

Iva Nenić

GUSLARKE I SVIRAČICE na tradicionalnim instrumentima u Srbiji

identifikacija zvukom



Glavni urednik
Zoran Hamović

Urednik
Hristina Medić

Likovni urednik
Milena Lakićević

© Clio, 2019.

Sva prava za izdanje na srpskom jeziku zadržana.

Ova publikacija, u celini ili delovima, ne sme se umnožavati, preštapavati, pohranjivati u memoriju kompjutera ili na bilo koji način prenositi – elektronski, mehanički, fotokopiranjem, snimanjem ili na drugi način – niti može na bilo koji način ili bilo kojim sredstvima biti distribuirana bez odobrenja izdavača.



Izdavanje ove publikacije podržalo je

Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije

SADRŽAJ

Zahvalnica	7
1. Status ženskog izvođaštva u diskursima kulture i nauke	9
1.1. Nêmo prisustvo sviračica	9
1.2. Rod, ženskost i sviračice u diskursu etnomuzikologije	14
1.3. Kulturalni konstrukti ženskosti	24
2. Identifikacija i muzičke prakse	29
2.1. Od „identiteta u muzici“ ka „interpelaciji muzikom“	29
2.2. Izvođenje roda u činu muziciranja	37
3. Genealogija ženskog instrumentalnog izvođaštva	51
3.1. Istorijski diskurs o ženskom sviranju u Srbiji i na Balkanu	51
3.2. Putujući ženski bard: slepa guslarka	62
3.3. „Dobre“ i „loše“ sviračice: devetnaesti vek i sedimentacija norme ...	71
3.4. Moderna žena: sviračica	81
3.5. Etnografija izuzetka: otkrivanje ženskog instrumentalnog izvođaštva u seoskoj tradicionalnoj muzici	87
3.6. Na drugoj strani rodne dihotomije: instrumenti namenjeni ženama	91
3.7. Etnografija ženskog guslanja u dvadesetom veku	96
3.8. Ka genealogiji ženskog uvežbavanja/subvertiranja identiteta muzikom	111
4. Savremene muzičke prakse sviračica	115
4.1. Dugim tragom identifikacije: ‘lično i društveno’ u praksi i činu sviranja	115

4.2. Rivajvl, etnicitet i ambivalentni status ženskosti	140
4.3. Postajati/bití sviračica: interpelacija muzikom u činu i praksi muziciranja	144
4.4. Muzika kao znakovno-materijalni performativ identiteta	157
4.5. Sviračice na neotradicionalnoj, etno i world music sceni	180
4.6. Materijalnost identifikacije u praksi guslanja	191
5. Od zaturene istorije do kolektiviteta na pomolu	203
 Literatura (izbor)	211
 Upotrebljene skraćenice	223
 Izvori i građa	224
 Prilog 1: transkripcije muzičkih primera	227
 Prilog 2: fotografije i ilustracije	275
 Indeks imena	295
 Indeks pojmova	298

ZAHVALNICA

Ogromnu zahvalnost dugujem svim devojkicama i ženama koje su mi nesebično dozvolile da izvesno vreme učestvujem u njihovim životima i muziciranju: u zajedničkom proživljavanju raznih, veoma ličnih ili javnih situacija, strpljivo su me vodile ka postepenom saznavanju šta znači biti sviračica tradicionalnog „muškog“ instrumenta, a iskreno se nadam da je pomoć u dovoljnoj meri išla i u suprotnom smeru. Dragocenu podršku pružili su mi i institucionalni akteri odigravanja i čuvanja (neo) tradicionalne muzičke kulture koji imaju sluha za njene raznolike i ne uvek uhvatljive dimenzije: Zoran Rajičić, predsednik Saveta sabora frulaša „Oj, Moravo“ u Prislonici kod Čačka, viši kustos zbirke narodnih instrumenata u Etnografskom muzeju u Beogradu dr Miroslav Mitrović, frulaši-majstori i učitelji Dobrovoje Todorović, Milutin Cvejić i Milinko Ivanović Crni, kao i brojni pojedinci koji su otvorili svoje lične zbirke podataka, poverili mi uspomene o muziciranju rođaka i baka, ili sudelovali u istraživanju kao posrednici u probijanju različitih prepreka i zidova na koje sam neminovno nailazila. Zahvaljujem se Muzičkoj redakciji Trećeg programa Radio Beograda, koja mi je omogućila da preslušavam i analiziram dragocene snimke sviračica iz radijskog arhiva, čime sam stekla uvid u spone među istorijskim slojevitostima muzičkih tradicija koje su predmet rada. Bez pažnje, pronicljivih opaski i sistematičnih uvida moje mentorke dr Mirjane Zakić, ova knjiga bi bila daleko siromašnija: od srca joj zahvaljujem na zajedničkom iznalaženju novih problemskih pogleda, motivisanom praćenju mojih istraživačkih koraka i pažljivom čitanju teksta u različitim fazama. Posebnu zahvalnost dugujem i komentoru dr Mišku Šuvakoviću, čije su intervencije doprinele pojmovnoj preciznosti i relevantnosti teorijskog okvira. Na konačni oblik teksta uticala su i urednička kritička čitanja, i kao i predlozi dr Dunje Njaradi, koji su pomogli da se unapredi muzikološka i antropološka perspektiva utkana u pisanje. Konačno, velika zahvalnost ide i članovima moje porodice: suprugu Vladi, našoj budućoj sviračici Petri i malenoj prinovi Marku koji su na razne načine bili strpljivi i radoznali saučesnici istraživačkog procesa, Ljiljani, Slobodanu i Milošu koji su mi omogućili da mirno putujem i pišem kao moja proširena mreža podrške i ljubavi.

1.1. NĚMO PRISUSTVO SVIRAČICA

Žensko sviranje je donedavno bilo gotovo u potpunosti nevidljivo u vladajućim naracijama o tradicionalnoj instrumentalnoj muzici u Srbiji. Čak i kada se figura sviračice pojavi, ona iskršava poput utvarnog prisustva na rubovima reprezentacijskih diskursa i proglašava se za eksces, izuzetak koji potvrđuje univerzalno pravilo da je svirač po prirodi i snazi svog pola – muškarac. Prizor svirača s frulom, dvojnica-ma, guslama ili gajdama koji nastupa pred drugima, u popularnim predstavama i u naučnim studijama povezivan je s maskulinitetom, pa žene koje su uzimale učešća u narodnoj instrumentalnoj muzici i koje time narušavaju predstave o rodnom podelama tradicionalnih praksi, najčešće bivaju izuzete iz centralnih oblika njihovog prikazivanja. Sporadični uvidi u etnografske portrete sviračica koje sam ostvarila na početku formalnog etnomuzikološkog obrazovanja, ali i prvi kontakti sa aktivnim sviračicama, individuama bez sumnje obeleženim na osnovu svog pola i specifično postavljenim na preseku javnog i privatnog, bili su dovoljni da rasplamsaju moje interesovanje za žensko sviranje kao jednu od belih mrlja u mapi etnomuzikološkog proučavanja muzičkih svetova tradicijskih i savremenih kultura na prostoru Srbije i Balkana. To zanimanje se s vremenom pretočilo u kritiku dosadašnjeg etnomuzikološkog usmerenja na proučavanje tradicijskih kolektiviteta dugog trajanja u kojem prevlađuju kanonizovani i nerefleksivni modeli reprezentacije, s čime se paralelno odvijalo zalaganje za nove modele predstavljanja ženskog sviranja na tradicionalnim narodnim instrumentima kao prakse čiji se istorijski i tekući obrisi mogu itekako pratiti i razmatrati, no koja je bila nepravedno zapostavljena jer se nije uklapala u predašnje romantičarsko-pozitivističke sheme izučavanja narodnih kultura. U ovoj knjizi se ključno razmatraju nekadašnje i savremene ženske sviračke aktivnosti kao materijalno-znakovna izvođenja identiteta, u tradicionalnoj muzici Srbije i njenim različitim modernim tekovinama. Polazište za pripovest o ženskom sviranju pružile su konkretne individue, njihova raznolika muzička aktivnost i priče u vezi s njom, uz prateću analizu institucija i praksi putem kojih se reprodukuju društveni ideološki obrasci tradicije, nacije i drugih identitetskih određenja, ali i antagonizama formiranih u sudaru zvaničnih naracija i mikrokonteksta zajednica i pojedinaca/pojedinki koji/e muzikiraju „mimo pravila”. Ukoliko muziku shvatimo kao performativ kroz koji se vrši javno uprizorenje rodni i drugih društvenih pozicioniranja, podrazumeva se da pored afirmacije ženskih sviračkih praksi treba analizirati i forme negacije ženskog izražavanja u oblasti tradicionalne narodne instrumentalne muzike, te da realne istorijske obrise ženskog sviranja i uzroke njegovog odbacivanja valja sagledati u odnosu na momenat reprodukcije različitih društvenih ideologija u okviru patrijarhalnog poretka. *Praksa* je u tom kontekstu ukupnost materijalnih

činova u vezi s muzikom i njihovih istorijskih transformacija, s kojima su neraskidivo povezane simboličke predstave i značenja kojima raspolazu različite društvene grupe i pojedinci. *Identitet*, kao polazišna odrednica preko koje ćemo sagledavati individualnu smeštenost sviračica u okviru pripadajućih praksi muziciranja, shvaćen je kao bazični materijalni performativ subjekta u kojem se dodiruju društveno i lično („psihičko“ i „ideološko“) i kao zbir nataloženih materijalnih gestova i ponašanja koji obezbeđuju kontinuitet, ali i promenljivost subjektne pozicioniranosti individue. Treći makrokoncept, *ideologija*, odnosi se na preobražavanje individue u subjekt kroz materijalna činjenja u kojima su sadržane 'ideje', i raspravljan je u tradiciji altiserovskog poznomarksističkog pristupa i savremene, postaltiserovske teorije višestrukosti identifikacije temeljno razrađene u kritičkim studijama kulture. Važnu dimenziju ženskih sviračkih praksi, naposljetku, čini i rodna identifikacija, odnosno *rod* kao zasebna društvena konstrukcija polnosti i inscenacija odgovarajućih ponašanja upisana u telo, gest i zvuk.

