

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за етномузикологију

## **ДЕРЕГУЛАЦИЈА КАНОНА:**

### **ИДЕНТИТЕТИ, ПРАКСЕ И ИДЕОЛОГИЈЕ ЖЕНСКОГ СВИРАЊА НА ТРАДИЦИОНАЛНИМ ИНСТРУМЕНТИМА У СРБИЈИ**

докторски научни рад

Кандидат: мр Ива Ненић

Ментор: доцент др Мирјана Закић

Коментор: редовни професор др Миодраг Шуваковић

Београд, новембар 2014.

## Садржај

|   |     |
|---|-----|
| УВОД .....  | 1   |
| Предмет истраживања и мотивација за одабир теме .....   | 1   |
| Методолошки оквир истраживања .....   | 3   |
| Теоријске координате рада .....   | 8   |
| Структура рада .....  | 9   |
| 1. Теоријски дискурс о идентитету .....   | 13  |
| 1.1. Опште поставке теорије идентитета .....  | 13  |
| 1.2. Идентитет и идентификација у дискурсу теоријске психоанализе .....   | 16  |
| 1.3. Идентификација у пољу другости .....   | 23  |
| 1.4. Недовршивост идентитета: под руку са (расутом) стварношћу .....  | 32  |
| 1.5. Идентификација и интерпелација: два напоредна низа .....   | 37  |
| 1.6. Зашто рећи „не“ формулацији „идентитет у музици“? (Нацрт за теоријски завртањ „интерпелација музиком“) ..... | 58  |
| 1.7. Перформативност рода .....   | 69  |
| 1.8. Женскост као културални конструкт .....  | 94  |
| 1.9. Род, женскост и свирачице у дискурсу етномузикологије .....  | 100 |
| 2. Генеалогичка историја женског инструменталног извођаштва .....   | 115 |
| 2.1. Историјски дискурс о женском свирању у Србији и на Балкану .....   | 115 |
| 2.2. Путујући женски бард: слепа гусларка .....   | 129 |
| 2.3. „Добре“ и „лоше“ свирачице: деветнаести век и седиментација нормe .....                                      | 142 |
| 2.4. Модерна жена: свирачица .....  | 156 |
| 2.5. Етнографија изузетка: откривање женског инструменталног извођаштва у сеоској традиционалној музици .....     | 165 |
| 2.6. На другој страни родне дихотомије: инструменти намењени женама .....   | 170 |
| 2.7. Етнографија женског гуслања у двадесетом веку .....  | 178 |
| 2.8. Неки закључци: ка генеалогичкој историји женског увежбавања/субвертирања идентитета музиком .....            | 198 |
| 3. Савремене музичке праксе свирачица .....   | 201 |
| 3.1. Другим трагом идентификације: 'лично и друштвено' у пракси и чину свирања .....                              | 201 |
| 3.2. Ривајл, етницитет и амбивалентни статус женскости .....  | 235 |
| 3.3. Постајати/бити свирачица: идентификација-интерпелација преко дискурса о музицирању и чина музицирања .....   | 241 |
| 3.4. Музика као знаковно-материјални перформатив идентитета .....   | 261 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.5. Од маргина ка новим слободама: неотрадиционална, етно и world социомузичка формација ..... | 290 |
| 3.6. Материјалност идентификације у пракси гуслања.....   | 304 |
| Завршна разматрања: од затурене историје до колективитета на помолу .....                       | 319 |
| Литература .....  | 328 |
| Прилог 1: транскрипције музичких примера .....  | 358 |
| Прилог 2: фотографије и илустрације .....   | 408 |
| Vita .....  | 433 |

## ЗАХВАЛНИЦА

Огромну захвалност дугујем свим девојчицама и женама које су ми несебично дозволиле да извесно време узем учешћа у њиховим животима и музицирању: у заједничком проживљавању разних, веома личних и других, јавних ситуација, стрпљиво су ме водиле ка постепеном сазнавању шта значи бити свирачица традиционалног „мушког“ инструмента, а искрено се надам да је помоћ у довољној мери ишла и у супротном смеру. Драгоцену подршку пружили су ми и институционални актери одигравања и чувања (нео)традиционалне музичке културе који имају слуха за њене разнолике и не увек ухватљиве димензије: Зоран Рајичић, председник савета Сабора фрулаша „Ој, Мораво“ у Прислоници код Чачка, виши кустос збирке народних инструмената у Етнографском музеју у Београду др Мирослав Митровић, фрулаши-мајстори и учитељи Добривоје Тодоровић, Милутин Цвејић и Милинко Ивановић Црни, као и бројни појединци који су отворили своје личне збирке података, поверили ми успомене о музицирању рођака и бака, или суделовали у истраживању као посредници у пробијању различитих препрека и зидова на које сам неминовно наилазила. Захваљујем се Музичкој редакцији Трећег програма Радио Београда, која ми је обезбедила могућност да преслушавам и анализирам драгоцене снимке свирачица из радијског архива, чиме сам стекла увид у споне међу историјским слојевитостима музичких традиција које су предмет рада. Без пажње, драгоцених опаски и систематичних увида моје менторке др Мирјане Закић, овај рад би био далеко сиромашнији: од срца јој захваљујем на заједничком изналажењу нових проблемских чворишта, мотивисаном праћењу мојих истраживачких корака и доцнијем пажљивом читању текста у различитим фазама. Посебну захвалност дугујем и ко-ментору др Мишку Шуваковићу, чије су интервенције допринеле појмовној прецизности и релевантности теоријског оквира. Коначно, велика захвалност иде и члановима моје породице: супругу Влади, нашој будућој свирачици Петри и маленој принови Марку који су на разне начине били стрпљиви и радознали саучесници истраживачког процеса, Љиљани, Слободану и Милошу који су ми омогућили да мирно путујем и пишем као моја проширена мрежа подршке и љубави.

