

»Pjesmom je i smrti prkosila«: K zgodovini zvočnih umetnic na področju Jugoslavije

Abstract

“Her Song Defied Even Death”: Towards the History of Female Sonic Artists in the Area of Former Yugoslavia

Since the 1990s, we've been observing attempts of introducing a feminist perspective in the fields of history of music, musicology, and the sociology of music. We can also see this process happening in Slovenia and ex-Yugoslavia more broadly, but not yet in a systematic way. In these areas, the feminist perspective is also mostly excluded from the main scientific currents. Meanwhile, the general public has been building lists of female sonic artists; a quantitative approach with a certain feminist awareness. However, this approach appears to be inadequate, as it is exclusionary and looks for the object of its research in the conventional (dominant) interpretations of the term *composer*, i.e. precisely where exclusion has already been performed. Furthermore, we observe that the absence of women in the sonic arts isn't a historical fact, but a process (of erasure). We thus call for a different methodological approach that entails a questioning of the main signifiers and meanings and their redefinition through the feminist discourse and lesbian theory, a scientific orientation towards the areas where compositional practice might not be expected, and finally a new historiography of sonorities which doesn't merely rely on previous findings, but predominantly leverages new discoveries and their revolutionary potential.

Keywords: history of women, female sonic artists, sociology of sound, sound studies, feminism

*Nina Dragičević is a composer, sound artist, and writer. She holds a master's degree in Sociology. She has authored four books: the novel *Kdo ima druge skrbi* (2014), two essayist monographs, *Slavne neznane* (2016) and *Med njima je glasba* (2017), and an epic poem *Ljubav reče greva* (2019). Her works have been translated into English, German, Czech, and Spanish. She is also the author of numerous electroacoustic compositions and sound installations. She has released two albums: *Parallellax* (2016) and *Ma'am there is no such thing in reality* (2019). Her sound works have been presented at *Heroines of**

Sound (Berlin), in Spektrum (Berlin), Museum of Contemporary Arts Metelkova, Kapelica Gallery, ŠKUC Gallery, Sajeta Art & Music Festival, etc. Nina is also the artistic director of the Topographies of Sound festival, and the author of the Famous Unknowns radio show at Radio Student (nina.dragicevic@gmail.com).

Povzetek

Približno od začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja lahko sledimo poskusom vpeljave feminističnega pogleda na znanstvena področja, kot sta zgodovina glasbe in muzikologija, uspešnejše pa je vključevanje v sociologijo glasbe. Na področju Slovenije in Jugoslavije je ta proces že mogoče zaslediti, a še ni sistematičen, predvsem pa je izvzet iz glavnih znanstveno-raziskovalnih tokov. V širšem prostoru nastajajo seznamni avtoric, pri čemer gre predvsem za feministično ozaveščeno gradnjo na kvantitativnih podatkih. Toda ta pristop je videti neustrezen, saj je izključujoč, objekt raziskovanja pa išče v tradicionalnem pojmovanju »skladatelja« ali »skladateljice«, se pravi točno tam, kjer je prišlo do izključitve. Obenem se pokaže, da odsotnost zvočnih umetnic ni zgodovinska realnost, pač pa učinek procesa izključevanja. Da bi pričeli izrisovati drugačno zgodovino zvočnih umetnic, velja izkoristiti za zdaj le zaznano praznino (poznavanje le nekaj imen) in nastaviti nova zgodovinsko-metodološka izhodišča, ki ne bodo temeljila zgolj na kvantitativnosti, preštevanju ženskih imen in »dopolnilni zgodovini« žensk. To pomeni, da moramo najprej pretresti osrednje pojme in pomene na tem področju ter jih na novo definirati v okvirih feministične in lezbične teorije, nato raziskovanje usmeriti na tista področja, kjer skladateljstva morda ne bi pričakovali, naposled pa še v novo epistemološko zgodovino zvočnosti, ki se ne nanaša zgolj na pretekla dognanja, pač pa predvsem na nova odkritja in njihov revolucionarni domet.

Ključne besede: zgodovina žensk, dopolnilna zgodovina, študije zvočnosti, zvočne umetnice, feminizem

Nina Dragičević je književnica, skladateljica in magistrica sociologije. Je avtorica štirih knjig: romana Kdo ima druge skrbi (2014), dveh esejističnih monografij, Slavne neznane (2016) in Med njima je glasba (2017), ter pesnitve Ljubav reče greva (2019). Njena besedila so bila prevedena v angleščino, nemščino, češčino in španščino. Je tudi avtorica več elektroakustičnih kompozicij in zvočnih instalacij. Leta 2016 je izšel njen album Parallelax, leta 2019 pa album z elektroakustično opereto Gospa, tega v realnosti ni. Njena zvočna in glasbeno-pesniška dela so bila predstavljena na mednarodnem festivalu Heroines of Sound (Berlin), v Spektrumu (Berlin), v MSUM, Galeriji Kapelica, Galeriji ŠKUC, na mednarodnem festivalu Sajeta in drugod. Je tudi umetniška vodja festivala Topografije zvoka in avtorica radijske oddaje Slavne neznane na Radiu Student (nina.dragicevic@gmail.com).

