasbe« in je ta glasba postala mizogina umetnost. Tako se

ženske v njej ne čutijo izražene: če delajo glasbo, jo delajo po prevladujočem modelu in ne toliko kot ženske. Prikrajšane so za izjemno velik del glasbe: svojega [les femmes ne s'y sentent exprimées: si elles font de la musique, c'est selon les modèles dominants et non en tant que femmes. On les a privées d'une énorme part de la musique: la leur]. (Prav tam, 82–83.)

Litovska kultura je imela srečo, da je ohranila tradicija *sutartinés*, zahvaljujoč ponavljanju minimalizma, ki se ohranja v sodobnem svetu in odraža glasbeno in kulturno identiteto žensk. Upajmo, da ne nasprotuje, ampak dopolnjuje moško tradicijo.

Z zgodovinskega vidika in litovskih kulturnih posebnosti bi bilo zato težko uporabiti zahodne glasbene kode, da bi ugotovili, katere so bile ženske ali moške značilnosti v *sutartinés*. Te pesmi so del ustnega izročila in jih je treba analizirati ne le po njihovi čisto glasbeni razsežnosti (*sutartinés* pojejo in plešejo ženske, na instrumente pa igrajo moški), temveč tudi v bolj poglobljenem okviru kulturnih raziskav. Četudi je razločevanje spola v vokalni in instrumentalni glasbi očitno, so primeri, ko *sutartinés* izvajajo skupaj tako moški kot ženske:

Tako so se na istem dvorišču zbrali moški in ženske, eni so pihali v trobente, drugi v odgovor odpeli, zato se pesem imenuje *sutartinés*. (Daukantas, 1988, 66.)

Če so moške posebnosti instrumentalnih *sutartinés* precej povezane z omejitvami glasbila, na katerega se igra, je očitno, da so ženske posebnosti pétiš

sutartinės precej povezane z besedilom. Prav to najbolj natančno razkriva zasebni svet in, posledično, njegovo razmerje do okolja – in to ne samo na ravni vsakdanjega življenja, temveč tudi na ravni obredja in simbolike.

Ozek obseg, ponavljajoča se ritmika in enakomerno utripanje so v enaki meri ženske lastnosti: so tudi značilnosti uspavank. Muzikolog Michel Imberty, ki se opira na delo psihologa Daniela Sterna, je osvetlil in analiziral vidik ponavljajočnosti glasbe. Po Imbertyju

ponavljanje ustvarja *napetostno* razmerje v zvezi s *pričakovanjem* zadovoljstva, ki ga prinese izpolnitev želje (z vračanjem na prvotno [tonsko] postavitev), ki mu nato sledi večje ali manjše popuščanje napetosti zaradi variiranja, ki se bolj ali manj oddaljuje od prvotne [tonske] postavitve. V tem smislu sosledje napetost/sproščanje [...] vzpostavlja prvotni čas, primitivno življenjsko izkušnjo trajanja [la répétition crée une *tension* liée à une *attente* de satisfaction du désir (par le retour de la séquence initiale) qui est ensuite suivie d'une détente plus ou moins marquée selon que la variation s'éloigne plus ou moins du modèle initial. En ce sens, la succession tension/détente [...] institue un temps originaire, une expérience primitive de durée] (Imberty, 2005, 393.)

ritem, ki je primerljiv s tistim v odnosu med materjo in otrokom. Po Sternu,

mati dejansko uporablja vse vedenjske registre po načelu ponavljanja: izgovarjavo, gibanje in kinestetično taktilno stimulacijo [...]. Dejstvo je, da je za malčke v zgodnji dobi ponavljanje privilegirani način vzpostavljanja vezi med materjo [la mère en fait utilise tous les registres comportementaux sur le mode de la répétition: vocalisations, mouvements, stimulations tactiles et kinesthésiques [...]. En fait, en bas âge, la répétition apparaît le mode privilégié de la mère pour entrer en relation avec son enfant]. (Prav tam.)