## УВОД

### Предмет истраживања и мотивација за одабир теме

Женско свирање је готово невидљиво у доминатним токовима српске етномузикологије и сродних дисциплина, као утварно присуство на рубовима репрезентацијских дискурса, ексцесни случај недовољно убедљив да би био самерен високим донетима који се везују за фигуру мушког традиционалног музичара, изузетак који потврђује универзално правило да је свирач – мушкарац. Малобројни увиди у етнографске портрете свирачица које сам остварила као студенткиња основних студија етномузикологије, и доцнији спорадични сусрети са описима женског свирања у широј етнографској литератури, али и први контакти са свирачицама, увек посебно обележеним на основу свог пола, иницијално су распламсали моје интересовање за женско свирање као једну од белих мрља у мапи етномузиколошког проучавања музичких светова традицијских и савремених култура на простору Србије и Балкана. Но уједно је то занимање, поред отварања неуобичајене теме, у себи садржало и импулсе доцније критичке интервенције тиме што је понудило измицање из устаљене парадигме бављења традицијским колективитетима дугог трајања и ослањања на канонизоване моделе представљања музичких традиција старе више од једног века, у корист представљања расутог и маргинализованог женског свирања на традиционалним народним инструментима као праксе без колективних обриса која се не уклапа у пређашње позитивистичке схеме изучавања народних култура, и нити традиције испуштене из званичног ткања представљања о традиционалном музицирању. Предмет истраживања докторског рада чине некадашње и актуелне женске свирачке активности као материјално-знаковне праксе извођења идентитета, у традиционалној музици и њеним различитим савременим тековинама у Србији. Објекти истраживања били су конкретне индивидуе и њихова разнолика музичка активност, као и институције и праксе путем којих се материјално репродукују друштвени идеолошки обрасци традиције, нације и других идентитетских макроопредељења, али и антагонизми под плаштом доминантне културе, присутни у судару званичних наратија и микроконтекста заједница и појединаца који музицирају „мимо правила“. Основни истраживачки проблем тицао се сагледавања музике као идентитетског перформатива

кроз који се врши друштвено одигравање родних и других припадности субјекта, те је стога поред афирмације женских свирачких пракси, укључивао и описивање механизма негације или одбацивања женског изражавања у области традиционалне народне инструменталне музике у односу на моменат репродукције различитих друштвених идеологија. Категорији *праксе* приступила сам као укупности материјалних чинова у облику континуума повезаних трансформација, и са њима нераскидиво повезаних симболичких представа и значења које упражњавају различите друштвене групе и повезани појединци. *Идентитет*, као основна појмовна одредница преко које сам се упустила у рашчитавање индивидуалне смештености свирачица у оквиру припадајућих пракси, схваћен је као материјални перформатив субјекта у којем се додирују друштвено и лично, и као процесуалност која се одражава у различитим чиновима као карикама променљиве идеолошке позиционiranости индивидуе. Трећи макроконцепт, *идеологија*, односи се на механизам преображавања индивидуе у субјект кроз материјална чињења и понашања, и расправљан је у традицији алтисеровског позномарксистичког приступа и савремене, пост-алтисеровске теорије вишеструкости идентификације у критичким студијама културе. Важну димензију у односу на идентитарност самих свирачица, напослетку, чинио је и родни идентитет, односно, *род* као засебна друштвена конструкција полности и инсценација одговарајућих понашања уписана у тело, гест и звук, чему је у самом раду посвећена замашна пажња.

У првим теренским посматрањима и личним контактима које сам успостављала, била сам приморана да се изборим са неверицом која је последица невољне интернализације парадигме да је женско свирање изузетак минорног обима, као и да само по себи не завређује опсежнију истраживачку пажњу: у зрелој фази истраживања, сваки појединачни сусрет са свирачицама, богат свет њихових личних искустава и доживљаја, сложени преплети њихове музике и приповести преко којих она стиче значење, убеђивали су ме без поговора да је тема женског свирачког учешћа у некадашњој традиционалној и данас актуелној неотрадиционалној и савременој музици ослоњеној на концепт етницитета, предмет вишегодишњег, а по свој прилици и животног истраживачког интересовања. Настојање да се женско инструментално извођаштво осветли и прикаже као пракса вредна друштвене и научне пажње, изискивало је обиман апарат критике и деконструкције који је у стању да продре кроз већ окоштале слојеве доминантних идеолошких образаца заступљених у представљању

традиционалне инструменталне музике. Та два повезана циља – увођење женског свирања у званичне нарације о музичким културама и о музици у друштву, и паралелно развијање нових, интердисциплинарних и хибридних форми представљања музичких пракси као потенцијални модел за пост-дисциплинарну етномузикологију, поставила су ме пред сложен истраживачки задатак. Из оба је, коначно, проистекао и трећи циљ овог рада: ангажовано истраживање са подстицањем далекосежних промена које би подразумевале далеко већу заступљеност свирачица и њихов пробој у доминантне репрезентацијске схеме у науци и у култури, као етномузиколошки праксис који сам, надам се, искуствено успела да покренем, дајући додатни импулс наступајућој промени у којој свирачице традиционалних народних инструмената постепено сламају отпор присутан у култури и отварају простор женском инструменталном извођаштву.