Začeti, kar morda nočemo, a je tu: misliti zvočne umetnice. Ne zanemariti znanih izhodišč, zaradi katerih gre začeti: leta 1960 Aaron Copland zapiše: »Prihodnost bo morda pisala drugačno zgodbo, toda v tem času na seznamu svetovnih skladateljev ne bo mogoče najti nobene ženske« (Copland, 1960: 85). Prihodnost res ni bila drugačna. Dela skladateljic v sezoni 2019/2020 sestavljajo okoli 2–3 % programov osrednjih koncertnih dvoran po svetu (v Sloveniji je delež še nižji). Premiera opere Kaije Saariaho L'Amour de loin

leta 2016 je bila šele drugi primer opernega dela skladateljice v zgodovini Metropolitanske opere. Prvi takšen dogodek se je tam zgodil približno 115 let prej.¹ Vmes nič. Konec leta 2019 je bila v Dunajski narodni operi premiera opere Olge Neuwirth Orlando, prvega celovečernega dela skladateljice v 150-letni zgodovini tega hrama bernhardovskih velikih mojstrov.

Zato ni presenetljivo, da je spletna sfera polna seznamov, ki jih dopolnjujejo in urejajo posameznice (ali kolektivi z določeno feministično zavestjo), z namenom pokazati, da obstaja mnogo več zvočnih umetnic oziroma skladateljic, kot je pripravljen priznati glavni, dominantni tok. Seznime sestavljajo tudi v akademskih krogih. V bazi Inštituta za skladateljsko raznolikost² izvemo, da obstaja natanko ena – živeča ali ne – skladateljica v Sloveniji, dve v Srbiji, nobene pa ni bilo in je ni na Hrvaškem, v Črni Gori ter v Bosni in Hercegovini. Da je baza ustvarjena v akademskih krogih, je bistveno, saj si večji del znanstvene sfere močno prizadeva za objektivnost. Vprašanje se ponuja kar samo: Ali v tem prostoru res ni bilo in ni zvočnih umetnic? Ali pa je morda metoda nekoliko neustrezna?

Poudarjam: to besedilo ni *iskanje* zvočnih umetnic znotraj *obstoječega*. Seznam je feministični problem; je razmeroma nepomemben, morda tudi znanstveno šibek in celo nefeminističen. Seznam je namreč vedno seznam tega, kar vem, kar obstaja v mojem horizontu. Z drugimi besedami: implicira arbitrarno totalnost, kar bi po učinku bilo dejanje izključevanja.

Raje: ugovor proti fiksni totalnosti, v kateri si svet prizadeva, da bi se prikazal. To zahteva radikalen korak nazaj. Izhodišče: zvočnost je družbi imanentna. Nato: zagrabiti odsotne fragmente in jih naseliti v previdno strukturirane družbene realnosti. To pomeni zarezo. Toda zvočnosti so krhke, a neizogibnost interpretacije lahko iz njih naredi zarezo. Hélène Cixous (1976: 875) poudarja: »Prihodnost ne sme biti več določena s preteklostjo.« Feminizem: da bi se ohranila, se zgodovina kaže kot operacionalizirana. Morda je vprašanje, *zakaj* ni bilo velikih skladateljic, napačno. V radikalni lezbični in feministični perspektivi Monique Wittig je mogoče prepoznati miselni izhod: namesto odpovedi zgodovini – odpovedi zaradi ustvarjanja odsotnosti – predlaga invencijo kot nenehno pričevanje in *potencial*. A odsotnost je vedno odsotnost zvočnosti, zvočnost pa ni nikdar odsotna; le s politično-ekonomskimi manevri, ki izrabljajo značajske lastnosti zvočnosti – njeno nestabilnost in interpretacijsko relativističnost –, se lahko zvočnost prikaže kot odsotna. Tema *odsotnosti* zvočnih umetnic v zgodovini določenega prostora je tako le rezultat konformnosti v odnosu do dominantnih struktur moči. Pisanje zgodovine glasbe oziroma zvočnih umetnosti je

1 Takrat so izvedli opero Ethel Smyth *Der Wald* (1903).

2 Inštitut deluje na Državni newyorški univerzi v Fredoniji (State University of New York – SUNY, Fredonia).

bolj kot kaj drugega vprašanje poslušanja, kritičnega poslušanja in, natančneje, vprašanje: *Kdo posluša?*

Leta 1936 je Saša Šantel končal sliko *Koncil slovenske glasbe*, ki je v tem prostoru postala precej slavna in ki je na ogled v Slovenski filharmoniji. Na sliki je upodobil 37 mož, umetnikov, v sobi, v *njihovem* prostoru, v kondenzatu kulturnega prostora, ki ga oni sami tudi definirajo. Šantel je vključil malodane vse.