Stern dodaja, da zato, ker je otrokov komunikacijski repertorij omejen, mati s ponavljanjem zapolnjuje praznino, saj je to, kar se reče ali naredi, manj pomembno od senzorične kakovosti dražljajev in njihovega strukturiranja. Piše:

Manj pomembno je, kaj mama pravzaprav pravi. Pomembna stvar je muzikalnost zvokov, ki jih proizvaja. S tega vidika ponavljajoče dejanje pridobiva svoj pomen enako kot strukturna in funkcionalna enota interakcije. [Ce qui sans doute importe moins, c'est

ce que la mère dit réellement. L'important, c'est la musicalité des sons qu'elle produit. De ce point de vue, l'action répétitive acquiert son importance en tant qu'unité structurelle et fonctionnelle dans l'interaction.] (Prav tam, 393–394.)

Imberty tako zaključí, da

zato verjetno obstaja globoka povezava med kognicijo glasbe, čustveno izkušnjo in ponavljanjem: in sicer v toliko, kolikor struktura časa, ponavljanje, oblikuje tudi čustveno strukturo subjekta [il y donc probablement un lien profond entre la cognition musicale, l'expérience affective et la répétition: en tant qu'elle structure le temps, la répétition structure aussi les expériences émotionnelles du sujet]. (Prav tam.)

Ponavljanje in prenos tradicije *sutartinės* od matere na hčer sledi istemu vzorcu. Njihovo strukturiranje izhaja iz magičnih dejavnosti starih boginj.

Ritmična urejenost je osrednja os, ki povezuje ponavljanje sodobnega minimalizma s tradicijo *sutartinės*. Litvanska glasba dvajsetega stoletja, zasnovana na urejenem pulziranju, ima težave s tem, kako se tega odrešiti. Je eden večjih problemov in glavna prepreka modernosti. Le maloštevilnim litovskim skladateljem dvajsetega stoletja se je uspelo otresti te ritmične prisotnosti – med njimi je izjema Osvaldas Balakauskas (1937).

Tako kot ameriški minimalizem tudi litovski uporablja modalno harmonijo in tonalitetnost. Litovski minimalizem nemara uspeva s svojo zmožnostjo združevanja starožitne tradicije in sodobnega pisma kombinirati žensko in moško. Po zgledu litovskega jezika, v katerem sta oba spola enakovredna, sodobna litovska glasba lahko šteje za glasbeno pismo, v katerem moški širi staro žensko tradicijo, ženska pa dopolnjuje moški način mišljenja. Če torej skušamo v *sutartinės* opredeliti, kaj je žensko ali moško, bi morali govoriti o komplementarnem dualizmu in ne nasprotju.

S tega stališča *sutartinės* čudežno lepo odražajo model brat/sestra kot vzorec, ki ustreza litovski kulturi: ko stroga glasbena struktura pusti svobodo improviziranju besedila; ko koreografija združuje neskončno obliko kroga in znotraj njega omejitve na kvadrat ali križ; ko se sinkopirani ritem (v glasbi in koreografiji) organsko vnaša v urejeno pulziranje splošnega gibanja itd.

Prav zato smo v skušnjavi, da bi litovski minimalizem, ki je v Litvi osvojil tako skladatelje kot skladateljice vseh generacij, videli kot zvrst ali model *androginosti*. Ta model bo denimo morda bolje razumeti ob prvih delih Nomede

Valančiūte (1961), v katerih ženska glasbena oblika, prožna in tekoča, razvija surov jezik, zelo moški, ali ob glasbi Onute Narbutaite (1956), v kateri se zelo krhke teksture – vezene tonske čipke – subtilno razvijajo v zelo racionalnih in preračunanih strukturah.

10 Sklep

Če so imele ženske v litovski glasbeni kulturi dvajsetega stoletja šibko pozicijo, je vzrok treba iskati v sovjetski okupaciji, ki je kljub svoji uradni afirmaciji enakosti spolov dejansko potlačila žensko kulturo, porojeno v neodvisni Litvi med obema vojnama. Pravzaprav je nazadnjaška sovjetska kulturna ideologija zamejila ne samo ustvarjalnost žensk, temveč sodobno ustvarjalnost v celoti.