### **Методолошки оквир истраживања**

У процесу израде докторског рада ослонила сам се на одабране квалитативне методе теренског и архивског истраживања, као и на критичко-генеалогски приступ корпусу научне (етномузиколошке, етнологске, књижевнотеоријске) литературе и публиковане етнографске грађе у вези са свирачком активношћу жена у Србији и на историјском простору Балкана. Феминистичка истраживачка платформа коју заступам и опредељеност за рефлексивну и критичку етнографију (Bloom 1997; Buch and Staller 2007) водили су одабиру одговарајућих метода и техника, и упутили ме на темељно промишљање стратегија сарадње са свирачицама, избор егалитаристичких представљачких механизма и формулисање родно сензитивних упитника. Будући да је рад изведен на стецишту више дисциплинарних усмерења, у распону од матичне етномузикологије до антропологије, филозофије и критички настројених студија културе, то је нужно условило и методолошки плурализам у формирању истраживачке стратегије. У сагласности са феминистичком истраживачком етиком ослоњеном на право гласа подарено субјекту истраживања, у процесу успостављања поверења и одређивања параметара етнографске размене моје информанткиње су бивале подстакнуте да отворено укажу на елементе својих личних прича које не могу бити публиковане или експлицитно поменуте у раду, доносиле су одлуку да ли ће допустити снимање (и у каквом формату), и генерално су биле у прилици да у двосмерној

комуникацији мењају и дорађују аспекте свог искуства које су ми несебично и храбро предавале.

Како бих описала и сагледала различите, прекинуте или још увек живе везе између свирања у прошлости и данашњих свирачких пракси у којима жене узимају учешћа, морала сам најпре да реконструишем слику музичке прошлости, односно, да изнова изумевам 'затурену историју' свирачица, а потом да је доведем у везу са садашњим статусом жена које свирају и симболичким и материјалним условима који одређују њихово место и улогу у савременим музичким световима. У последњем смислу, пак, истраживање је подразумевало дугорочан теренски рад са свирачицама у различитим приватним и јавним контекстима у облику класичне и онлајн етнографије, и претакање добијених података, искустава и недоумица у писмо густо испресецано претходно изведеним генеаложским и теоријским увидима.<sup>1</sup> У примени методе испитивања, основне технике теренског истраживања биле су полуструктурирани и слободни (неусмерени) индивидуални и групни интервјуи са посебно наглашеним инструментом полуструктурираног дубинског интервјуа (Бо и Вебер 2005; Hesse Viber 2007) који су у доцнијој обради и анализи теренског материјала транскрибовани делимично или у целости. Сходно одлуци да, колико је год могуће умањим диспропорцију између привилеговане позиције истраживачице и најчешће релативно статичне позиције истраживане (информанткиње-сараднице или учеснице истраживања), определила сам се да са једним бројем информанткиња спроведем дубинске интервјуе, као и за методу поновљеног истраживања у односу на одређене свирачице и одређене друштвене музичке догађаје. Такво методолошко полазиште резултирало је чвршћим односом и већим степеном поверења са информанткињама, а уједно ми и помогло да сазнам ставове, вредносне оријентације, успомене и детаље који би у дистанцираном и формалнијем истраживању путем ширег узорковања и једнократних, структурираних интервјуа остали мање видљиви или скривени. Паралелно су примењиване методе посматрања са учествовањем и анализе медијског наратива и музичког текста, са пратећим техникама аудио и видео бележења,

---

<sup>1</sup> Подаци су прикупљани и обрађивани у оквиру научноистраживачких пројеката *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије* (број 177024) при Катедри за етномузикологију ФМУ и *Родна равноправност и култура грађанског статуса: историјска и теоријска утемељења у Србији* (број 47021) при Факултету политичких наука, које подржава и финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.



конвенционалне музичке транскрипције дескриптивног типа, акустичког мерења тонских висина и селективно спроведене етномузиколошке формалне анализе музичких структура, која за циљ није имала типизацију праксе, жанра или форме, већ проблемско разматрање везе музике и дискурса. У дугорочној комуникацији са појединим свирачицама методе испитивања су, поред интервјуисања, укључивале и писмено испитивање/размену у форми електронске поште и комуникацију путем друштвених мрежа. Пратила сам у распону од неколико година различите догађаје на којима су се појављивале (а понекад где су и упадљиво одсуствовале) свирачице различитих генерација, попут фестивала и такмичарских смотри фруле и других традиционалних аерофоних инструмената, различитих фолклорних манифестација, догађаја општег типа у оквиру којих се слави национална баштина (тематских вечери посвећених гулама, трибина и скупова са одговарајућим програмом музичког фолклора), солистичких и групних концерата, појединачних радијских и телевизијских наступа више свирачица, формалне и приватне наставе традиционалних инструмената. Од општих методолошких поступака, у дисертацији су примењени аналитичко-синтетички и компаративни метод, потом индукција у успостављању историјских и актуелних правилности и модела одношења према свирачицама, и дедукција у односу на читаву плејаду теоријских приступа повезаних хипотезом да је жена Друго, депривилегована и најчешће искључивана из оних пракси којима патријархална заједница делегира значајнију друштвену моћ и видљивост. Биографски метод се такође показао корисним, и заједно са спорадичним испитивањем усмене историје (енг. oral history; Gluck 1977) као и генералним усмерењем на динамику односа у заједници диктирану важећим родним диспозитивима, довео је до драгоцених увида у однос личног и друштвеног и тиме допринео да се смањи јаз између психолошко-индивидуалних и друштвено-симболичких регистара у доцнијој етнографској обради. У анализи и интерпретацији музичких текстова као елемената материјалне перформативности идентитета свирачице (као и других идентитетских позиција које оне заузимају), употребљени су методи опште формалне и етномузиколошке семиотике. Квалитативно узорковање и одржавање присних веза са свирачицама у дужем временском трајању условили су и да шира, мета-методолошка поставка буде ослоњена на метод студије вишеструког случаја (енг. multiple case study), као приступа који дозвољава увид у богату индивидуалну мапу личних искустава и сазнања (Stake 2006; Шевкушић 2008), али уједно – за разлику од конвенционалне студије случаја –