U prvim neposrednim kontaktima sa sviračicama, kao i u terenskim susretima različitog tipa koji su usledili, bila sam primorana da se izborim sa sopstvenom, nevoljnom internalizacijom uvreženog stava da je žensko sviranje u tradicijskom kontekstu izuzetak zanemarljivog obima koji ne zavređuje opsežniju istraživačku pažnju: u zreloj fazi istraživanja, svaki pojedinačni susret sa sviračicama, bogat i kontradikcijama bremenit svet njihovih iskustava i doživljaja, složeni prepleti njihove muzike i pripovesti o muziciranju, bespogovorno su jačali moje uverenje da tema ženskog sviračkog učešća u nekadašnjoj tradicionalnoj i današnjoj neotradicionalnoj i popularnoj muzici zavređuje punu naučnu i širu društvenu pažnju. Nastojanje da se žensko instrumentalno izvođaštvo osvetli i prikaže kao praksa u svom punom obimu iziskivalo je obiman aparat kritike i dekonstrukcije, kako bi se prodrlo kroz već okoštale slojeve ideoloških obrazaca koji i danas preovlađuju u predstavljanju tradicionalne instrumentalne muzike u Srbiji i na Balkanu. Može se reći da je svrha te kritike uvođenje ženskog sviranja u zvanične skaske o muzičkim kulturama i o muzici u društvu, uz paralelno razvijanje novih formi predstavljanja muzičkih praksi u vidu modela za postdisciplinarnu, autokritički orijentisanu etnomuzikologiju. Iz oba imperativa je, konačno, proistekao i treći cilj ove knjige: angažovano istraživanje s podsticanjem dalekosežnih promena koje bi podrazumevale značajno veću zastupljenost sviračica i njihov proboj u dominantne reprezentacijske sheme u nauci i u svakodnevici, u vidu etnomuzikološkog *praxisa* koji sam, nadam se, iskustveno uspela da pokrenem, dajući dodatni impuls nastupajućoj promeni u kojoj sviračice tradicionalnih narodnih instrumenata već uveliko postepeno slamaју otpor ženskoj vidljivosti prisutan u ovdašnjoj patrijarhalnoj kulturi i otvaraju dugo iščekivani prostor ženskom instrumentalnom izvođaštvu.

Feministička istraživačka platforma koju zastupam i opredeljenost za refleksivnu i kritičku etnografiju (Bloom, 1997; Buch and Staller, 2007) vodili su odabiru odgovarajućih metoda i tehnika, i uputili me na temeljno promišljanje strategija saradnje sa sviračicama, izbor egalitarističkih predstavljčkih mehanizama i formulisanje rodno senzitivnih upitnika. U saglasnosti s feminističkom istraživačkom etikom u kojoj se subjektu istraživanja otvara mogućnost da sam/a učestvuje u reprezentaciji onoga što nudi kao znanje ili iskustvo, moje informantkinje su bivale podstaknute

da otvoreno ukažu na elemente svojih ličnih priča koje ne mogu biti eksplicitno izložene javnosti i generalno su bile u prilici da utiču na predstavljanje svog iskustva koje su mi nesebično i hrabro predavale. U prikazivanju različitih, prekinutih ili još živih veza između sviranja u prošlosti i današnjici, prvi korak bila je rekonstrukcija muzičke prošlosti, odnosno ponovno izumevanje 'zaturene istorije' sviračica rasejanih u predanju, usmenim istorijama i u različitim kulturalnim arhivima. Taj istorijat je potom valjalo dovesti u vezu sa statusom žena koje sviraju danas, kao i sa uslovima koji određuju njihovo mesto i ulogu u savremenim muzičkim svetovima. Uvid u tekuću aktivnost sviračica na tradicionalnim narodnim instrumentima podrazumevao je dugoročan terenski rad s brojnim instrumentalistkinjama u različitim privatnim i javnim kontekstima, a potom i pretakanje dobijenih saznanja u pismo gusto ispresecano prethodno izvedenim genealoškim i teorijskim uvidima.¹ U rasponu od nekoliko godina, krajem prve i tokom druge decenije XXI veka, pratila sam različite događaje na kojima su se pojavljivale (a ponegde i upadljivo odsustvovala) sviračice različitih generacija, poput folklornih manifestacija, festivala i takmičarskih smotri frule i drugih tradicionalnih aerofonih instrumenata, svečanih događaja u okviru kojih se slavi nacionalna baština (tematskih večeri posvećenih guslama, tribina i skupova sa odgovarajućim programom muzičkog folklor), solističkih i grupnih koncerata različite žanrovske orijentacije, radijskih i televizijskih nastupa pojedinih sviračica, formalne i privatne nastave tradicionalnih instrumenata. Biografski metod se takođe pokazao korisnim, i zajedno sa ispitivanjem usmene istorije (Gluck, 1977) kao i generalnim usmerenjem na upliv rodni režima u sviračku delatnost žena, doveo je do važnih uvida u odnos ličnog i društvenog, te do boljeg razumevanja preovlađujućeg odnosa društva prema ženama u kojem su one kao muškarčeva Drugost deprivilegovane i isključivane iz praksi kojima patrijarhalna zajednica delegira značajniju moć i vidljivost. Kvalitativno uzorkovanje i održavanje prisnih veza s više tradicionalnih i posttradicionalnih muzičarki u dužem vremenskom trajanju uslovili su i da postavka ove knjige bude oslonjena na metod studije višestrukog slučaja kao pristupa koji dozvoljava uvid u bogatu individualnu mapu ličnih iskustava i saznanja (Stake, 2006; Ševkušić, 2008), ali ujedno – za razliku od konvencionalne studije slučaja – omogućava donošenje opštih zaključaka. U analizi i interpretaciji muzičkih tekstova kao elemenata materijalne performativnosti u kojoj se susište različite identifikacije sviračice, upotrebljeni su metodi opšte formalne i etnomuzikološke semiotike. Sudovi opšteg karaktera o ženskom sviranju i njegovom statusu u tradicijskoj i posttradicijijskoj muzici Srbije koji će biti izneti u ovoj studiji ne služe tome da čitaoce ubede kako kritikovani 'tvrđi kanon' rodni uloga u tradicionalnoj kulturi sada treba zameniti iznalaženjem što većeg broja primera ženskog instrumentalnog izvođaštva u kojem se, opet, mogu pronaći nekakvi izvorni 'zakoni kul-

¹ Podaci su prikupljeni i obrađivani u okviru naučnoistraživačkih projekata „Muzička i igrčka tradicija multietničke i multikulturalne Srbije“ (broj 177024) pri Katedri za etnomuzikologiju FMU i „Rodna ravnopravnost i kultura građanskog statusa: istorijska i teorijska utemeljenja u Srbiji“ (broj 47021) pri Fakultetu političkih nauka, koje podržava i finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

ture' po rodu, samo sagledani iz drugog, „ženskog“ ugla: ta vrsta pristupa vratila bi se na esencijalističko gledište prema kojem je podela rodni uloga u kulturi jasna i odrediva, kreativnost 'kao takva' sameriva jedino aršinima koji se vezuju za muškarce, a kvantitativna dimenzija određene pojave (primera radi, brojčana zastupljenost svirača određenog roda) ono što je legitimiše kao valjanu temu za istraživanje.

Izvođenje istraživanja podrazumevalo je višelokacijsku etnografiju (Marcus, 1995; Falzon, 2012) sprovedenu u saradnji s više sviračica starije, srednje i mlađe generacije na širem prostoru Srbije s fokusom ka sviračicama frule i gusala, praćenje njihovih javnih aktivnosti, beleženje lične sviračke istorije i stavova putem intervjua i sticanje uvida u privatne arhive i lične kolekcije podataka. Sa ograničenim brojem sviračica realizovala sam dubinske intervjue, kao i ponovljene razgovore, kako bih iscrpno i u celosti sagledala kompleksnost i promenljivost njihovih ličnih procesa identifikacije u okviru društvenog prostora koji zauzimaju.² Takođe, važan deo upoznavanja sa udelom sviračke aktivnosti žena u širem okrilju prakse činilo je i kontinuirano praćenje dinamike zvaničnih, institucionalizovanih oblika čuvanja i prenošenja znanja tradicionalnog i neotradicionalnog sviranja, poput festivala frule u Prislonici, frulaške smotre u Sopotu, više predtakmičenja na tradicionalnim aerofonim instrumentima (fruli, duduku, dvojnicama, okarini) u okviru godišnje dinamike folklorističkog predstavljanja tradicije na narodnim aerofonim instrumentima; prisustvovanje nastavi tradicionalnih instrumenata u državnim i privatnim kontekstima (Odsek za tradicionalno pevanje i sviranje MŠ „Mokranjac“, privatna pedagoška praksa nekoliko istaknutih frulaša itd.). Pored kategorije živih scenskih izvođenja, pratila sam i analizirala televizijske i radijske nastupe uživo i u formi emisija i serijala, kao specifične društvene koreografije neotradijskog zvuka u formi medijskog i scenskog teksta u kojima se izvode društvene markiranosti i/ili asimetrije rodni identiteta. U isečke medijske kulture u kojima su sviračice prikazane uvek na poseban način, a koji su informisali perspektivu ove studije, spadaju popularna emisija „Žikina šarenica“ posvećena aranžiranom folkloru i starijim oblicima komercijalizovane narodne muzike iz vremena jugoslovenskog socijalizma, takmičarski serijal „Ja imam talenat“, sporadični nastupi sviračica na lokalnim i prestoničkim televizijama, njihova gostovanja u emisijama Radio Beograda posvećenim tradicionalnoj narodnoj muzici, odabrani muzički spotovi poput ostvarenja muzičkog projekta „Stupovi“, muzičko-scenski

² Ovo ograničenje bilo je neophodno u odnosu na samu tehniku dubinskog intervjua, koja je metodološki veoma zahtevna jer, dok pruža obilje podataka za kvalitativnu studiju slučaja, istovremeno zahteva da se jednom sagovorniku posveti puno vremena i da se ostavi dovoljno prostora za postepeno narastanje poverenja između istraživača i informanta, kao i da se istraživač u razgovoru tek labavo oslanja na prethodno izrađen polustrukturirani upitnik, a da zauzvrat koristi intuiciju i pažnju kako bi otvorio problemska polja u odnosu na ono što se govori (ili, što se i prećutkuje). Potom, ova tehnika znatno crpi materijalne resurse (npr. višestruki odlasci na jednu lokaciju radi razgovora samo s jednim informantom), i generalno podrazumeva istraživačku etiku koja diktira da se informacije osetljive prirode koje mogu biti od velikog značaja za istraživanje, ostave u privatnoj arhivi, učine nedostupnim javnosti u snimljenoj ili publikovanoj formi ili, čak, izuzmu iz audio i video sesija (Bo i Veber, 2005: 136–139, et passim; Seidman, 2013).

spektakl „Stojte, galije carske“ okrenut slavljenju nacionalne kulture i obeležavanju stogodišnjice Prvog svetskog rata koji je izveden u velikoj dvorani beogradskog centra „Sava“ i brojni drugi. U pojedinim situacijama, medijski nastupi sviračica su predstavljali terenske događaje koje sam neposredno pratila iza kulisa i s pozicije publike, kao u slučaju RTS-ovog serijala „Šljivik“ posvećenog tradicionalnoj muzici različitih krajeva Srbije, ili javnog snimanja kultne emisije „Darovnica“ Radio Beograda. Važan etnomuzikografski materijal čine i video i audio izdanja koja su sviračice realizovale, najčešće u formi audio-kasete i audio-diska, kao i muzičkog spota. Naposljetku, i ne manje važno, u okviru onlajn etnografije ispitivala sam i odnose prema mladim sviračicama analizom sadržaja na društvenim mrežama (Facebook), internet forumima i u diskusijama i komentarima koji prate video i audio sadržaje objavljene na internetu. Arhivsko istraživanje koje sam paralelno sprovodila radi rekonstrukcije nekadašnjeg ženskog sviranja, podrazumevalo je sticanje uvida u kolekciju muzičkih instrumenata i prateću zbirku podataka i fotografija Etnografskog muzeja u Beogradu, preslušavanje audio-snimaka pohranjenih u Fonoteci Radio Beograda, upoznavanje sa štampanim izvorima (člancima, crticama) posvećenim sviračicama u arhivama novinskih kuća (Politika AD), i s privatnim arhivama sviračica, svirača i zaljubljenika u muziku, koje predstavljaju izuzetna svedočanstva ne samo o muzičkom ukusu već i o tome kako lična praksa poput muziciranja podupire identitet i učestvuje u procesima njegovih neizbežnih transformacija.