Ta slika je podoba dominantnih tokov v glasbeni ustvarjalnosti na področju Slovenije pred letom 1945, a danes ni bistveno drugače. Enako lahko rečemo za druge dele Jugoslavije: dolge vrste skladateljev, ki so označeni kot *veliki*, in zgodovinske monografije o skladateljih, ki pa jih razen redkih izjem niso niti napisale avtorice niti avtoric ne vključujejo. Zgodovina glasbe in diskurza o tem umetniškem področju se gradi predvsem na spolni razliki.

Glavni tokovi zvočne ustvarjalnosti na področju Jugoslavije so bili le redko kritično preizprašani. Ta prostor zaznamujejo turbulentne kulturno-politične dinamike: od fevdalnih odnosov, ječe narodov in prebujenja narodnoosvobodilnega gibanja do razkroja Jugoslavije. Vse to je po eni strani vplivalo na polarizacijo spolnih vlog, a jih po drugi strani tudi spreminjalo. Na področju glasbe lahko sicer opazujemo razmeroma stabilne spolno določene distinkcije: ženske, izključene iz glasbenega ustvarjanja, so najpogosteje *poustvarjale* glasbo skladateljev. Skladateljska izobrazba je bila približno do konca druge svetovne vojne ženskam pretežno nedostopna. Zato ni nenavadno, da imamo na področju Jugoslavije le malo glasbenih dokumentov, kar je seveda vplivalo na oblikovanje dominantnih tokov in kanonov. Kanoni pa so, kot povzame muzikologinja Marcia J. Citron (2000, 1), »replikacija družbenih razmerij [...] [K]anon ustvari narativo preteklosti in predlogo za prihodnost.«

Osrednji kanon o zgodovini glasbe na tem prostoru določa delo *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (Andreis, Cvetko in Đurić-Klajn, 1962). V njem avtorji tisočletje te glasbene kulture zaobjamejo na kar sedemsto straneh. Omenijo natanko šest skladateljic. Nekoliko pozneje izide še ena odmevna knjiga, *Jugoslovanska glasbena dela* (Koci, Kovačević, Kučukalič, Ortačkov in Peričić, 1980), dasiravno ne vključuje avtorjev iz Slovenije. V izbor 136 skladateljev vključijo dve skladateljici. Med novejšimi obsežnejšimi študijami in pregledi naj opozorim na deli Darje Koter *Slovenska glasba 1848–1918* (2012a) in *Slovenska glasba 1919–1991* (2012b). Matjaž Barbo, ki velja za poznavalca področja, v spremni besedi na zavihku knjige zapiše, da je delo Koterjeve »prva celovita obravnava zgodovine slovenske glasbe v omenjenem obdobju«. Ta »poglobljena sinteza«, kot ji pravi avtorica (2012a: 13), pa ni niti poglobljena niti *celovita*, marveč je *selektivna* podoba kulturnozgodovinskega prostora. V dveh obsežnih delih o »slovenski glasbi« Darji Koter

uspe skoraj povsem izvzeti avtorice. Dominantni glas glasbene zgodovine v tem prostoru prav tako izpusti in presliši vse, kar ne izvira iz akademskega sistema, četudi lahko danes, bolj kot kdajkoli, opazujemo migracijo glasbene ustvarjalnosti daleč stran od akademskih sfer. A ideja o *skladatelju* je še vedno zgrajena na potrditvi kanonske (akademske) sfere. In na tem mestu z vso silo vstopi spolna razlika: pomislite na Arnolda Schoenberga, Modesta Mussorgskega, Georga Philippa Telemanna, Heitora Villa-Lobosa, Edwarda Elgarja in Pierra Schaefferja; sami samouki, a danes prepoznani kot največji skladatelji. Na delu sta torej dve ravni izključevanja – biti prepoznana kot ženska in/ali ne biti produkt akademije. Tu je še tretja raven, ki je del prvih dveh, to je skladateljčina nekonformnost v odnosu do dominantnih glasbenih diskurzov. Toda to ni le zanimiva glasbena ali sociološka opazka, temveč vprašanje preživetja: izključujoč in reakcionaren akademski diskurz ima monopol nad vedenjem in tako prispeva k izključevanju avtoric iz ekonomske podpore ter javne sfere, obeh bistvenih za vsakega umetnika ali umetnico. Tlači jih na periferijo, in to kljub njihovem nedvomnemu prispevku h konstrukciji in dinamikam osrednjega kulturnega prostora. Vztrajno izključevanje avtoric iz zgodovinskih in aktualnih glasbenih tokov je eksplicitno in neposredno odgovorno za njihovo perpetuirano revščino.