дозвољава и доцније генерализације које се показују епистемички валидним. Извођење општих закључака није бивало усмерено жељом да се успостави тврд и вечито важећи канон родних улога у музици, као обрнута слика постојеће супремације мушког свирања која се сада побија изналажењем што већег броја примера женског инструменталног извођаштва: та врста приступа у себи садржи клопку идеолошког става да је креативност 'као таква' самерива једино аршинима који се везују за мушкарце, а уједно и да је квантитативна димензија одређене појаве (бројчана заступљеност свирачица) оно што је легитимише као ваљану тему за истраживање.<sup>2</sup>

Укрштањем сопствене позиције, рашчлањивањем премиса 'прећутног знања' које стоји у позадини етнографских импресија и бројних рубних рефлексивних појави које прате теренско искуство (Wolfinger 2002) са позицијама и знањем учесница музичке праксе, покушала сам да у етнографији и теорији применим и изведем концепт ситуираног знања, који се према моделу феминистичке теоретичарке Доне Харавеј, односи на „повезивање парцијалних погледа и оклевајућих гласова у позицију колективног субјекта која обећава (...) визију живљења унутар ограничења и контрадикција – погледа однекуд“ (Haraway 590). Моје становиште, дакле, није универзално важеће и неутрално откривање „закона културе“, што је била најчешћа варка претходних приступа женском свирању, већ је ангажовано и засновано на отвореном исказивању сопствене перспективе у тумачењу антагонистичког профила сложене 'реалности' музицирања свирачица. Опредељење да се у истраживању ослоним на рефлексивност и отворено предочавање сопствених уверења и мотивација субјектима истраживања, и тиме измакнем из позиције 'неутралног' посматрача и 'објективног' ауторитета,

---

<sup>2</sup> И сама сам у почетку подлегла захтеву да „пронађем“ што више историјских и савремених свирачица: међутим, експлицирање сопствених бојазни и анализа идеолошких позадина које су обликовале слику о свирачицама као о реткој појави (у виду рефлексивне етнографије на коју сам се ослањала све време током истраживања и израде рада), убрзо су ми помогле да сагледам тај захтев као још једну од мера изузимања женског извођаштва које спроводе патријархални друштвени режими. Избор квалитативне методолошке позадине рада додатно је учврстио мој став да статистички, емпиријско-позитивистички принципи примењени у друштвеним наукама често окрњују слику стварности, као и да су дубоко прожети идеолошким моделима, иако се представљају као не-идеолошки, објективни и неутрални. Ипак, додала бих да самих свирачица, у разним окружењима – од неотрадиционалних изведби националне и локалне културе, преко различитих трансжанровских експеримената до најчешће младих ауторских и лидерских фигура – у пракси нимало не мањка: штавише, оне су веома заступљене у новом таласу интересовања за инструменталну народну традиционалну музику и њене тековине, а изгледа да ни у различитим историјским контекстима њихово присуство и делање није било толико неуобичајено, каквим се представља данас након седиментације дискурса који су произвели дихотомне моделе родно опредељених понашања у традицијској култури.

проистекли су из феминистичке епистемологије у којој се истраживач и оно шта се истражује (субјекат, предмет истраживања) у самом почетку постављају на исту критичку раван како би што више приближили своје значењске хоризонте (Harding 1987, 8-9 et passim).

Извођење истраживања подразумевало је мултилокацијску етнографију (multi-sited ethnography; Marcus 1995; Falzon 2012) спроведену у сарадњи са више свирачица старије, средње и млађе генерације на ширем простору Србије са фокусом усмереним ка свирачицама фруле и гусала, праћење њихових јавних активности, бележење личне свирачке историје и ставова путем интервјуа и стицање увида у у приватне архиве и личне колекције података. Са ограниченим бројем свирачица реализовала сам дубинске интервјуе, као и поновљене разговоре, како бих исцрпно и у целости сагледала комплексност и променљивост њихових личних идентификацијских процеса у оквиру друштвеног хабитуса који заузимају.<sup>3</sup> Такође, истраживање је обухватило и континуирано праћење динамике званичних, институционализованих облика чувања и преношења знања традиционалног и неотрадиционалног свирања, попут фестивала фруле у Прислоници, фрулашке смотре у Сопоту, више предтакмичења на традиционалним аерофоним инструментима (фрули, дудуку, двојницама, окарини) у оквиру годишње динамике фолклористичког представљања традиције на народним аерофоним инструментима; хоспитовање наставе традиционалних инструмената у државним и приватним контекстима (Одсек за традиционално певање и свирање МШ „Мокрањац“, приватна педагошка пракса неколико истакнутих фрулаша, итд). Групни и солистички јавни наступи бележени су у форми аудио и видео записа уз додатну израду етнографског дневника, како би се доцнија анализа садржаја могла укрестити са утисцима *in situ*. Поред категорије живих сценских извођења, пратила сам и

---

<sup>3</sup> Ово ограничење било је неопходно у односу на саму технику дубинског интервјуа, која је методолошки веома захтевна јер, док пружа обиље података за квалитативну студију случаја, истовремено захтева да се једном информанту посвети пуно времена и да се остави довољно простора за постепено нарастање поверења између интервјуерке и онога ко је интервјуисан, као и да се истраживач у разговору тек лабаво ослања на претходно израђен полуструктурирани упитник, а да заузврат користи интуицију и пажњу како би отворио проблемска поља у односу на оно што се говори (или, што се и прећуткује). Потом, ова техника знатно црпи материјалне ресурсе (нпр. вишеструки одласци на једну локацију ради разговора само са једним информантом), и генерално подразумева истраживачку етику која диктира да се информације осетљиве природе које могу бити од великог значаја за истраживање, оставе у приватној архиви, учине недоступним јавности у снимљеној или публикованој форми или, чак, изузму из аудио и видео сесија (Bo i Veber 2005, 136-139 et passim; Seidman 2013).