Ukrštanjem sopstvene pozicije, raščlanjivanjem premisa 'prećutnog znanja' koje stoji u pozadini etnografskih impresija i brojnih rubnih refleksija koje prate terensko iskustvo (Wolfinger, 2002) s pozicijama i znanjem učesnica muzičke prakse, pokušala sam da u etnografiji i teoriji primenim i izvedem koncept situiranog znanja koji se, prema modelu feminističke teoretičarke Done Haravej, odnosi na „povezivanje parcijalnih pogleda i oklevajućih glasova u poziciju kolektivnog subjekta koja obećava [...] viziju življenja unutar ograničenja i kontradikcija – pogleda odnekud“ (Haraway, 1988: 590). Moje stanovište, dakle, odlučno odbacuje pretpostavku da postoje univerzalni važeći i neutralni „zakoni kulture“, što je bilo najčešće polazište prethodnih pristupa ženskom sviranju, a u kojima su one proglašavane za „anomaliju“ svog pola. Umesto toga, neophodno je razaznati i refleksivno predočiti složenu i antagonizovanu 'realnost' muziciranja sviračica u njenoj punoj materijalnoj i simboličkoj dimenziji. Opredeljenje da se u istraživanju oslonim na refleksivnost i otvoreno predočavanje sopstvenih uverenja i motivacija subjektima istraživanja, i time izmaknem iz pozicije 'neutralnog' posmatrača i 'objektivnog' autoriteta, konačno, polazi od stava prema kojem se istraživač i istraživano postavljaju na istu ravan kako bi što više približili svoje saznanje i iskustvene horizonte (Harding, 1987: 8–9, et passim), a što je suprotno od dosadašnjih pristupa ženskom sviranju u kojima je glas aktera prakse najčešće zatomljen ili selektivno podvrgnut funkciji potvrde unapred zadatih uverenja i stavova onog koji proučava.

Kako bi se pristupilo tumačenju identifikacije kroz muziku kao materijalnu društvenu praksu, neophodno je posegnuti za pojmom identiteta u okviru neesencijalističkog, postpozitivističkog pristupa, a potom izvesti originalnu teorijsku postavku *identifikacije u muzici*. Pojam identifikacije i srodan pojam subjektivacije kao elementi ideološke reprodukcije subjekta (Altiser, [1970] 2009; Hall, 2001a), predstavljaju osnov

za raspravu *identifikacije-interpelacije u praksi muziciranja*, kao i njenih različitih modaliteta na tragu Pešoove koncepcije ideološke disidentifikacije originalno izvedene na planu jezičkih diskursa (Pêcheux, 1982, 1988) i njenih docnijih teorijskih prerada (Muñoz, 1999; Butler, 2004). Rodnim identifikacijama i dispozitivima kao sistemima povezanih društvenih institucija, prinudi, pravila i očekivanja, pristupićemo u terminima teorije rodne performativnosti Džudit Batler (Batler, 2001 [1993]) i preko postavki genealoškog rasprostiranja moći u društvu Mišela Fukoa (Fuko, 1997, 2007). Identifikacija se može razumeti dvojako: kao proces u čijem je centru subjekt, i kao prekrivanje identiteta slojevima društvenih značenja u javnom polju, što je reprezentacija. Čitaocu valja naglasiti da ova knjiga nastoji da premosti jaz koji deli žanr teorijskog i etnografskog pisma, i da u obradi svog predmeta kreće od pokušaja da se aparat teorije podredi svetu iskustva i koriguje u odnosu na življene realnosti subjekata prakse – sviračica, u meri u kojoj je to izvodivo i produktivno u oba smera. Otuda će se i pokušaj da se razume kako muzika doprinosi identitetu, i to s mesta gde se određeni identitet spori, odbacuje ili ukida, podjednako zasnivati na pažljivom ispitivanju identifikacije kao velike teorijske priče XX i XXI veka, koliko i na iskustvenoj i praksom posredovanoj realnosti u kojoj se utvrđuje identitet sviračice u tradicionalnoj i savremenoj kulturi Srbije i Balkana.

1.2. ROD, ŽENSKOST I SVIRAČICE U DISKURSU ETNOMUZIKOLOGIJE

Žene su kao subjekti istraživanja muzičkih zajednica u fokus etnografije i teorije stupile krajem sedamdesetih godina XX veka, s prodorom feminizma, ženskih studija i studija roda u nauke o muzici i paralelnim razvojem feminističke nauke o muzici koji se ključno odvijao u zapadnoj etnomuzikologiji i muzikologiji. Prema tumačenju Elen Koskof, mogu se izdvojiti tri faze u razvoju etnomuzikološkog interesovanja za rodne aspekte muziciranja. Nakon istorijsko-etnografskog revizionizma koji je podrazumevao unošenje „ispuštenog” ženskog iskustva u muzičke istorijate i etnografije, krajem osamdesetih godina prošlog veka su autori/ke poput Koskof, Ričarda Kilinga (Richard Keeling), Marše Herndon (Marcia Herndon), Suzanne Cigler (Susanne Ziegler) i drugih, počeli da razmatraju žensko iskustvo u muzici kao relaciono ustanovljeno unutar šire matrice rodnih odnosa u društvu. Treća faza obeležena je snažnim probojem postmodernih teorija, ali i uplivom trećeg talasa feminizma³ i novih konstruktivističkih pristupa rodu i identitetima drugačijim od cisrodne matrice⁴. Za poslednji talas rodno orijentisane etnomuzikologije karaktere-

³ „Feminizam trećeg talasa” se zasniva na dekonstrukciji i kritici uvreženih pojmova poput „Žena” (jedinina) ili „rod”, ispitivanju drugačijih (marginalizovanih, neimenovanih, ukrštenih) identitetskih pozicija, kao i političko usmerenje ka koalicijama unutar feminističkog pokreta koje se ne bi bazirale na minimalnim crtama pretpostavljenog identiteta („biti Žena”, „biti crkinja”), već na afinitetu i sklapanju strateških saveza (Zaharijević, 2008: 397–398).

⁴ Cisrodni identitet (engl. *cisgender*) implicira poklapanje rodnog identiteta koji je društvo dodelilo određenoj individui, njenog/njegovog doživljaja sopstvene telesnosti i ličnog identiteta. Prefiks *cis-* uveden je kao suprotnost prefiksu *trans-*, u pokušaju da se izbegne

ristično je da u punoj meri uvažava feminističku/rodnu perspektivu u društvenim naukama, ispitujući odnos društvenih i zvučnih struktura preko novih metodoloških, eksplikativnih i etičkih implikacija etnomuzikološkog rada u tom kontekstu (v. Koskoff, 2000: x).⁵ I dok je rodni zaokret u etnomuzikologiji i u srodnim disciplinama u izvesnoj meri već opšte mesto, dublje razumevanje ponašanja i identifikacija koje se izvide putem muzike, zahteva osvrt na određene metodološke i teorijske probleme koji nisu u potpunosti razrešeni. Slično antropologiji i muzikologiji, etnomuzikološki rad i danas mora da zbog utopljenosti ženskog iskustva muziciranja u navodno univerzalno iskustvo muškarca, počne tamo gde je počinjao i „prvi talas” rodno orijentisane etnomuzikologije – dakle, od dokumentovanja i ispunjavanja izostavljenih aspekata ženskog muziciranja, kao od osnovnih pitanja šta je to rod i kako rodni koncepti u društvu utiču na određenu muzičku praksu, kulturu ili žanr. U toj vrsti pristupa nužno je dalje suočavanje sa statusom teorije u etnomuzikologiji, budući da etnomuzikološki pristupi ponašanju, diskursima i zvuku u vezi s muzikom i dalje velikim delom jesu naturalizovani modeli drugih disciplina. Važan zahtev pred feminističkom ili rodno orijentisanom etnomuzikologijom jeste da ponudi originalne teorijske uvide preko naracije, analize i tumačenja rodno utelovljenih ponašanja u muzici, u širem, transdisciplinarnom i postdisciplinarnom kontekstu (Rice, 2010a; Nenić, 2011).

Savremena struja rodno orijentisane etnomuzikologije⁶ krajem XX i u prvim decenijama XXI veka ostaje pri konstruktivističkom konsenzusu i sudeluje u najnovijim debatama povodom roda u diskursima rodne i *kvir* teorije, ženskih i kulturalnih studija. Ipak, zaostatak nekadašnjeg shvatanja da se mogu prepoznati oštro razgraničene rodne uloge i ponašanja u muzici, i dalje odjekuje u pluralima poput „žene/muškarci čine to-i-to dok muziciraju” koji se mogu sresti u savremenoj etnomuzikološkoj akribiji.⁷ Druga kritika etnomuzikološkom odnosu prema pitanjima

ponekad optužujući prizvuk koji prati pridev „heteroseksualni”, pa pojedini teoretičari govore o „cisnormativnosti”, umesto odomaćenog termina „heteronormativnost”.

⁵ Koskof, naravno, ističe da se tri „faze” odnose na generalna usmerenja i centriranja u smislu skupa dominantnih paradigmi naučnog rada, te da nije reč o jasnim „rezovima” u istorijatu nauke, kao i da se određeni raniji oblici promišljanja pitanja rodnog ponašanja u muzici mogu preklapati sa onim savremenijim.