Opisane razmere so rezultat konformnosti raziskovalcev, ki se prilagodijo družbenim hierarhijam, in antiidentitetne politike, ki ustvarja prostor, v katerem je vsaka razprava o spolni razliki v umetnosti kot strukturnem, razrednem problemu onemogočena. Je tudi posledica oportunističnega sodelovanja z dominantnimi strukturami in rezultat nezadostnega raziskovanja. Dela, ki naj bi bilo predano celovitosti in izčrpnosti, ozaveščanju javnosti in zatorej usmerjeno k *širitvi* vedenja namesto k njegovi repetitiji ali kontrakciji, preprosto ne opravljamo. Ne tam. Raziskovalna sfera, ki proizvaja kanonično vedenje, uživa stabilnost pozicij (na akademijah, v raziskovalnih središčih) in ekonomskih koristi. Medtem pa odkrivanje tistega, kar tiči za zgodovinsko zaveso, in dopolnitev zgodovine s tistim, kar je bilo ne le spregledano, marveč preslišano, poteka nekje drugje, najpogosteje v neinstitucionalni sferi, ki jo dominantni tokovi vedno znova zaobidejo.

Kako naprej? Eden izmed načinov je, kot vemo, oblikovanje in širjenje seznamov. V smislu metodologije pa utegne radikalna feministična perspektiva pokazati, da je za raziskovanje zvočnih umetnic na mestu dramatičen obrat. Kar nam ta kulturni prostor, za katerega se zdi, da premore le nekaj zvočnih umetnic v preteklosti in kakšno več v sedanjosti, dopušča, je, da nam ni treba hiteti s sezname in da se raje – v smislu metode – spopademo z najosnovnejšim vprašanjem, pri katerem se zdi odgovor tako samoumeven. To vprašanje je: *Kdo ali kaj je zvočna umetnica, zvočni umetnik?*

Naslednji korak: Jedrni gradnik feminističnega pristopa je postavljanje nevprašanih vprašanj in odgovarjanje z antidominantnih pozicij. Branje dominantne literature kliče po še enem vznemirljivem vprašanju: *Kaj manjka?* To vprašanje je pobudnik dvoma; pomeni predvidevanje, da nekaj resnično manjka, in kjer je *Kaj obstaja?* reformulirano v *Kaj ne obstaja, a vendar obstaja?* Dualnost »obstaja« in »ne obstaja« ni paradoksalna; realnosti potekata simultano – ena, ki jo predstavlja osrednja pozicija moči, in druga, ki je potencialnost. Zvočne umetnosti so s tega vidika morda v nekoliko nezavidljivem položaju. Zvok in zvočnost hkrati nenehno odhajata in sta vseprisotna, hkrati težita k izmikanju percepciji in interpretaciji. A zvočnost je družba sama. Poslušanje je poslušanje ideologij in njenih frikcij, pozicij moči in njihovih frikcij – na kratko, poslušanje hierarhičnih struktur, kjer je položaj posameznice izražen in dostavljen skozi realiziran potencial avdibilnosti, slišnosti.

To, s čimer imamo opravka v kontekstu spolne razlike, je *neslišnost*, pospremljena z – ne nevidnostjo –, marveč z izjemno vidnostjo (prepoznavanjem). To temo, kot vemo, temeljito obravnava že afroameriški feminizem (glej na primer Lorde, 2007). Biti vidna, prepoznana, a obenem nezveneča. To telo je venomer vidno, izstopa in kot takšno se prikazuje kot zgolj in obenem izrazito uporabno, kot tihožitje, kot produkcijska sila, ki ne zahteva niti interpelacije niti subjektivacije, da bi bila koristna. Kot objekt, potisnjen v mehansko izvajanje zmogljivosti, ne potrebuje slišnosti. Z drugimi besedami: *nevidnost* lahko vznikne neposredno iz neslišnosti, iz neprepoznanosti za slišno, bodisi kot rezultat glasnejših mest moči, izključitve iz zvočnosti kot družbenega življenja, bodisi z zavračanjem misli, da je ta vir zvočnosti sploh kdaj zvočil.

Feministični pristop zato zahteva najprej poslušanje točno tam, kjer je nevidnost, torej tam, kjer je resnična neslišnost, in poslušanje tam, kjer se zdi, da je glasbeno kompozicijo v konvencionalnem pomenu nemogoče najti. Da bi to izvajali na smiseln in obvladljiv način, je treba upoštevati sociopolitične tokove danega prostora in časa, kar utegne opozoriti na razpoke, v katerih so avtorice naseljene. Drug pristop je, da za središčno točko vzamemo razširjeno, celo holistično razumevanje tega, kar pomeni »komponiranje«. Gre za pristop, ki kompozicije ne zameji niti z akademsko prakso, in v tem smislu ni obremenjen s karierno specializacijo, niti z drugimi tradicionalnimi prostori »glasbe«, marveč jo najde v ustvarjanju zvočnosti.