анализирала телевизијске и радијске наступе уживо и у форми емисија и серијала, као специфичне друштвене кореографије неотрадицијског звука у форми медијског и сценског текста у којима се изводе друштвене маркираности и/или асиметрије родних идентитета, (популарна емисија *Жикина шареница*, серијал *Ја имам таленат*, наступи свирачица на локалним и престоничким телевизијама, гостовања у емисијама Радио Београда посвећеним традиционалној народној музици, одабрани музички спотови попут остварења музичког пројекта *Ступови*, музичко-сценски спектакл *Стојте, галије царске* посвећен глорификацији националне културе и обележавању стогодишњице Првог светског рата, изведен у великој дворани београдског центра „Сава“, итд) и као теренским догађајима у оквиру којих сам учествовала као посматрачица на рубу дешавања (РТС серијал *Шљивик* посвећен традиционалној музици различитих крајева Србије, јавна снимања емисије *Даровница* Радио Београда, итд). Важну подкатегорију података чинила су и видео и аудио издања која су свирачице реализовале, најчешће у форми аудио касете и аудио диска, као и музичког спота. Напоследку, у оквиру онлајн етнографије испитивала сам и односе према младим свирачицама анализом садржаја у оквиру социјалних мрежа (Facebook), на интернет форумима и у дискусијама и коментарима који прате видео и аудио садржаје објављене на интернету. Архивско истраживање које сам паралелно спроводила ради реконструкције некадашњег женског свирања, подразумевало је стицање увида у колекцију музичких инструмената и пратећу збирку података и фотографија Етнографског музеја у Београду под управом вишег кустоса Мирослава Митровића, преслушавање аудио снимака похрањених у Фонотеци Радио Београда, упознавање са штампаним изворима (чланцима, цртицама) посвећеним свирачицама у архивима новинских кућа (Политика АД), и са приватним архивима свирачица, свирача и заљубљеника у музику.

## **Теоријске координате рада**

Теоријска полазишта ослоњена су на оригиналне концепте преузете из етномузикологије, британских студија културе, теорије родних перформатива и теорија идеологије ослоњених на традицију француског структуралистичког марксизма, уз удео релевантних социолошких, антрополошких и психолошких поставки. Како би се приступило анализи и тумачењу идентификације кроз музику као материјалну друштвену праксу, било је потребно најпре детаљно расправити појам идентитета и указати на предности не-есенцијалистичког, пост-позитивистичког приступа

идентитету као процесу, а потом извести оригиналну теоријску поставку *идентификације у музици*. Појам идентификације и сродан појам субјективације разматрани су као елементи постајања друштвеним субјектом под идеологијом (Altiser [1970] 2009; Hall 2001a), а изведена расправа послужила је да се постави почетни концепт *идентификације-интерпелације у пракси музицирања*, као и њених различитих модалитета на трагу Пешоове концепције идеолошке дисидентификације оригинално изведене на показном материјалу лингвистичких дискурса (Pêcheux 1982, 1988) и њених доцнијих теоријских прерада (Muñoz 1999; Butler 2004). Родним идентификацијама као облицима постајања субјектом, и родним диспозитивима као системима повезаних друштвених институција, принуди, правила и очекивања, приступила сам преко теорије родне перформативности Џудит Батлер (Butler [1993] 2001) и методе испитивања генеалогског распрострањавања моћи у друштву Мишела Фукоа (Fuko 1997, 2007). Идентификацији се приступало двојачко: као процесу у чијем је центру субјект, и као обавијању само-идентитета у слојеве друштвених значења у јавном пољу, што је репрезентација.

Интердисциплинарна и плурална теоријска мапа рада није осмишљена тако да се превасходно уклапа у оквире репетитивног и мозаичног приступа теорији која би онда била „примењена“ на музику: намера ми је била да, ослањајући се на дедуктивни метод, а преко критичког ишчитавања и умрежавања претходних теоријских сазнања о идентитету, роду, идеологији, уметности и музици, произведем и пропитам нова проблемска чворишта мишљења о идентификацији-интерпелацији кроз материјално-знаковне праксе културе у које се музика свакако убраја. У формирању теоријског апарата рада удела су имале и не толико бројне, али значајне оригиналне етномузиколошке и музиколошке теоријске поставке поводом рода, идентитета и субјективитета у музици (Mowitt 2002; Rice 2010b; Avenburg 2012).

## **Структура рада**

Рад је организован у три макроцелине са пратећим уводом и закључком, три прилога и библиографијом. Креће се од општих теоријских поставки и расправа, преко генеалогског испитивања односа према свирачицама на историјском простору Балкана и Србије, као и критичког превредновања досадашњих репрезентацијских стратегија приказивања женског свирања, до тумачења савремених модалитета женског инструменталног извођаштва у нео и пост-традицијској култури у Србији. Прва целина