⁶ Koskof pravi razliku između feminističke i rodno orijentisane (engl. *genderist*) etnomuzikologije tako što u prvu grupaciju ubraja aktivistički i politički orijentisane etnomuzikologe i etnomuzikološkinje, dok drugoj, prema njenom sudu, pripadaju oni/e koje pre svega zanimaju „holistički rodni sistemi”, a manje upotreba sopstvenog rada u cilju izmene društva (Koskoff, 2000: x). O pristupu, u kojem će feministička etnomuzikologija možda najubedljivije načeti određene etičke i epistemološke probleme, govori i Patriša Truli (Patricia Truchly) stavljajući zadatak pred feminističke etnomuzikološkinje/etnomuzikologe da se „pozabave etičkim pitanjima koja većina drugih etnomuzikologa izbegava” (Truchly, 1999: 53).

⁷ U poslednjem smislu, etnomuzikologiji je potrebna opsežnija autokritika u duhu postkolonijalne teorije, jer se kao disciplina i dalje temelji na ideji mogućnosti zahvatanja u „jake” identitete, premda se u pojedinačnim radovima zalaže upravo za suprotno – za produktivno otvaranje kategorije identiteta. Diskurzivnom analizom i prilježno sprovedenom kritikom

roda mogla bi se uputiti i u smislu formiranja predmeta istraživačkog interesovanja, odnosno etnografskog „nasedanja” na sliku o zajednici iz perspektive vladajuće ideološke, etničke i klasne formacije. Usled toga, bavljenje manje vidljivim (a epistemički podjednako verodostojnim i važnim) aspektima života u zajednici biva osujećeno. Objašnjenje zapostavljenosti ženskog sviračkog iskustva iz kulturalnih i naučnih tradicija koje Koskof nudi, povezano je najpre s kulturalnim simbolizacijama, odnosno praksama i metaforama koje se povezuju sa instrumentima, premda ona napominje da su „etnografi i istoričari ignorisali žene izvođače ili im je pak bio zabranjen pristup situacijama izvođenja” (Isto: 121).

O simboličkim muzičkim instrumenata i njihovoj vezi s rodnim konceptualizacijama u kontekstu međukulturalne komparacije, opširno je pisala i Veronika Dabldej (Veronica Doubleday), zalažući se za tezu da se rodna značenja investiraju u instrumente kao predmete sa izrazitom simboličkom funkcijom. Vlast nad instrumentima i pitanje njihove upotrebe u direktnoj je vezi sa zaposedanjem i praktikovanjem moći u društvu, a ta konceptualizacija moći u svetlu rodnih odnosa oslanja se na simbolički kapital kojim instrumenti raspolažu, odnosno na značenja koji određena kulturalno-ideološka konfiguracija ulaže u njih. Instrumenti se posmatraju kao proizvodi materijalne kulture koji, shodno antropološkoj teoriji delovanja Alfreda Gela (Alfred Gell), imaju svoju ‘osobnost’ (engl. *personhood*) i kroz svoju upotrebu delegiraju moć aktivnog posredovanja (Doubleday, 2008: 4). Direktna veza koja se uspostavlja između čoveka⁸ i instrumenta može uzeti nekoliko oblika. Najpre, u mnogim kulturama postoje monopolizacije određenih instrumenata na rodnoj osnovi (najčešće u smislu ekskluzivnog prava muških izvođača da sviraju), gde instrumenti mogu poprimiti funkciju fetiša, odnosno tabuiziranih objekata za koje se smatra da su obdareni specijalnom, magijskom moći. U takve tabuizirane instru-

metateorijskih modela u nauci veoma lako bi isplivale konstrukcije u kojima se neproblematični nacionalni, etnički ili regionalni identiteti spajaju s heteronormativnim binarnim opozicijama (heteroseksualni muškarac i žena), poput „srpske žene”, „romski muškarci”, „Kalapalo žene”. Dva modela –imenovanje kulturalne prakse muziciranja „našom” (u diskursu lokalnih škola etnomuzikologije u jugoistočnoj Evropi, recimo) i podjednako neproblematizovano interesovanje „zapadne” etnomuzikologije za daleke Druge (koji se onda u svojoj partikularnosti gube na obzoru preko uzdizanja pomenutih idealtipskih crta na ravan uzorka, modela ili hiperbole – zamislite sintagme poput „američke žene” ili „američki muškarci”), svakako zavređuju dalji i produktivan teorijski komentar. Možda je došlo vreme da se prisetimo i da na fonu akumuliranog naučno-refleksivnog iskustva, iznova primenimo znamenitu Marksovu tezu da istorija mora biti istorija realnih (konkretnih) individua, njihovih aktivnosti i materijalnih uslova egzistencije, ovaj put opremljenu finim identitetskim razlikama o kojima govore postmoderne teorije društva, kao i savesnim i iskrenim izlaganjem sopstvenih saznavnih motivacija.

⁸ Autorka izvorno upotrebljava termin „human” koji označava ljudsko biće u opštem smislu. U prevodu njene sintagme na srpski, reč „čovek” kao gramatički neutralan termin koji obuhvata žene i muškarce, ali koji u jezičkoj praksi najčešće označava muškos, zvuči drugačije (zamislimo rečenice poput „jedan čovek je ušla u radnju”, ili „čovek je danas svirao frulu”, a da je u pitanju žena). Stoga ovom prilikom podsećam da se u izvornom autorkinom kontekstu relacija „čovek-instrument” odnosi podjednako i na žene i na muškarce.

mente se ubrajaju oni koje žene ne smeju da dotaknu ili gde je posebno istaknuta opasnost od kontakta svetog ili magijskog objekta sa osobama neodgovarajućeg roda. Ova vrsta zazora najuočljivija je u strahu od menstrualne krvi kao telesne supstance za koju se smatra da umanjuje ili ugrožava željeno magijsko dejstvo instrumenta. Dokumentovani su brojni instrumenti koji se tabuiziraju i čuvaju kao isključivo muško vlasništvo, od slobodnog aerofona *bullroarer* i para frula u muškim ritualima na Papui Novoj Gvineji, preko *kalapalo* flauta čije viđenje za žene povlači (simboličku, ali svejedno užasavajuću) kaznu grupnim silovanjem, do instrumenata praćenih aurom nekadašnjeg specijalnog statusa, kao u slučaju frule u srpskoj kulturi za koju starije i srednje generacije informanata često kažu da je žene nisu svirale „kako im ne bi izrasle velike grudi“, a i u vezi s čijim sviranjem postoji pogrdni izraz „svirati u frulu“ kao metafora za felacio. Pored ekskluzivističkog prisvajanja instrumenta koje vrši određena društvena grupa – najčešće zasnovanog na klasi, rodu ili na preseku ta dva, Dabdej analizira i drugačije tipove relacija koji polaze od drugačijih mesta u hijerarhijama rodničkih odnosa, poput „varijacija u seksualnosti, obrtanja rodničkih uloga i 'androginih' fenomena“ (Doubleday, 2008: 6). Međutim, ta značenja nisu ni u kom smislu vanvremenska i fiksirana već podložna promenama. Ona se odnose kako na samu materijalnu formu instrumenta (oblik koji se ikonički ili simbolički povezuje s muškošću, odnosno ženskošću; motive, ornamente i intarzije za koje se mogu vezivati rodno predisponirana i/ili seksualizovana značenja), tako i na sam zvuk koji može buditi izvesne asocijacije na maskulinitet ili feminitet u skladu s kulturalnim kodovima koji oblikuju muzičko izvođenje i njegovu recepciju (Gojković, 1994: 85–92). Značenja ne zavise samo od diskursa koji okružuje instrument i potencijalnog izvođača u fiksiranom idealtipskom okviru, već i od istorijskih slojeva priča, znanja i simbolike u vezi sa instrumentom i njihovim aktuelnim povесnim reaktiviranjem. Dabdej dodatno ističe da se metafore i značenja u vezi sa instrumentom proizvode i menjaju u kontekstu mreže aktera (graditelja ili konstruktora, novinara, oglašivača, pisaca i pesnika, političara, verskih vođa itd.), ali i od mere trenutne upotrebe i mere komodifikacije instrumenta u lokalnim i globalno povezanim zajednicama (Isto: 7–9). Uzmimo za primer dva tipa gusala koja sam imala prilike da razgledam tokom istraživanja ženskog instrumentalnog izvođaštva u Srbiji. Prvi primer (slika 6, Prilog 2) je fotografija gusala deponovanih u Zbirci instrumenata Etnografskog muzeja u Beogradu, s vratom na čijem je vrhu (glava gusala) izrezbarena figura nagog muškarca u sedećem položaju i sa istaknutim falusom u erekciji. Ova vrsta dekorativne plastike zasnovane na maskulinom motivu sasvim je karakteristična i može se naći i na drugim primercima iz kolekcije Etnografskog muzeja, gde je glava gusala ukrašena antropomorfnim motivom koji najčešće predstavlja anonimne ili istaknute muške figure, poput rezbarije u obliku muškarca koji jaše konja.⁹ Dok je ideja izrazite muškosti u ključu patrijarhalnog herojskog etosa nesumnjivo podržana ovakvim vizuelnim prikazima, savremene

⁹ Dragoslav Dević izdvaja životinjske likove (divojarac, srndać, konj, jelen) kao najzastupljenije u rezbariji gusala, a sekundarno izdvaja i ornamente u vidu ljudskih figura poput „narodnih junaka i velikana“ (Dević, 1977: 147).

gusle često uzimaju motive i ornamente u vezi s nacionalnom kulturom, ali mogu i – saglasno individualnim idejama i rodnim ulogama koje odstupaju od poravnavanja epske kulture i muškosti – da u svojoj materiji udome drugačije metafore. S takvim guslama sam se susrela intervjuišući stariju guslarku S. Ž. (1943) iz Beograda, poreklom iz Crne Gore (slika 7, Prilog 2). Njena priča o instrumentima na kojima je guslala bila je veoma elaborirana, s bogatim detaljima koji su se ticali komunikacije s graditeljima instrumenata, odnosa s znamenitim starijim muškim guslarima koji su funkcionisali kao „pokrovitelji” u toj razmeni, i uz posebno isticanje epizode otuđivanja prethodnog instrumenta i prilagođavanja sadašnjeg, na kojem sam imala prilike da je slušam. Iako nije sama izradila gusle, ona je obavila određene adaptacije, počev od završne obrade, struganja i glačanja radi poboljšanja zvuka, do ukrašavanja kojem je posvetila posebnu pažnju. Na prednjoj strani korita gusala S. je nacrtala crkvu na Lovčenu i duž vrata instrumenta dodala poznate stihove iz *Gorskog vijenca* („Udar nađe iskr u kamenu / Bez njega bi u kam očajala”). Pozadi, na korpusu gusala, ispisala je sopstvene stihove posvećene viđenju guslarske tradicije s potpisom svog imena, te imena oca i majke („S. Zarije i Mitre Ž.”), a iznad izrezbarila natpis inspirisan Higsovim bozonom (tzv. „božjom česticom”), koji je povezala sa svojim viđenjem ljudskosti, tradicije i vere. Gusle su u njenom slučaju mesto gde se na doslovnom materijalnom planu upisuje lična istorija, a odnos prema epskoj tradiciji personalizuje iz perspektive subjekta – u ovom slučaju, ne rodno ‘neutralnog’, već žene koja se bočno uključuje u muzičku praksu koja se tradicionalno povezuje s muškarcima, i koja u tenziji između norme i svog rodnog iskoraka, gradi heterodoksnu poziciju, slaveći pretke, tradiciju i „pijetet gusala”. Ta pozicija bi se mogla opisati kao pristajanje na patrijarhalni etos, vidljivo u odabiru stihova i vizuelnih reprezentacija „čojstva i junaštva” u materijalnosti okružujućih metafora individualizovanog instrumenta, naspram ili u dodiru s pozicijom „žene za guslama” i autorke (pesnikinje), koja se prestupno i bočno uključuje u materijalnost prakse.