Že samo to odpre obširen horizont avtoric, ki so komponirale, a iz različnih razlogov danes niso prepoznane kot skladateljice. Pomislite, na primer, na grške lamentatorke, ženske v glasbeno artikuliranem žalovanju. Lamentacije so najpogosteje ustvarjale ženske. Gre za zvočenje ob srečanju s smrtjo – komunikacijska sfera, namenjena »ženski« –, v katerem se izražajo

spolni stereotipi, kot je ekscesna emocionalnost.³ Bistveno: to zvočenje, ki je prepoznano zgolj kot del specifičnega rituala, je pravzaprav komponiran-je *in situ*. V kulturah s področja Jugoslavije ima lamentiranje pomembno mesto: tu so *naricaljke, jaukalje, tužbalice*. Ritual je povečini že izginil, na eni strani kot posledica urbanizacije, na drugi pa je to mogoče povezati z zgodovino patriarhalnih norm zvočenja. Religijske institucije so skozi stoletja ženskam vztrajno vsiljevale molk. In vendar so zvočno ustvarjale, tudi kot skladateljice, profesionalne glasbenice,⁴ čeprav je bilo njihovo delovanje le redko prepoznano kot resno, profesionalno delo. To pa je ravno tema naše kontemplacije: preizprašati poti, po katerih se fenomen zvočne umetnice ali umetnika konstruira in potrjuje, ter ali so dominantne interpretacije ustrezne.

Na podlagi sodobnih glasbenozgodovinskih študij bi utegnili misliti, da na področju Slovenije ali Jugoslavije v religijskih institucijah ni bilo skladateljic. To bi bila napačna ugotovitev. Že v tem prostoru jih je kar nekaj, če jih le prepoznamo.⁵ Na primer, Alakok Ekel (1867–1935) je iz sodobnih pregledov glasbene zgodovine izbrisana, četudi so jo v svojem času naslavljali kot *skladateljico* in je prejemale kritiško hvalo za svoja objavljena dela. Tu sta tudi Ivanka Kremžar (1878–1954) in Ana Pirc (1894–1987). Sodobnost je te avtorice izbrisala. Zato trdimo, da odsotnost zvočnih umetnic v zgodovini *ni osnovno stanje* zgodovine, temveč rezultat izbrisa. Ne gre za to, da skladateljic ni bilo, marveč za to, da jih ni več.

Proces izbrisa je osupljivo enostaven. Poglejmo primer še ene skladateljice, Ane Pesjak. Članek iz leta 1865 obvešča: »V nedeljo [...] bojo pevci in pevkine naše čitavnice peli veliko mašo dobroznane naše skladateljice gospe Ane Pesjakove« (Dopisi, 1865a: 243–244). Nekaj dni pozneje poročajo: »Velika instrumentalna maša v Es-dur umetnice naše gospe Ane Pesjakove ima res vse lastnosti, da povzdiguje srca naša v višine nadsvetne [...] očitnu pričuje talent izvrstne skladateljice« (Dopisi, 1865b: 251). Skratka, v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem obstaja dobro znana skladateljica. Pride leto 1911, ko se Anton Foerster, avtoriteta na področju skladateljstva, spominja: »[L]eta 1869. sem pozval k veliki maši izvrstno sopranistinjo gospo Ano Pesjakovo. Popoldne pri blagoslovu sem našel kor prazen – vse pevke so štrajkale« (Cankar, 1911: 195). Z eno samo izjavo avtoritete je uveljavljena skladateljica zreducirana na pevko, njena vloga ustvarjalke, potentnega

3 O tem spregovorim že v Dragičević, 2020.

4 Naj poudarim, da glasbeno ustvarjalnost žensk v religijskih institucijah izpostavljam zgolj v kontekstu naše razprave in ne z namenom, da bi jih predstavila kot tiste, ki kakorkoli prispevajo k emancipaciji žensk.

5 Glej na primer Šelih, Antič Gaber, Puhar, Renner, Šuklje in Verginella, 2007.

subjekta, pa na vlogo poustvarjalke. Pol stoletja pozneje prejme Dragotin Cvetko Prešernovo nagrado za obsežno monografijo *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Ano Pesjak sicer omeni, a le v opombah, kjer zapiše, da je bila operna pevka in da je sestavila delo *Corespondenzen-Polka Française* za neki ples leta 1865 (Cvetko, 1940: 437). Takšnih primerov trivializacije je v knjigi več. Ko pridemo do najnovejših celovitih pregledov, pa so te avtorice povsem izbrisane.

Začetek 20. stoletja zaznamuje vzpon feministične zavesti v umetnosti. Leta 1923 v reviji *Slovenka* poročajo: »Večkrat beremo, kako je ta ali oni otrok čudovito hitro razvit ... Govorijo nam pa skoraj zmeraj samo o dečkih; pa je bilo v zgodovini tudi dosti 'deklic', znanih kot čudoviti otroci; proslavljale so se na vseh poljih, kot pesnice, slikarice, glasbenice [...]« (Deklice kot čudoviti otroci, 1923: 102). Z drugo svetovno vojno se vloge žensk opazno spremenijo, tudi v najbolj konservativnih okoljih, kar je bil seveda bolj rezultat političnih potreb kot spontanah sprememb družbenih stališč.⁶