9

рада, насловљена *Теоријски дискурс о идентитету*, јесте расправа о значењима, корисности и границама појма идентитета у оригиналном психолошком контексту, потом и у психоаналитичком, културалистичком и етномузиколошком научном опусу. Анализира се и интерпретира генеза појма „идентитет“ у психологији, психоанализи, социологији и антропологији; потом се идентификација разматра као процес под идеологијом, близак механизму идеолошке интерпелације (преображавања индивидуе у субјект преко материјалних гестова), предлаже се приступ интерпелацији путем музичке праксе и посебна пажња посвећује општој и етномузиколошкој теорији родних идентитета. У другом делу рада, под насловом *Генеалогичка женског инструменталног извођаштва*, приказују се и критички контекстуализују историјски подаци о женском инструменталном извођаштву у распону од средњовековних извора до етнографских написа насталих у двадесетом веку, са посебном пажњом посвећеном деветнаестовековном пројекту формирања националне културе, који је укључивао и стварање идеала женскости у границама приватног простора, као и апострофирању женског свирања као изузетка у званичним репрезентацијским механизмима наука о фолклору и модернистичких пројеката народне културе у Србији и на историјском простору Југославије током двадесетог века. Засебне студије случаја чине женско гуслање, са прекинутом кариком традиције између слепих путујућих гусларки и сеоских и градских гусларки које приликом експлоративних теренских истраживања затичу етнографи у првој половини двадесетог века, потом женско инструментално извођаштво у сеоској народној музици (фрула, двојнице, гусле) и ограничавајући утицај романтичарског и хетеронормативног поимања родних бинарности и „прирођености“ облика музичког изражавања одређеном полу, имаголошки приказ генезе појма „свирачице“ као ласцивне жене сумњивог морала, те осврт на инструменталне музичке праксе „мање важности“ на Балкану које су претежно или у целости препуштене женама, попут обртања тепсије или свирања даира. Трећи део рада, *Савремене музичке праксе свирачица*, заснован је на пресеку претходно изведених теоријских концепата и закључака проистеклих из генеалогичке анализе историјских репрезентација женског свирања, са густом етнографијом женског извођаштва у праксама савременог свирања фруле и њој придруживаних аерофона, као и певања уз гусле. У односу на генерацијску поделу, као и на жанровско-културалну дистрибуцију женског свирања, разматрана је идентификација преко реконструкције некадашње, традицијске и сагледавања данас актуелне праксе старијих свирачица (фрулашица, свирачица у лист, гусларки) на

основу њихових наратива, као и података и утисака добијених током посматрања са учествовањем. Анализиран је ревивалистички талас који је деведесетих година прошлог века у Србији захватио некадашње фолклорне традиције преобразивши их у неотрадиционални, „етно“ или ворлд звук из аспекта репродукције и трансформације родних улога путем музике, као и из угла промена саме музике, са посебном студијом случаја савременог фрулаштва. У односу на дискурс о музицирању, централно место је резервисано за претходно предочену теоријску платформу идентификације-интерпелације путем музике, која је поткрепљена елементима наратива свирачица и сазнањима стеченим путем етнографске интеракције; у односу на саму музику, спроведена је семиотичка и материјалистичка анализа транскрибованих музичких нумера као погона специјалних друштвених чињења која опредмећују сложене нивое идентификације свирачица у напетости између друштвеног и различитих и променљивих регистара индивидуалног. Последње потпоглавље трећег дела резервисано је за савремену праксу гуслања и идентификацијске механизме који путем дискурса, регулатива и конкретних музичких чинова реализују поларизовани модел у којем је женскост сагледана кроз призму музицирања уз гусле или намерно појачана у виду хиперболе, или пак сагледана као окрњена, и тиме ближа идеалу херојске мушкости (свирачице као „добри“ и као „непослушни“ субјекти; Nenić 2012b).

У завршним разматрањима сумиране су црте теоријских модела у односу на спроведену и представљену етнографију свирајућих субјеката, и у односу на анализе историјских и текућих музичких пракси у којима су свирачице присутне. Истакнута је категорија дисидентификације као честе и разнолико конципиране стратегије женске еманципације путем свирања, и отворена су нова питања у вези са аутокритиком етномузиколошких репрезентацијских решења која би морала да води тематизовању 'испуштених' или запостављених нити музичке прошлости као основе за разумевање текућих процеса у музичкој култури, попут све учесталијег и видљивијег женског свирања на традиционалним народним инструментима. Три пратећа прилога документују аудитивну и визуелну димензију женских свирачких пракси: Прилог 1 чине транскрипције одабраних музичких нумера које сам забележила на терену и систематизовала у сопственој дигиталној теренској архиви (уз додатак шест транскрипција других мелографа, као историјских докумената праксе); Прилог 2 обухватио је одабране фото илустрације из државних и приватних архива, као и моје

сопствене фотографије начињене током вишегодишњег теренског истраживања и праћења активности свирачица. Прилоге употпуњује аудио CD са избором нумера у интерпретацији фрулашица и гусларки са којима сам сарађивала.



# 1. Теоријски дискурс о идентитету

## 1.1. Опште поставке теорије идентитета

Разноликост савремених приступа идентитету и бројне теоријске ревизије тог појма које расправљају његову корисност, нуде нова и проглашавају кризу<sup>4</sup> досадашњих тумачења, сведоче о сталној актуелности бављења идентификацијом у савременом глобалном друштву. Расправе о идентификацији могу се односити на индивидуални/колективни, родни, етнички, национални, расни, класни, старосни, лични, друштвени, културални идентитет, као и на друге, специфичне кованице (рецимо, queer/квир, постхуманизам) повезане са одредницом идентитарности. Генеза појма може се испратити у засебним, понекад опортуно настројеним научним традицијама у којима се дебата о природи идентитета најчешће ослања на опозицију есенцијалистичког и конструктивистичког приступа, а у ширем смислу на спор филозофских гледишта либерализма и комунитаријанизма.<sup>5</sup> Савремена употреба идентитета постала је део неолибералне културалне политике, па се стога у подједнакој мери може ослањати на различита прескриптивна („тврда“) или плуралистичка („мека“) теоријска становишта и читав распон позиција између та два пола, а при том несумњиво остваривати и опипљиве политичке последице у борби око мапирања друштвеног простора. Идентитету се све више пажње придаје унутар пракси културе саме, као попришту непрестаног вагања односа између друштвене контроле и отпора.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Под кризом теорије идентитета мисли се на сучељавање различитих читања – од постмодерних антиесенцијалистичких концепција идентитета које су од 1980их популисале дискурсе културе и науке, до поновног јачања конзервативних и десних друштвених покрета у епохи глобализације који се залажу за повратак на 'чврсте идентитете'; потом развијање позиције „стратешких есенцијализама“ у оквиру које се настоји да се идентитет спасе од растварања и губитка елементарног политичког потенцијала, а да се сачува његова унутрашња другост као одступница у односу на представу о довршивости идентитета. Стјуарт Хол (Stuart Hall) у том смислу идентитет види као непрестани изазов за теорију, „идеју коју се не може мислити на стари начин, али без које одређена кључна питања уопште не можемо промишљати“. (Hall 2001a, 216)

<sup>5</sup> За ширу дискусију односа либералних и комунитаристичких доктрина према питању идентитета, модела атомизирани индивидуалности и/или повезаности појединца са групним идентитетом видети Kymlicka 1988 и Fierlbeck 1996.