O ženama u tradicionalnoj seoskoj instrumentalnoj muzici Srbije i Balkana lokalna etnomuzikologija ostavila je oskudne podatke i tek poneku etnografsku belešku ili biografski portret znatnijeg obima. U napisima autora i autorki iz nacionalnih etnomuzikoloških škola SFRJ sviračice se gotovo po pravilu prikazuju kao anomalija u odnosu na ‘standard’ narodnog muziciranja. One se ili ne pominju (drugim rečima, podrazumeva se da je svirač muškog pola i roda) ili se marginalizuju, ukoliko se ne uklapaju u vladajuću naučnu predstavu o prirodi i karakteru muzičke prakse. Dragoslav Dević u studiji posvećenoj narodnoj muzici Dragačeva kratko govori o pojavljivanju violine u selima te geografske celine početkom XX veka i ostavlja kroki muškog svirača čije dve numere je uspeo da snimi i transkribuje. U pratećoj napomeni, međutim, Dević nas obaveštava i o drugim sviračima violine u Dragačevu, među kojima je prvi izvođač s kojim se upoznao (1961) bila upravo starija žena, Kića Protić, koja je ubrzo nakon tog susreta umrla (Dević, 1986: 304); o njoj u svojoj studiji nije ostavio daljih podataka. Na sličan način se žene koje sviraju kontekstualizuju i u drugim etnomuzikološkim studijama: uslovi njihovog stupanja u oblast tradicionalnog izvođaštva, specifična dinamika zapremanja kategorije „svirača” u svakodnevici i eventualna transformacija statusa ženskog sviranja u socijalističkoj kulturalnoj politici zasnovanoj na selekciji muzike ‘naroda i narodnosti’ i njenom

uvođenju u medijske i kulturalne aparate (kulturno-umetnička društva, folklorne saveze, radio, televiziju) ostaju nam gotovo nepoznati.¹⁰ Ponekad ova određenja uzimaju oblik norme. U studiji o narodnoj muzici Crnogorčja, Dević decidno saopštava da se „u vokalnoj muzici ističe uopšte naklonost žena za pevanjem i čuvanjem pesama, u vezi sa običajima, a muškarci se bave sviranjem i gradnjom instrumenata“, što se odnosi i na srpsko i na vlaško stanovništvo tog dela Srbije. (Dević, 1990: 23). U sličnom objašnjenju podele tradicionalnog muziciranja u Srbiji, Dimitrije Golemović proglašava ženu „stožerom srpske vokalne tradicije“, tumačeći status žena u agrarnim predmodernim zajednicama u duhu evolucionističkih pretpostavki i polnog esencijalizma:

Njena veza sa tlom i prirodom, koja je od iskona bila jaka i neprekidna, ženu je uvek činila pravim „gospodarem“, ali je vremenom ona svoju „vlast“ prepustila muškarcu, koji nije shvatio da je to samo formalno, ali ne i suštinski (Golemović, 1998, 46).

U istom radu nalazimo i osvrt i na instrumentalno izvođaštvo muškaraca i žena. Autor ističe da je „muškarac odvajkada više bio vezan za instrument nego za pevanje“ (Isto: 53), što se pak objašnjava muškom isključenošću iz obredne prakse. Naposljetku, notira se i žensko učešće u instrumentalnoj muzici:

U narodu se javljaju i žene koje imaju interesovanje za „čisto“ muške poslove ili se bave njima, a sviraju neki od muzičkih instrumenata.

Funkcionalističko objašnjenje te, prema autorovom mišljenju retke pojave, glasi da je povlašćen status gotovo uvek motivisan posebnim okolnostima poput udovištva koje ženu smešta u ulogu „glave kuće“ (Isto: 54) i dozvoljava joj inače nedostupne privilegije. Ovo objašnjenje, međutim, ne uzima u obzir slučajeve kada su se žene odlučivale da uzmu instrument poput gusala, o čemu su u nekoliko navrata pisali etnografi iz prve polovine XX veka, a da pritom nisu bile udovice, i u čijem ponašanju nije morao nužno postojati korelat s nekom drugom „muškom“ društvenom aktivnošću. No, sudeći prema mojim saznanjima nastalim na osnovu ponovljenih intervju sa informantkinjama starije generacije, u mnogim etnomuzikološkim tumačenjima roda isključen je važan zajednički imenitelj ženskog ulaska u praksu, koji se može iskazati kao specifično *zadovoljstvo*, odnosno uživanje u zvuku instrumenta i u sopstvenom izvođenju. To ushićenje zvukom i muzičkom tradicijom pre se tiče izvođenja *identiteta* putem muziciranja i načina preko kojeg rodnom transgresijom subjekt ostvaruje specifičan *jouissance*, nego kauzalističkog smeštanja u odgovarajuću ili pak suprotnu rodnu ulogu u okviru pretpostavljene polne dihotomije.

¹⁰ Bez sumnje je ova nevidljivost rodnih statusa delimično uzrokovana i vladajućom paradigmom etnomuzikologije na prostoru Srbije i bivše Jugoslavije pre devedesetih, u kojoj je 'egzaktnost' u smislu analize, klasifikacije i tipizacije, kao i izvođenja zakona immanentnih muzičko-folklornoj građi, pretezala nad onim što se doživljavalo kao individualno, svakodnevno i, samim tim, manje relevantno i/ili incidentno (up. Ceribašić, 2004: 151–152).

Iako je sasvim verovatno da zvanični narativi tradicionalnih zajednica najčešće daju sliku rodno izdelenih sfera izvođenja, odnosno da u najvećem delu uređuju društvene odnose i ponašanja u vezi s muzikom prema važećim modelima rodnih odnosa, postavlja se pitanje da li to dozvoljava nauci da bez očekivane kritičke distance reprodukuje dominantni ideološki diskurs, ili bi pak trebalo da uvaži različite, antagonističke oblike suživota u zajednici koji u većoj ili manjoj meri odudaraju od norme. U stvarnosti se mogu dešavati različita odstupanja, kao kada muški instrumentalisti pevaju i plešu, pevačice izvode „muške” pesme, a žene uzimaju instrument tradicionalno rezervisan za muškarce i pritom nailaze na neskriveno odobravanje članova svog neposrednog okruženja. Muško instrumentalno izvođenje se u različitim kulturalnim kontekstima najčešće više vrednuje u odnosu na žensko, što je posledica patrijarhalne tendencije da se javni prostor očuva kao prevashodno muški, ali i principa muške kontrole nad pristupom tehnologiji u smislu izrade i manipulisanja kompleksnim instrumentima, te i predstave o ženskom telu kao neadekvatnom, nedovoljno podesnom ili slabom za potrebe sviranja određenog instrumenta (Doubleday, 2008: 17–18). Poslednje predstave sam mogla da uočim i u svom neposrednom okruženju, kao predavačica u okviru visokoškolskog programa etnomuzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu: na pitanje zašto studentkinje nisu probale da sviraju gajde, najčešće sam dobijala odgovor da je „teško naduvati mešinu instrumenta”, ponekad i uz naglašavanje „činjenice” da je to ženama posebno naporno, usled njihove drugačije telesne konstitucije.¹¹ U razgovoru s troje dece iz porodice Dimitrijević (učenicama i učenicima frulaša Milutina Cvejića iz Brusa, 5. septembra 2012) na pitanje da li postoje razlike u sviranju devojčica i dečaka, najmlađa devojčica odgovorila je brzim i odlučnim „ne”. Njen stariji brat istakao je da razlike postoje u smislu individualnog ovladavanja tehnikom, nakon čega je učitelj, u nameri da mu pomogne, preformulisao moje pitanje u „šta devojčice mo-

¹¹ Predstava da muškarci imaju veći kapacitet pluća u odnosu na žene funkcioniše kao zdravorazumsko opravdanje nečega drugog što u osnovi počiva u odbijanju da se proba svirka na instrumentu: to je predstava o muškom sviraču kao uzornom predstavniku tradicije izvođaštva na gajdama, i strepnja da se stupi u tu „obrnutu” rodnu ulogu, odnosno da se odgovori njenim očekivanjima iz perspektive ženskog subjekta. Sviračica je ta koja mora da se „dodatno dokazuje” kao valjana u svom identitetu (jer se omaške i nepravilnosti njenog izvođenja najčešće svaljuju na „nedostatnost” njenog pola/roda; iste omaške bi se drugačije tumačile u slučaju muškog izvođača – retko se čuje rečenica „on loše svira, jer je muškarac”, dok je obrnuta tvrdnja daleko češća). Najzad, činjenica da na empirijskoj ravni muškarci imaju nešto veći respiratorni kapacitet u odnosu na žene, nije „univerzalnost” koja prožima svaku individuu odgovarajućeg pola: medicinska i fiziološka istraživanja pokazuju da je reč o proseku i da je pritom presudna visina (a ne pol) osobe. Stoga visoka žena može imati veći respiratorni kapacitet u odnosu na nižeg muškarca (uz niz drugih varijabli koje mogu presuditi – grudnog obima, bavljena sportom itd.). Uza sve navedeno, objašnjenje koje polazi od „činjenice” fiziologije kako bi se zdravorazumsko tumačenje pridružilo kulturalnoj normi, svedoči o dubokoj ukorenjenosti norme i njenom protezanju „izvan” tradicionalnih patrijarhalnih konteksta (kontekst visokoškolske institucije u kojoj se podjednako školuju i ženski i muški izvođači u oblasti klasične muzike) kroz nevidljivu kapilarnu mrežu koju Fuko naziva disciplinujućim diskursom.