Vojna spremeni vse, tudi ali pa še posebej pomen doma. Pod agresivnimi hegemonijami obstaja zavedanje, da je dom, kot ga poznamo, zlahka mogoče odvzeti in, še več, da morda nikdar ni bil dom. Ekonomske in politične dinamike vodijo v oblikovanje doma drugje, recimo v nastajajočih kolektivih upora, prepričanih, da jih bo skupno delovanje povzdignilo iz podrejenosti v smeri avtonomnega doma. Delovanje takšnega kolektiva zahteva njegovo fragmentacijo in disperzijo, medtem ko lahko ostaja kolektiv skozi pomenško zvočenje. Zvočenje ustvarja prostor; na eni strani ga definirajo tisti, ki zvočijo, na drugi pa tisti, ki to zvočenje poslušajo. To sta različna, a med seboj povezana prostora; prvi zaobjema individualno, drugi pa relacijsko zvočenje, ki lahko požene dejanje z družbenim pomenom. Tista, ki zvoči, počne dvojje hkrati: njeno avtonomno zvočenje kroti kaos pri njej, zvočni prostor, ki ga ustvarja, pa pričinja vsebovati zmožnost delovanja. Deleuze in Guattari (1988: 311) zapišeta:

To vključuje aktivnosti selekcije, eliminacije in ekstrakcije, da bi preprečili potlačitev notranjih sil zemlje, da bi se lahko uprle ali celo da bi vzele nekaj iz kaosa skozi filter ali cedilo prostora, ki je bil načrtan. Zvočne ali vokalne komponente so zelo pomembne: zvočni zid ali vsaj zid z nekaj zvočnimi zidaki v njem.

6 Božo Majstorović, biograf Marije Bursac, to opiše takole: »Po okupaciji, v obdobju ropanja in klanja [...] v nenehnem strahu pred nemškimi ‚šmajserjem‘ [...] v kopicah nevšečnosti, ki jih je prinesla vojna, je bilo nujno, da se tako moške kot žene obnašajo možato, kajti, povedano slikovito, to so bili moški časi« (Majstorović, 1978: 45).

Zvočenje služi tudi za izražanje pripadnosti kolektivu. In ko zveneči organizmi zvočijo skupaj, je ta učinek še intenzivnejši: krotenje kaosa z zvočenjem je kolektivno izganjanje destruktivnih diskurzov in izražanje političnega stališča; skupina se kaže kot glasna masa, usmerjena v boj natanko s svojo pesmijo.

Večja kot je skupina, glasnejša je lahko. Jugoslovansko uporniško gibanje v drugi svetovni vojni je vključevalo ženske na več ravneh – partizanke na bojnih linijah, tiste, ujete v koncentracijskih taboriščih, agilne *omladinke*, AFŽ. Njihovo delovanje je bilo močno osredotočeno na kulturno ozaveščanje. Revija *Nova žena* leta 1945 piše: »Pisalo in papir sta postala sestavni del vojne opreme naših borcev [...] Dekleta in ženske skrivajo v nedrih najljubšo bojno pesmarico in pripoved« (Majstorović, 2016: 104). Med nevidnimi povezovalnimi nitmi med vsemi v boju proti fašizmu je specifična zvočnost – resonirajoča, pretakajoča se prostornina, ki vitalno prisotnost komunicira z izvajanjem zvočenja. Ženske so pomembno prispevale k tej moči: narodnoosvobodilno gibanje je ustvarilo nov register zvočnih umetnic.

A kot takšne jih je treba prepoznati. Ko je leta 1943 umrla partizanka Marija Bursać, je bila predlagana za naziv jugoslovanske narodne herojke. V nominaciji najdemo obrazložitev: »Tovarišica Marija Bursać, minerka, je med jurišem na rove razorožila štiri Nemce in ob tem, četudi težko ranjena, pridobila štiri puške. V bolnišnici je podlegla poškodbam – s pesmijo na ustih« (Majstorović, 1978: 5). Njena mati se spominja: »Pesem je bila drug Marijin 'poklic' [...] Če ni bilo nikogar, ki bi ji zapel kakšno lepo otroško pesmico, si je [...] vedno sama nekaj izmislila« (prav tam: 17). In zdaj: izmišljanje glasbe je po definiciji praksa komponiranja. Tako kot je Schoenberg pričel komponirati pri desetih letih, je komponirala tudi Marija Bursać. Vojna jo je iz anonimne ženske spremenila v glasno glasbeno silo upora. Njena glasba je nastajala *in situ*: med souporniki in upornicami. Če partizankine kompozicije niso dokumentirane, ne pomeni, da ni skladateljica. Osnovni feministični odgovor na vprašanje, kdo ali kaj je skladatelj, ne pride iz dominantnega izključevalnega označevanja, marveč iz avtoričine prakse.