<sup>6</sup> „Политике идентитета“ (identity politics) назив је за политичко-културалне праксе изрицања позиција и повећавања моћи одређених (често маргинализованих) друштвених група, заснованих на афирмацији

Но, за разлику од модернистичких тумачења у којима је идентитет самериви скуп фиксираних и јасних црта, у критичком разматрању идентификације као процеса стицања (грађења, трансформисања) идентитета преовлађује конструктивистичка парадигма. Уместо детерминистичког приступа где се идентитет сагледава као остваривање задатих расних, класних, етничких, полних/родних и других карактеристика или као нуспроизвод наводно универзалне динамике психичког развоја, у постмодерном конструктивизму тврди се како су идентитети последични, унапред припремљени бивањем у култури, а потом и вишеструки и нецеловити, дефинисани својом границом као конститутивном нецелошћу. Нередуктивност категорије идентитета почива у „средишњем положају који он заузима према питању дјелатности и политике“ (Hall 2001a, 216), па је наука у судару са променљивим политичким и културалним позицијама у које се субјекти смештају, приморана да ревидира старе и развија нове, обухватније и релевантније моделе идентитарне процесуалности.

Концепт идентитета је у друштвену теорију уведен шездесетих година прошлог века, у оквиру развојне теорије личности америчког психолога Ерика Ериксона (Erik Erikson). Ериксон је преузео и разрадио Фројдову психоаналитичку категорију идентификације као развојног обрасца изградње психичке персоне. У истом периоду, појам идентитета је паралелно разрађиван и у симболичком интеракционизму, у радовима социолога Анселма Строса (Anselm Strauss), оснивача школе квалитативне анализе познате под називом *grounded theory*, а додатно је етаблиран и у написима Ирвина Гофмана (Erving Goffman) и Петера Бергера (Peter L. Berger) (Brubaker and Cooper 2000, 2-3). Стросов приступ идентитету, заснован на спајању теорије акције филозофске школе америчког прагматизма и социјалног интеракционизма чикашке школе, одбацује психолошке и психоаналитичке назнаке појма идентификације, улажући уместо тога у разматрање односа између индивидуалних и колективних идентитета са становишта прожимања структуре и интеракције (Strauss [1959] 2009). На другој страни, категорије примарне, нарцистичке и секундарне идентификације као процеса развоја личности преузете из класичне психоанализе, у Ериксновој теорији проширују се идејом о идентитету који се непрекидно прерађује у интеракцији психа –

---

права на разлику. Израз „политике идентитета“ крајем 1970их година почињу да употребљавају актери нових друштвених покрета на Западу (покрета за права жена, геј и лезбејска права, за језичку и етничку аутономију, еколошка питања, итд), што убрзо доводи до садржинске трансформације онога што (и данас) чини сферу политика уважавања разлике. (Benhabib 1997, 28)

друштво, и где се мање акцента полаже на несвесно, а више на домен рационалног, односно на его и сопство. Ове две теорије кључно повезује интересовање за промену и развојност идентитета.<sup>7</sup>

Постструктуралистичка теоријска ревизија идентитета отискује се од тезе да су идентитети производи сталних размена између субјекта и окружења, наталожена исказивања и представљања сопства и сопства-у-свету која не поседују унапред одређено језгро. Идентитети су условљени културом, социјализацијом и индивидуалним изборима. Ову теоријску конвергенцију, коју поједини аутори означавају као „нови конструктивистички консензус“ (Bader 2001, 252), данас деле дисциплине попут филозофије, социологије, антропологије, психологије и студија културе. Есенцијализам и конструктивизам су упоришне парадигме око којих се окупљају дебате о природи идентитета, где се у оквиру прве позиције заговара утемељеност и саморазумљивост одлика попут пола или расе, док је за другу карактеристично указивање на дискурзивну уланчаност и вишеструкост идентитета, путем различитих линија идентификације, али и унутар појединачних идентитетских категорија.<sup>8</sup>

Оно што „ја јесам“, дакле, није непосредно дато као природна прожетост урођених црта и стеченог искуства: идентитети се узимају као створени и променљиви у односу на сплет личних диспозиција. Основно питање „о природи идентитета“ односи се на услове под којима се идентитет ствара, мења и траје, односно на стваралачку функцију материјалних означитељских пракси културе у процесима идентификације. Уколико је идентитет вишеструк у својој синхронијској димензији, а потом и флуидан и расточив у времену, шта преостаје као минимална 'чврста оса' идентификације која

---

<sup>7</sup> Строс сматра да је Ериксон претерано заокупљен детињством и преласком у одрасло доба, у маниру карактеристичном за фројдовску теорију ега. Он предлаже да се, уместо тога, идентификација прати у кретању појединца кроз различите социјалне мреже (Strauss [1959] 2009, 91), а идентитет схвати као структура чије су основе симболички и културално утврђене социјалним процесима (ibid, 15). Ипак, Ериксон се доцније у више наврата темељно посветио управо идентитету појединца у одраслом добу, почевши од студије *Adulthood* (1978).