gu ili ne mogu, a šta dečaci mogu ili ne mogu”.¹² Dečak je tada odgovorio kako se razlikuju „prsti i triler”, odnosno da devojčice bolje izvode lagane melodije, a dečaci „brza kola”, budući da devojčicama „jezik sporije radi” – poslednje objašnjenje je čuo od frulaša koji ga podučava, što je ovaj i potvrdio tokom razgovora koji smo vodili.¹³

Organološkinja Andrijana Gojković je u uvodu kapitalnog rečnika *Narodni muzički instrumenti* (1989) nešto blaža u formulaciji, ističući da „nije bilo uobičajeno da žene sviraju, iako se ponekad i to moglo dogoditi” (Gojković, 1989: 22). Uopšte uzevši, rodni identitet izvođača tradicionalne muzike nije bio predmet interesovanja srpske i nekadašnje jugoslovenske etnomuzikologije, osim kada je bilo potrebno da se u širokim potezima skicira normativna podela narodne prakse. Naravno, sasvim je upitno da li se takvo viđenje seoske narodne muzike u kojem su „rodovi” sagledani kroz heteronormativni okvir i gde je kolektivnim identitetima davana prednost u odnosu na individualnost koja se ostavljala po strani u korist zahvatanja u „opšte” premise, zaista oslanjalo na opširnije etnoeksplikacije i na emske, lične i promenljive doživljaje samih pripadnika te zajednice. Za razliku od toga, može se pretpostaviti da su reprezentacijski modeli rane muzičke folkloristike, a onda i jugoslovenskih etnomuzikologija u vreme samoupravnog socijalizma, nastajali spajanjem prihvaćene dominantne slike koju zajednica ima sama o sebi s kulturalnom politikom koja je kroz kulturno-umetnička društva i scenska prilagođavanja transformisala tradicionalne muzike u politički podobnu formu ‘folklor’, pokušavajući da napestosti između nacionalnih i etničkih pripadnosti prevaziđe ujedinjenjem muzika na klasnoj osnovi, time što su inače odvojene i istorijski slojevite seoske tradicije proizvedene u objedinjavajući momenat novog socijalističkog društva. Najzad, u reprezentacijske strategije pečat je utisnula i istraživačka metodologija koja se najčešće nije zasnivala na principu ponovljenih i longitudinalnih istraživanja, već na kratkim istraživačkim boravcima, uzorkovanju i mapiranju narodne prakse, a često i na unapred zadatoj selekciji ‘odgovarajućih’ kazivača. Istraživanja se nisu toliko orijentisala na ‘ljude koji sviraju’ i na svetonazore i efekte njihovih praksi, koliko na same narodne instrumente kao objekte, potom i na sam zvuk, odnosno na popis stilova, žanrova i formi, saglasno principima sistematske muzikologije i organologije starijeg tipa kao usmerenja u kojima se prevashodno tumači produkt, a ne rasvetljuje

¹² U maniru šale, ali očigledno i iz potrebe da odbrani svoju poziciju devojčice koja svira, S. D. je to pitanje brzo preokrenula u priču o tome „šta devojčice mogu, a dečaci ne mogu”. Mesec dana nakon intervjua, ona je osvojila prvu nagradu na takmičenju frulaša u Sopotu, u kategoriji dua (1. oktobra 2012).

¹³ Ipak, on se na samom kraju korigovao i rekao da smatra da ne postoje nekakve bitne razlike. U tom trenutku, rekla bih, moglo se posmatrati utiskivanje ideoloških „paketa verovanja” u individualne pozicije: i brat i sestra su iskazali nepoverenje u ideju da postoje presudne razlike u muziciranju u odnosu na pol izvođača, ali ih je prisustvo učitelja (neprikosnovenog autoriteta, dakle onog koji govori s mesta „subjekta za kojeg se pretpostavlja da zna”) usmerilo da svoj iskaz oblikuju u odnosu na tradicionalni diskurs o fruli. No i sama pozicija učitelja je tu već izmaknuta u odnosu na nekadašnji regulativni momenat prakse: upravo zahvaljujući njegovoj delatnosti i uticaju, mnoge devojčice su se uključile u savremeno frulaštvo u Srbiji i postale veoma vidljive kao njegovi novi nosioci.

sam proces ili njegovi zasebni nosioci. U takvom kontekstu, žene u diskursu nauke o muzici bivaju proizvedene u neimenovane, kolektivizirane nosioce tradicionalnog pevanja i čuvarke tradicije, i njihovo se pojavljivanje na mestu svirača tumači kao odstupanje, proizvoljnost ili izuzetak koji potvrđuje pravilo. Model te marginalizacije vidljiv je u načinu na koji je folklorista Tvrtko Čubelić 1968. godine opisao figuru epskog pevača u Jugoslaviji:

Epsko pjevanje je izrazito muško interpretativno umeće, što nužno proizlazi iz same strukture epske pjesme. Stoga je muškarac jedan od bitnih preduvjeta samog epskog izvođenja. Pojava žene-guslara, ili njeno stvarno uskakivanje, može biti vrlo interesantno, npr. guslarica Stevanija koja je nastupila u Titovu Užicu prije nekoliko godina. Ali to su odvojene pojave, i kao takve karakteristične upravo po stupnju izdvojenosti (Čubelić, 1971: 164).

Ta „isključujuća uključenost” u slučaju istorije tradicionalnih svirača u Srbiji zasniva se na figuri pretvaranja manje čestog u izuzetno ili nemoguće, koji naučni diskurs mimetički preuzima iz dominantnih kulturalnih pripovesti o muziciranju i daljom obradom uzdiže u ravan episteme. Čine ga dve povezane pretpostavke i njihova razrada: najpre, da postoji „prirodna” povezanost sviračke prakse s polom/rodom, a potom i da sve izuzetke koji ne potpadaju pod regulativni okvir te povezanosti ne treba shvatiti kao nepobitni dokaz promenljivosti i situiranosti norme, već da ih treba sagledati u maniru *exceptio probat regulam*, izuzetka koji pravilo potvrđuje i osnažuje. Na ovom mestu, u maniru dekonstrukcije želim da ukažem na drugačiju mogućnost čitanja ove znamenite latinske maksime, koju danas najčešće uzimamo u značenju izuzetka koji sam sebe, takoreći, ukida time što se postavlja kao ‘višak’ ili odstupanje u odnosu na pravilo, i time ga čini još čvršćim. Originalna izreka „*exceptio probat regulam in casibus non exceptis*” upotrebljavana je u antičkom Rimu u značenju da izuzetni slučajevi impliciraju (dakle, ne „potvrđuju”) *postojanje* pravila izvan njih samih u odnosu na koja odstupaju (doslovno „izuzetak stavlja pravilo na probu”). Kada, na primer, govorimo o guslarkama i njihovoj izuzetosti iz istorije kulture i iz reprezentacijskih diskursa (nauke, teorije, institucija), tu možemo uočiti dve logike. Prva – kulturalna – jeste logika dominantne (patrijarhalne) društvene formacije koja priprema mesto ženskim subjektima prakse tako što ih „ubeđuje” da su jedine ili prve u tom identitetu („prva guslarka”), i time ih istiskuje iz toka istorije, funkcionišući po danas ustaljenom čitanju „izuzetka koji potvrđuje pravilo” („žene ne guslaju”, „ona peva uz gusle”, muškobanja, neobična/virilna žena, dakle mora biti izuzeta iz identitetskog okvira ženskosti → žene zaista ne guslaju). Drugom logikom – izuzetka koji nije manje realan, ali koji zaista ukazuje da postoji određeno pravilo u odnosu na koje se prestupa – treba se rukovoditi u tumačenju ženskih sviračkih praksi koje funkcionišu na rubovima tradicionalne kulture: muškarci zbilja daleko češće muzikiraju na guslama, ali to čine i žene, i one to uvek čine uslovljene predstavom o pretežno muškom sviranju.

U jednom od najranijih osporavanja teze o „prirođenosti” pola/roda muziciranju, a ujedno i jednom od prvih osvrtu na opšti status ženskih izvođača u muzici, 1936. godine, Stana Đurić-Klajn razvija tezu da je marginalizacija umetnica u oblasti mu-

zike uopšte povezana sa ženskom smeštenošću u prostor privatnog („pritešnjena među okvire svoga domaćeg ognjišta”), potom njenim mestom u klasnoj strukturi i sledstvenim uzimanjem učešća u muziciranju pod etiketom amaterizma ili pak u vidu buržoaskog popunjavanja dokolice. Đurić-Klajn sagledava odsustvo značajnih ženskih rezultata u zvaničnom govoru o muzici u funkcionalističkom maniru:

Jer dok su muškarci, ne samo po nagonu svoga talenta nego i po ekonomski uslovljenoj potrebi radili na muzici profesionalno i tako imali i potrebu većeg usavršavanja i mogućnost jačeg isticanja, dotle je žena imućnijih slojeva i kao izvođač i kao stvaralac ostala diletant, jer je izučavanje muzike vezano sa velikim materijalnim izdacima. Zato i susrećemo u istoriji muzike među ženama profesionalnim izvođačima *najpre pevačice* (kurziv I. N.), jer je u toj grani muzike, pošto nije vezana za skupe instrumente, lakše moguće ženama iz ekonomski slabijih slojeva da se usavrše i da pevanjem zarađuju svoj hleb (Đurić-Klajn, [1936] 2000: 171).