Interpretacija pojma *skladatelj* se je s časom zožila, ne razširila; v devetdesetih je muzikolog Philip Bohlman opozoril, da je muzikološko raziskovanje zgodovine razvilo »sposobnost predstavljati si glasbo kot objekt, ki nima prav nič s političnimi ali moralnimi krizami« (Bohlman, 1993: 414), in nadaljeval s citiranjem feministične muzikologinje Susan McClary, ki pravi, da »se zdi, da je muzikologiji uspelo čudežno preiti neposredno iz predfeminizma v postfeminizem, ne da bi morala kadarkoli spremeniti ali preizprašati svoje pristope« (McClary v Bohlman, 1993: 414). Med NOB se je glasba pokazala kot navigatorica in pospeševalka, celo katalizatorica. Ko je bila Marija

Bursać pripeljana na nosilih, so jo slišali peti in vzklikati priljubljeno partizansko pesem: »Naša borba zahteva – ko se umira, naj se poje!«⁷ Kot sklene njen biograf Majstorović (1978: 87): »S pesmijo je še smrti kljubovala.« (Izv.: »Pjesmom je i smrti prkosila.«).

Zakaj to predstavljam kot nekaj relevantnega ali celo pomembnega? Ker je slišno zvočenje reprezentacija potence. Vedno znova aproprira potenco, ki naj bi bila tipično moška značilnost. V uporniških gibanjih je bila potentna drža kolektiva in posameznika ali posameznice ključna tudi v eksplicitnih situacijah uničenja. Danska skladateljica Else Marie Pade, danes znana kot pionirka na področju elektronske glasbe, je pričela komponirati v koncentracijskem taborišču. Nekatero jugoslovansko žensko so prav tako pisale v koncentracijskih taboriščih. Morda jih ne bomo spoznali po imenu, a vendarle so se podpisale pod svoje stvaritve – s prvimi imeni, psevdonimi ali markerji geografskega izvora. V Hrvaškem državnem arhivu najdemo delo iz leta 1944, ki nosi podpis *Dalmatinke u Beogradskom logoru*. V njem med drugim piše: »Ko sonce še ne posije / dežurni že vpije / [...] / Vse se moramo umiti / gole tja priti / toda ženske se upirajo / takrat Nemci primarširajo / s pasovi usnjenimi nas tepejo / na silo nas slečejo [...]«.⁸ Ker je glasbeno zvočenje igralo pomembno vlogo v NOB in ker je poezijo nesmiselno ločevati od njenih zvočnih jeder, lahko predvidevamo, da so bila številna tovrstna dela izvedena s petjem. Še en zanimiv primer je epska pesem Četničko klanje i moje robovanje (*Četniško klanje in moje suženjstvo*), ki jo je leta 1942 napisala Iva Grgić. Delo dokumentira vojne zločine in opozarja na zvočne pristope k obravnavi specifične izkušnje. Zapiše: »Ne zamerite mi / če dobro ni / napisana ta moja pesem. / Sem le že stara ženska / devetintrideset let imam / za menoj nobenega šolanja / [...] Nočem zasloveti / saj kmetičam bolj delo pritiče / A vendar naj ta pesem / o krvavih četnikih kliče / Zato ljudje, pojte jo zdravi in veseli / da se bo slišalo po vsej vasi.«⁹ Avtorica je kmečka ženska, ki ne bo označena kot zvočna umetnica, a vendarle piše, komponira. To ni nekakšen hobi, marveč namera opisati četniške poboje, o katerih naj bi ljudstvo pelo, torej jih zvočilo. Takšne kompozicije so spomini, zapisani v realnem času. Melodična oprema je lahko aproprirana iz drugih pesmi – primer takšnega pristopa, uporabe popularnih napevov med

7 Izv.: »Naša borba zahtijeva – kad se gine da se pjeval!«

8 Izv.: »Kad ujutro još ne svane / Dežurni se derat stane / [...] / Okupati se svaka mora / I svući se sve do gola / Al se žene pobuniše / Tada Nijemci pristupiše / Kajšima oni tuku / I silom nas oni svuku / [...]«

9 Izv.: »Da meni ništa nezamire / Ako dobro ispjevana nije / Ova pjesma što je sastavljena / Jer sam više ja starija žena / Triest devet imadem godina / A nauke nikakve neimam / [...] / Nisam htela da me proslave / Jer seljanke o radu se bave / Već sam htela da pjesmom opišem / O krvavim četnicim najviše / Pa narode zapjevaj kroz selo / A daste mi zdravo i veselo.«

pisanjem libreta, je opereta Germaine Tillion *Ferfikbarica v peklu*, ki je bila zamišljena, napisana in komponirana v taborišču Ravensbrück. Skladateljice torej najdemo izven dominantnih tokov. To spoznanje je osnova za feministično metodologijo v muzikologiji in sociologiji glasbe tako na področju Jugoslavije kot drugod, saj vodi naravnost v neraziskane interstice zvočne ustvarjalnosti žensk.