Dočim je Kutavičius v sedemdesetih letih začel ustvarjati svoje oratorje s poganskim navdihom, se je hkrati podoben vzgib razširil tudi na druga umetniška polja. Poganski in mitološki motivi so postali ustvarjalni okvir, skozi katerega so Litovci ponovno odkrili svojo preteklost in ponovno razmislili o sedanosti. Po drugi strani pa poganska senzibilnost ni način izražanja, vezan na ljudsko zazrtost v preteklost, temveč jezik, ki je docela avantgarden in sodoben.

Vračanje enakosti med spoloma na prelomu v enaindvajseto stoletje ni samo posledica neodvisnosti leta 1990, ampak tega velikega kulturnega gibanja. V litovskem kontekstu to ni zasluga feminizma. Četudi smo lahko prepričani, da nam je poganska tradicija omogočila ohraniti vez z našo žensko preteklostjo, lahko samo podpisemo deklaracijo Meri Franco Lao:

da ženske, ki so prepuščene robu kulturne ustvarjalnosti,« lahko v prihodnje »zlahka ovržejo logične piramide kulture in vrnejo pomen spoznanja (Franco Lao, 1978, 84).

Literatura

- ABBATE, Carolyn. 2004. Musicologie, politiques culturelles et identité sexuelle. V: Nattiez, Jean-Jacques (ur.). 2004. *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2 (Les savoirs musicaux). Arles-Paris: Actes Sud/Cité de la musique. 822–830.
- CITRON, Marcia J. 1993. Gender and the Field of Musicology. *Current Musicology*, 1993/53, 66–75. <https://currentmusicology.columbia.edu/article/gender-and-the-field-of-musicology/>

- CITRON, Marcia J. (ur.). 2000. *Gender and the Field of Musicology*. Illinois: University of Illinois. https://academiccommons.columbia.edu/download/fedora_content/download/ac:182308/CONTENT/current.musicology.53.citron.66-75.pdf.
- DAUKANTAS, Simonas. 1988. *Būdas senovės lietuvių, kalnėnų ir žemaičių*. Vilnius: Vaga.
- DUNDULIENĖ, Pranė. 1989. *Pagonybė Lietuvoje*. Vilnius: Mintis, 1989, p. 5.
- FRANCO LAO, Meri. 1978. *Musique sorcière*. Paris: Des Femmes.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, Rūta. 2010. Minimalizmo įtaka pomiminalistinio laikotarpio lietuvių muzikai. *Menotyra*, 2010, 17/3. 241–262. <http://mokslo-zurnalai.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2010/3/241-262.pdf>
- GREIMAS, Agirdas Julien. 1985. *Des dieux et des hommes*. Paris: P.U.F.
- IMBERTY, Michel. 2005. La musique et l'inconscient. V: Nattiez, Jean-Jacques (ur.). 2005. *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Vol. 2. 390–418.
- JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, Inga (ur.). 2008. *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Vilnius: Versus Aureus, 2008, p. 23.
- KAVOLIS, Vytautas. 1992. *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*. Vilnius: Lietuvos kultūros institutas.
- LEGENDRE, Pierre. 2009. *Vues éparses*. Paris: Mille et une Nuits.
- MAUSS, Marcel. 1968. *Œuvres, I, Les fonctions sociales du sacré*. Paris: Ed. de Minuit.
- RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ, Daiva. 2000. *Sutartinių atlikimo tradicijos*. Vilnius: Kronta.
- RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ, Daiva. 2005. Moterys – sutartinių atlikėjos. V : Žmogaus samprata tradicinėje kultūroje : konferencijų ciklas „Gimtis. Būtis. Mirtis“ : konferencijos medžiaga, Vilnius, 2000 gegužės 9-11 d. 2005. 178–188. http://tautosmenta.lt/wp-content/uploads/2013/12/Vyciniene_Daiva/Vyciniene_LK_1995_1.pdf
- URBAITIS, Mindaugas in Nakas, Šarūnas. 2008. TEMA. Naujoji pomiminalistinė muzika Lietuvoje. *WNMM Nr. 18*, 2008. <http://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvas-muzikos-link/nr-12-2006-balandis-rugsejis/tema-naujoji-pomiminalistine-muzika-lietuvoje/>