Iako je ovaj kratak prilog razumevanju statusa ženskog izvođaštva iz međuratnog perioda ponudio dobre načelne argumente za dalje razumevanje izuzimanja ženskog stvaralaštva u domenu muzike, kao i za njegovu revalorizaciju u institucionalnim diskursima i praksama, etnomuzikologije na prostoru Srbije i Balkana pretežno su se oglašile o taj poziv. Prvo ozbiljno kritičko razmatranje rodni identiteta u instrumentalnoj tradicionalnoj muzici na području bivšeg jugoslovenskog prostora javlja se tek početkom novog milenijuma, što znači da je zvanična institucionalna politika etnomuzikologije na nekadašnjem jugoslovenskom prostoru gotovo jedan vek „ostavljala po strani” žensko instrumentalno izvođaštvo. U radu Naile Ceribašić „Između etnomuzikoloških i društvenih kanona: Povijesni izvori o sviračicama narodnih glazbala u Hrvatskoj” (Ceribašić, 2004) rekonstruišu se i diskutuju elementi sviračke prakse hrvatskih tradicionalnih muzičarki, u skladu s principima novog historicizma i kritike naučnih ideoloških mehanizama. Ceribašić prva zapaža da odsustvo sviračica iz vidljive istorije ne odražava „stvarnu” situaciju u kojoj je prihvaćena rodna norma u potpunosti istisnula potencijalne ženske izvođače iz oblasti tradicionalne instrumentalne muzike, već da je njihova marginalizacija posledica povezanosti vladajućih naučnih i društvenih kanona.¹⁴ Zanimarivanje

¹⁴ Tako, na primer, oprečne interpretacije zastupljenosti sviračica u hrvatskoj narodnoj muzici zavise od prirode izvora i dopunskih perspektiva poput terenskog rada. Analiza leksikografije u vezi sa sviračicama koju sprovodi Stanislav Tuksar na rečničkom materijalu u rasponu od XVII do XVIII veka, izvesne termine označava kao patvorene, kako ističe Ceribašić, na osnovu toga što dostupni savremeni etnomuzikološki napisi koji predstavljaju pozadinu za interpretaciju ženskih korelata naziva za svirače, isporučuju predstavu o odsustvu ženskog tradicionalnog instrumentalnog izvođaštva (koja onda, povratno, proizvodi sumnju u valjanost izraza poput „guslarica” ili „sviravka”, da navedemo samo neke od njih, odnosno o postojanju istorijskih sviračica koje bi mogle poneti te nazive). Na drugoj strani, neki od najvažnijih izvora iz XIX veka, poput studije „Prilog za poviest glasbe južnoslovenske: Kulturno-historijska studija” Franje Kuhača, pružaju sasvim jasne opise situacija i slučajeva u kojima žene sviraju upravo zato što se oslanjaju na neposredno istraživačko iskustvo na terenu, ali i na danas nedovoljno poznate minorne folklorističke tekstove i marginalije, što

malobrojnijih, ali ne manje značajnih sviračica narodnih instrumenata (sopile, šurli, miha, gusala, lijerice i drugih), i prećutkivanje ponekad zamašnog ženskog učešća u muzičkim ansamblima u slučaju hrvatske, ali i okolnih etnomuzikologija, tekovina su etnomuzikološke usmerenosti na autentično i reprezentativno u seoskom folkloru i traganja za tipičnim ili najboljim predstavnicima prakse (Ceribašić, 2004: 151, et passim). Rodnost/polnost je jedna u nizu povezanih društvenih klasifikacija koja statusno određuje sviračice:

Osim što su žene, sviračice su i pripadnice određene generacije i društvenog sloja, sudionice su određene lokalne i regionalne kulture, nastupaju u određenom, užem i širem društvenom, vremenski i prostorno specifičnom kontekstu, za određenu publiku, društvenu skupinu i zajednicu te sviraju različita i društveno različito konceptualizirana glazbala (*Isto*: 153).

Ovo zapažanje o kontekstualnoj uslovljenosti identiteta ide u smeru poricanja „univerzalne sviračice“ kao kategorije čvrsto fiksirane polom/rodom (*Isto*), a u daljem koraku ka feminističkoj etnomuzikološkoj kritici i revalorizaciji ženske izvođačke prakse trebalo bi da otvori pitanje prirode mehanizama subordinacije ženskog sviranja i sukoba i pregovaranja koje ono svojim prisustvom potiče. Drugim rečima, ne treba se – uostalom, kako nas i Ceribašić upozorava, povesti za svođenjem celokupnog, kompleksnog identiteta sviračice na sveodređujuću rodnu dimenziju sada kada smo ih „ponovo otkrili“, već ići ka ispitivanju sudelovanja rodne identifikacije u okviru ispoljavanja i građenja ukupnosti identiteta putem muzike, a potom i ka sagledavanju načina putem kojih se različito konceptualizovani diskursi o rodu uklapaju u druge društvene prakse, poput muziciranja, ili pak remete njihovu celovitost. Da li će ta analiza prosto polaziti od izdvajanja sviračica iz opšte kategorije tradicionalnih svirača i, potom, praćenja i tumačenja njihovog zasebnog iskustva kao dela rodno predisponirane istorije, ili će se ići u smeru ispitivanja složene povezanosti „iskustva“ roda i iskustva sviranja, predmet je zasebnih istraživačkih orijentacija. U oba slučaja subjektima prakse vraća se istorija i pruža legitimitet, u skladu s proširenim etičkim i epistemološkim zahtevima stavljenim pred savremenu etnomuzikologiju kao polje odgovornog društvenog rada.

1.3. KULTURALNI KONSTRUKTI ŽENSKOSTI

Koncepcije ženskosti u društvenim naukama prošle su duboke promene u hodu ka današnjem razumevanju kulturalne konceptualizacije rodova. Dok su prva istraživanja „egzotičnih“ ili „primitivnih“ kultura za verodostojna svedočanstva pretežno uzimala iskaze i ponašanja muških pripadnika proučavanih zajednica, sedamdesetih godina dvadesetog veka u okviru tzv. antropologije žene odbacuju se pretpostavke androcentrizma i uvažava žensko iskustvo kao fokus novih i korektiv dotadašnjih

je, zajedno s romantičarskim projektom izgradnje nacionalne kulture, pružilo osnov da se žensko izvođaštvo ipak beleži (Ceribašić, 2004: 147–150).

istraživanja.¹⁵ Antropološkinje Margaret Mid (Margaret Mead), Elinor Likok (Eleanor Leacock) i Gejl Rubin (Gayle Rubin) menjaju sagledavanje pola, roda i seksualnosti u društvu, uvodeći perspektivu ženskih subjekata. Kulturne paradigme ženskosti i muškosti kao poželjnih i zastupljenih modela ponašanja u društvenom prostoru analiziraju se kao društveni konstrukti. Ženskost se posmatra kao kodifikovan sistem predstava, ponašanja, pravila i zabrana koja se tiču žena, ali kao i praktikovanje rodni uloga u skladu s nekom od predstava o tome šta znači „biti ženom” koje popunjavaju taj spektar. U društveno normirane predstave o ženskosti karakteristične za najranija etnografska istraživanja, ubrajaju se koncepcije i prikazi ženskosti i karakteristike koje se konvencionalno povezuju sa ženskošću, a koji se pronalaze u materijalnoj kulturi, usmenoj i pisanoj poeziji, muzici, plesu, mitovima i pričama. U savremenim, tehnološki naprednim društvima diskursi o ženskoj polnosti i odgovarajućim ženskim ponašanjima vidljivi su u modernim masovnim medijima (štampa, radio i televizija) i u prostoru interaktivnih digitalnih medija (internet, kompjuterska multimedija). Konvencionalno shvatanje ženskosti se u zapadnoj kulturi često povezivalo s pasivnošću, iracionalnošću, intuitivnošću i izraženom emotivnošću, iz čega sledi da je privatnost doma društveni prostor ‘prirođen’ ženi. Muškosti se pak dodeljuju atributi kao što su aktivno, racionalno, logičko, iz čega najčešće ishodi stav da je muškarcima prirođena dominacija u javnoj sferi. Dodatno se iz ovih kulturalnih konvencija izvode „muški” i „ženski principi”, kao dihotomne, kulturalno univerzalne i istorijski nepromenljive konstante bivanja rodom, gde se muškost najčešće uzima kao neutralni i univerzalni princip, a ženskost se u odnosu na to određuje kao označena, sekundarna i partikularna: u ranoj fazi razvoja nauka o društvu te predstave su dominirale, a danas su uveliko zamenjene fleksibilnijim poimanjima pola i roda.

U mnogim predindustrijskim i ranim modernim kulturama ženskost se na različite načine povezivala sa sposobnošću biološke reprodukcije i s materinstvom kao s primarnom društvenom ulogom žene. Etnografska tumačenja srpske tradicionalne kulture od sredine devetnaestog do prvih decenija dvadesetog veka ženu u seoskoj zajednici često prikazuju poistovećenu sa ulogom majke, trajno smeštene u *oikos* u rodno zasnovanoj društvenoj podeli rada koja crpi iz kategorija maskuliniteta i feminiteta (Bogišić, 1874; Milićević, 1984; Kazer, 2002). Materinstvo, kao određujuća društvena uloga žene u tradicionalnom tipu balkanskog patrijarhata koju naglašavaju pojedini etnografi, jeste „kulturni konstrukt kojim se u patrijarhalnoj

¹⁵ Na ovaj obrt u antropologiji uticao je drugi talas feminizma i kapitalne studije poput *Drugi pol* Simon de Bovoar i *Ženska mistika* Beti Fridan (Betty Friedan). Tim radovima je zajednička detaljna analiza sistemske subordinacije žena u savremenim društvima, kao i tendencija ka demaskiranju navodne privilegovanosti i zadovoljstva žena usled njihove smeštenosti u prostor privatnog, kao taktika patrijarhata koje vode legitimisanju rodne asimetrije. Pod patrijarhatom se ovde ne misli na mušku vladavinu ženama čiji obrisi nadilaze konkretne istorijske, kulturalne i političke uslovljenosti, a što je značenje koje se može iščitati iz mnogih oblika savremene upotrebe tog termina. Radije upućujem na značenje koje ovom pojmu pripisuje Žarana Papić, u smislu višestrukosti oblika muške dominacije u društvu, odnosno „monopola muškarca u javnom društvenom domenu i diskursu, u političkom i ekonomskom odlučivanju, i tome slično” (Papić, 2012: 209).

kulturi određuje, vrednuje i pozicionira žena i ženskost", čime se utvrđuje i prenosi postojeći sistem distribucije rodnih uloga (Radulović, 2007: 142). Dalje implikacije patrijarhalnog modela ženskosti podrazumevaju da su žene pasivnije od muškaraca, da uzimaju učešća u zasebnoj, ženskoj proizvodnoj sferi unutar domaćinstava i da, generalno gledano, uživaju manje prava bivajući potčinjene odraslim muškarcima u porodičnoj i široj društvenoj zajednici. Međutim, i u samim patrijarhalnim ustrojevima tradicionalnih zajednica postojali su različiti obrasci rodnih uloga. Prema tumačenju koje je izneo Špiro Kulišić, u dinarskoj zadruzi žene su ostvarivale izvesnu samostalnost i vidljivost time što su imale značajan udeo u proizvodnji, potom preko mogućnosti nasleđivanja pokretnih dobara koje su same stekle ili koja su im darovana po ženskoj liniji srodstva (npr. minorat na liniji majka – ćerka), a ponekad čak i time što su mogle da budu porodične ili zadružne starešine, ukoliko nije bilo odraslih muškaraca koji bi mogli da vrše tu funkciju (nav. prema Gorunović, 2006: 122). Kulišićev opis fratrijarhalne zadruge pretežno je idealtipski, zasnovan na naknadno izvedenoj tezi o komplementarnosti i različitosti muškog i ženskog rada, te se, kako napominje Gordana Gorunović, mora uzeti s rezervom povodom zaključaka o ženskoj autonomiji i moći unutar patrijarhalne zajednice. U analizi marksističkog modela dinarske zadruge Gorunović stoga ističe sledeće:

Niko ne poriče da žene čak i u izrazito patrijarhalnim, patricentričnim društvima mogu imati realnu moć u braku i porodici, ali su raspoloživa sredstva i načini njenog sticanja, gotovo u pravilu, predodređeni i limitirani društveno važećim shvatanjem o „prirodi” i vrednosti ženskog pola (osećanja, mišljenja i delovanja žena) (Gorunović, 2006, 128).