Vse to velja upoštevati tudi v luči aktualnih tokov na področju zvočnih umetnosti, še posebej tistih, ki se jih glavni tok glasbenega raziskovanja izogiba. V Sloveniji, kot rečeno, lahko jasno opazujemo obračanje novih kompozicijskih praks stran od akademskih trendov. Številne zvočne umetnice delujejo v »alternativni« sferi, in prav njihove kolegice na akademijah jih rade označijo za »amaterke«. A te zvočne umetnice delujejo v jedru kulturnega prostora države in svoja dela predstavljajo v osrednjih institucijah. Zvočne umetnosti ustvarjajo v navezavi na nove medije, *art & science*, ali zvočno krajino razumejo kot že glasbo. Njihovo početje je komponiranje tako po definiciji kot po funkciji. Presegajo tradicionalne umetniške prakse in nujno tudi takšne interpretacije. Zanašajo se na elektronske instrumente, naslavljajo družbene probleme, prek improvizacije tako rekoč povsem zavračajo fiksacije. Sodeč po tradicionalnih tokovih zgodovinjenja, vse te zvočne umetnice ne bodo prepoznane kot zvočne umetnice in bodo zlahka – tudi nujno – izključene iz prihodnjih študij in osrednjih tokov, četudi jih eksplicitno ustvarjajo. To pa pomeni, da bodo tudi ekonomsko izključene. Seveda ne bodo nikdar poučevale kompozicije na akademijah.¹⁰ Zaradi njihovega *de facto* komponiranja in pogosto inovativnih pristopov je treba te avtorice najprej prepoznati kot zvočne umetnice, kot skladateljice, kot tiste, ki ustvarjajo zvočnosti, saj njihovo delo je in bo pomembno znamenje tega časa.

Literatura

- Andreis, Josip, Dragotin Cvetko in Stane Đurić-Klajn (1962): *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bohlman, Philip V. (1993): Musicology as a Political Act. *The Journal of Musicology* 11(4): 411–436.
- Cankar, Izidor (1911): Obiski. Iz življenja in delovanja naših umetnikov. *Dom in svet* 24(1): 194–196.
- Citron, Marcia J. (2000): *Gender and the Musical Canon*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.

¹⁰ Čeprav se zdi, da v Sloveniji niti akademske avtorice ne bodo kaj kmalu učile kompozicije.

- Cixous, Helene (1976): The Laugh of the Medusa Cixous. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1(4) : 875–893.
- Copland, Aaron (1960): *Copland on Music*. New York: Doubleday.
- Cvetko, Dragotin (1940): *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Ljubljana: DZS.
- Deklice kot čudoviti otroci (1923). *Slovenka* 1(7): 102. Dostopno na: <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-VT8EYXZJ/1493ab16-01ff-4b69-88b4-0a105ef8dd8c/PDF> (11. oktober 2020).
- Deleuze, Gilles in Félix Guattari (1988): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.
- Dalmatinke u beogradskom logoru (1944): *Logorski vrabac*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv. Dostopno na: http://arhinet.arhiv.hr/digitalobjects.aspx?itemId=1_121378 (11. oktober 2020).
- Dopisi (1865a). *Kmetijske in rokodelske novice* 23(30), 26. julij. Dostopno na: www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-GKFVZHB1 (11. oktober 2020).
- Dopisi (1865b). *Kmetijske in rokodelske novice* 23(30), 2. avgust. Dostopno na: www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SAJTPO7U (11. oktober 2020).
- Dragičević, Nina (2020): Sapfo ni bila pesnica. Zvočni značaj poezije in njegov emancipatorni potencial. V *Na vzhod! LGBTQ+ književnost v vzhodni Evropi*, A. Zavrl in A. Zupan Sosič (ur.), 53–58. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Grgić, Iva (1942): *Četničko klanje i moje robovanje*. Dostopno na: http://arhinet.arhiv.hr/details.aspx?itemId=1_121421 (11. oktober 2020).
- Koci, Akil, Krešimir Kovačević, Zija Kučukalić, Dragoslav Ortakov in Vlastimir Peričić (1980): *Jugoslovska glasbena dela*. Ljubljana: DZS.
- Koter, Darja (2012a): *Slovenska glasba 1848–1918*. Ljubljana: Beletrina.
- Koter, Darja (2012b): *Slovenska glasba 1919–1991*. Ljubljana: Beletrina.
- Lorde, Audre (2007): *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press.
- Majstorović, Božo (1978): *Marija Bursać: Životni put i revolucionarno djelo*. Gornji Milanovac: Niro.
- Majstorović, Danijela (2016): Stvaranje »nove« jugoslovske žene: emancipatorski elementi medijskog diskursa s kraja II svjetskog rata. V *AFŽ između mita i zaborava*, A. Dugandžić in T. Okić (ur.), 84–115. Sarajevo: Udruženje za kulturu i umjetnost CRVENA.
- McClary, Susan (2007): *Reading Music: Selected Essays*. London in New York: Routledge.
- Šelih, Alenka, Milica Antič Gaber, Alenka Puhar, Tanja Renner, Rapa Šuklje in Marta Verginella (2007): *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Tuma.
- Tillion, Germaine (2015): *Ferfikbarica v peklu: Opereta iz Ravensbrücka*. Ljubljana: Sophia.