Tu ograničenu, premda prisutnu moć i vidljivost, žene su sticale najčešće udruživanjem, onom formom zajedničkog delovanja koju Dunja Rihtman-Auguštin naziva ženskom supkulturom u kontekstu tradicionalnog balkanskog patrijarhata (Rihtman-Auguštin, 1982: 37, et passim). Baveći se etnografskim androcentrizmom na primeru slavonske porodične zadruge, pomenuta autorka pokazuje kako oblici etnografskog predstavljanja iskrivljuju stvarnost života time što naglašavaju idealtipske rodne uloge i nekritički izvode opšte modele uzimajući zdravo za gotovo potcenjivanje žena koje praktikuju muški pripadnici zajednice. Stavovi da žene obavljaju specifično ženske poslove u vezi sa odgajanjem i domaćinstvom, a takođe učestvuju u težim fizičkim poslovima (kada udela uzima „cela familija”) zapravo znače da su žene dvostruko opterećene; tržišna realizacija u vidu naplaćivanja zadružnih viškova poput jaja, vune ili životinja, bila je dozvoljena muškarcima, a istovetna se radnja u slučaju žena opisivala kao „krađa” iako je reč o istom postupku (Rihtman-Auguštin, 1982: 33–36). Drugim rečima, svedočanstva koja se preuzimaju i navode bez konsultovanja drugih pripadnika zajednice (žena), uz odsustvo naučne refleksivnosti, nužno dovode do iskrivljenih i ideološki jednostranih tumačenja „stvarnosti” zajednice. Na sličan način je funkcionisala i veza između istraživača i kazivača kada je reč o praksi muziciranja na tradicionalnim narodnim instrumentima: etnografska neverica i potreba da se svet kulture predstavi preko navodno prirodno zasnovanih dihotomija, a u spoju s potiskivanjem žena na rub prakse koje je obavljala zajednica (ili, koje bi i

same sviračice vršile, nastojeći da „pomire“ tradicionalna i delom nekonvencionalna ponašanja, poput sviranja), doveli su do nepotpunog uvida u praksu.

Feministički upliv u proučavanje društvenih konstrukcija ženskosti zahteva da se ustaljena razvrstavanja društvenih uloga i značenja po rodnoj osnovi kritički prevrednuju. Prirođenost rodnih uloga, poput navodne ženske večite osuđenosti na prostor privatnog, denaturalizuje se tako što se ono što „neosveščeno i zdravo-razumsko“ u svakodnevici iznosi, analizira i prikazuje kao uslovljeno mnjenjem i vladajućim sistemom društvenih institucija i klasifikacija (Spasić, 2003: 167). Začetak osporavanja univerzalnog poimanja pola i roda, u anglosaksonskoj nauci se javlja još u prvoj polovini dvadesetog veka. Jedan od prvih značajnih pokušaja izmeštanja iz evrocentričnog projektovanja polnih i rodnih uloga na nezapadna društva, dovodi se u vezu s radom Margaret Mid. Njen pristup tome kako se „polna razlika“ zamišlja u različitim nezapadnim društvima, oslanja se na boasovske paradigme kulturnog relativizma i istorijskog partikularizma.¹⁶ U studiji *Spol i temperament u tri primitivna društva*, Mid piše o svom dvogodišnjem iskustvu suživota s novogvinejskim plemenima Arapeša, Mundugumora i Čambula, koje ju je navelo da formuliše pretpostavku da razlike među muškarcima i ženama nisu produkt biološki datih polnih osobina, već kulturnog oblikovanja individualnog temperamenta kao skupa urođenih psiholoških crta. Osnovna teza Mid glasi da su kulture sistemi 'obrade' koji varijantno stvaraju i uređuju kompleksne obrasce rodnih ponašanja, s polnom razlikom kao „jednom od tema u zapletu društvenog života“ (Mead, 2004 [1935]: 14). Njene karakterizacije rodnih uloga u tri pomenute domorodačke kulture pokazuju kako je zapadnjačko poimanje „prirodnih“, polom diktiranih sposobnosti i osobina koje iz njih slede, partikularno i istorijski situirano, što je ujedno i doprinos transformaciji naučnog pogleda na rodni identitet iz biološko-evolucionističke u konstruktivističku paradigmu.¹⁷

¹⁶ Grana američke kulturalne antropologije poznata kao boasovska antropologija (po osnivaču tog naučnog usmerenja, Francu Boasu / Franz Boas), raskida s dotadašnjom koncepcijom kulture kao ukupnosti stavova, ukusa i stila života, i kulturu sagledava kao mentalne i fizičke aktivnosti i predstave koje dele članovi određene društvene zajednice. Kulturni relativizam je bitna komponenta ove postavke, a čini ga gledište da se stavovi, ubeđenja i ponašanja pripadnika neke društvene grupe izvan kulture onog koji posmatra, moraju sagledavati u svojim sopstvenim terminima. Istorijski relativizam se odnosi na stanovište da ne postoji univerzalni evolucionarni tok razvoja kultura u vremenu niti imanentni, univerzalni zakon njihovih promena, te da se kulture ne mogu međusobno porediti ili generalizovati.

¹⁷ Prema Mid, arapeško društvo neguje „kooperativni model“ gde je uloga muškarca gotovo materinska, a vladajući model društvene ličnosti ne zavisi od pola; kao kontrast tome, u susednoj kulturi lovaca na glave Mundugumora, žene se kroz prakse poliginije tretiraju kao vlasništvo i dokaz muške socijalne moći. U zajednici Čambula muškarci su okrenuti umetnosti, a ženama pripada ograničena i posebna društvena moć, oličena u čvrstom zajedništvu, društveno prihvaćenom stavu da imaju seksualno jači nagon od muškaraca, kao i u upravljanju proizvodnjom, jer su one, u vreme kada je Mid obavljala istraživanje, bile primarni nosioci aktivnosti ribarenja i upravljale su zaradom, nagrađujući shodno svojim interesima muške srodnike i druge pripadnike zajednice (up. Mead, 2004 [1935]). Mid je u izvesnom smislu bila svesna izvesne pojednostavljenosti njenih etnografskih opisa, koji

Opozicija priroda – kultura je u brojnim naučnim tumačenjima homologna paru ženskost – muškost. Fiziološke karakteristike ženskog tela i njegova biološka sposobnost rađanja u tom kontekstu služe kao argument za određenje ženskosti kao bliže svetu prirode. Međutim, postoje društva u kojima odnos prirode i kulture nije saobrazan zapadnjačkom, kartezijanskom poimanju te opozicije, pa i njihove konceptualizacije rodni uloga slede drugačiju kulturalnu logiku, na osnovu čega se zaključuje da povezanost žena s prirodom nije univerzalna i aistorijska.¹⁸ Ženska povezanost s domenom prirodnog nije, stoga, homologna, već se, saglasno mišljenju antropološkinje Šeri Ortner (Sherry Ortner), ženi češće dodeljuje uloga nekoga ko *preobražava* prirodu u kulturu, što je uloga koju obavlja u vaspitavanju ljudske mladunčadi. Stoga je žena pre posrednik između prirode i kulture, „moćan činilac kulturnog procesa jer neprestano pretvara sirova prirodna dobra u kulturne proizvode“ (Ortner, 2003: 166). Ali, i Ortnerina pozicija je u savremenoj antropologiji kritikovana zbog kauzalnosti „prirodnih“ tela i rodni uloga i prihvatanja univerzalnog karaktera opozicije prirode i kulture izvedene iz levi-stosovskog strukturalizma (Ivanović, 2003: 418–424), čime se zamagljuje promenljivost, kulturalna raznovrsnost i istorijska oblikovanost pola/roda. Problem predstavlja usmerenost ka metamodelima reprezentacije, odnosno mapiranje čitavih oblasti društvenog izražavanja i proizvodnje na osnovu delimičnog spajanja emskih i etskih stavova¹⁹ – „objektivističkih“ naučnih koncepata i uvek delimično važećih navoda „iz“ proučavanih zajednica. Rečeno u žižekovskom tonu, nijedan navod o realnosti zajednice nije u stanju da pokrije čitav njen kontinuum ili rasutost, odnosno da u potpunosti obradi i 'fiksira' antagonizam koji je određuje, što jeste pristup koji treba zauzeti uz uvek neophodnu dozu etnografske 'zbilje'.

čitaocima mogu zvučati „preterano lepo“, ali je u uvodu studije *Spol i temperament u tri primitivna društva* ostala čvrsto pri tome da su modeli koje je izvela upravo takvi; dodatno, ona se distancira i od potencijalne feminističke agende, ističući da je njena knjiga pre svega prikaz društvenih stavova (Mead, 2004 [1935]: 14).

¹⁸ Zorica Ivanović ovo stanovište ilustruje istraživanjem naroda Hagen iz Papue Nove Gvineje koje je obavila antropološkinja Merilin Stratern. Pripadnici ovog naroda kulturu ne sagledavaju kao kumulativni učinak čovekovog delanja. Budući da ne raspolažu pojmom prirode kojom se mora ovladati, nalik onom zapadnjačkom, njihova konceptualizacija rodni uloga ne može se tumačiti odnosom priroda–kultura (Ivanović, 2003: 418).

¹⁹ „Etska“ (engl. *etic*) perspektiva odnosi se na stavove i uvide o etnografskoj realnosti jedne zajednice sagledane iz ugla stranca-istraživača, tj. naučnika koji zajednicu posmatra iz pozicije spolja. „Emsku“ (engl. *emic*) perspektivu čine pojmovi, stavovi i sistemi znanja koji pripadaju članovima date zajednice. Ove saznanje kategorije razrađene su u antropologiji, a i etnomuzikologija ih je srazmerno brzo uvrstila u svoj disciplinarni vokabular.