<sup>8</sup> Посредујућа становишта уважавају социјално условљени карактер идентификације, али и критикују наводну немогућност конструктивизма да у довољној мери расветли индивидуалне мотивације и појасни повратак на тврде идентитетске моделе, попут друштвених покрета који конзервативно инсистирају на „реалности“ и кохерентности изнова обнављаних колективних идентитета усред епохе постмодерне (Benhabib 1997).

дозвољава да субјект постоји као самоисказиво и самопотврђујуће „ја“, уместо расипања у низ одвојених јастава? Крајња конструктивистичка позиција води ка питању аутономије субјекта (нпр, слободне воље или свесних избора) у односу на различите врсте дискурзивних предиспозиција које граде идентитет. На једној страни је пост-картезијански психоаналитички субјект са новим промишљањем расцепа између ега и свести као утемељујућим језгром, као фројдовски и доцније лакановски субјект, а на другој постструктуралистички децентриран, „испражњен“ или номадски субјект као ефекат или последица дискурса/друштвених пракси. Основни проблем тиче се удела или узрокованости спољашњег у односу на субјект и идентитет, као идеолошке формације која је „изван“ субјекта и која га објумљује. У поглављима која следе, покушаћу стога да опишем кључна места мишљења идентитета и идентификације у теоријској психоанализи, студијама културе и филозофским поставкама теорије идеологије, као и у оним најважнијим тачкама њиховог прожимања које се данас указују као плаузибилни модели промишљања друштва.

## 1. 2. Идентитет и идентификација у дискурсу теоријске психоанализе

Ериксонска епигенетичка теорија идентитета као смењивања психосоцијалних криза и њихових разрешења настојала је да чвршће повеже психолошки развој ега и условљеност социокултуралном средином тако што се претпостављени 'генетски задат' развој модификује схватањем о подједнако важној улози друштвености:

„Може се рећи да се личност развија кроз кораке који су унапред детерминисани спремношћу људског организма да тежи према све ширем социјалном простору, да га буде свестан и у интеракцији с њим“ (Erikson 2008, 67).

Идентитет је, сагласно свом латинском корену *idem*, оно што се може „искусити као 'истоветно' у језгру индивидуе али и као *истоветно* у језгру јавне културе“ (Erikson 1966, 149). Неуједначеност биолошког, психичког и социјалног се у епигенетичкој развојној теорији мири преко категорије идентитета као посредујућег чиниоца између тих домена, чиме се псеудобиолошке поставке одбацују у корист већег удела културе. Групни идентитети и его-идентитет издвојени су као две базичне форме идентификације које означавају „постојану истоветност у оквиру нечије сопствености (самоистоветност) и постојано заједништво неке врсте битног карактера са

другима“ (ibid, 118). То је рани покушај репозиционирања Фројдове критике историјског материјализма, у којој се преко односа психологије ега и моралног закона суперега брани концепт психичког као трансисторијске територије независне од културалног контекста. У таквом моделу психичког несвесно је постављено као део личности који се не може објаснити деловањем друштвених идеологија (Frojd 1973, 156-57). Ипак, у доцнијим Ериксоним радовима, тврди се да је идентитет у основи психолошка категорија чије су основе зацртане у фројдовском несвесном, са извесним, премда ограниченим иступањима у предсвесно, из којег је идентитет делимично „видљив“ субјекту. Ериксон пажљиво формулише питање удела слободне воље и моралног суда, увиђајући да и потпуно смештање идентитета у подсвест, као и марксистичке доктрине попут дијалектичког материјализма у историјским процесима којима је појединац у потпуности обухваћен, не успевају да разреше проблем јаза између биолошког Id-а и социолошких „маса“.

Наговештавање теоријског тропа другости може се уочити у појединим Ериксоним формулацијама у којима се елементи фројдовске развојне психологије идентитета преносе у псеудоантрополошки дискурс, и где се напоредо расправљају облици личних и колективних идентитета, као и односи доминантних и маргинализованих линија идентификације. На плану јавне артикулације посебна пажња је посвећена „прикривеном идентитету“ (surrendered identity) као избијању одбачених или потиснутих облика личне и колективне идентификације.<sup>9</sup> Ериксон наводи „црначки амерички“ идентитет као пример политичке борбе у којој се негативне репрезентације које се односе на једну друштвену групу, али и њена “невидљивост, нечујност и неименованост” (Erikson 1966, 147) преводе у могућност снажних алтернативних идентификација са позитивним исходом. Тај потез је условљен динамиком америчког друштва шездесетих година прошлог века, када су различити контракултурни покрети и потиснути групни идентитети силовито продрли у јавну сферу.<sup>10</sup> Но, не само одбачени/потиснути, него и сваки други идентитет “такође је

---

<sup>9</sup> Ериксон је овај термин преузео од америчког историчара Комера Ван Вудварда (Comer Vann Woodward), који га је употребио у контексту бављења америчким Југом и међурасним односима.

<sup>10</sup> Покушај да се из психоаналитичког угла маркира и сагледа политичко и културално испољавање идентитета заснива се на примерима попут политичког случаја Малколма Х, или тензије између државних политика и колективне идентификације чланова америчке нативне етничке групе Сијукс у студији *Идентитет и животни циклус* (доцније и индијанске групе Јурок).

дефинисан негативним представама“ (Erikson 1966, 154). Посебан проблем представља концепт 'негативног идентитета' као облика идентификације преко којег мањинске и изопштене друштвене групе негативне представе о себи преводе у аутостереотипе и остају ускраћене за приступ ресурсима моћи у друштву. Са овим искључивањем скопчан је и сам идентитет друштвених група које врше репресију, и чија је претпоставка туђинског' негативитета заправо пројекција „сопственог подсвесног негативног идентитета“, којом се стиче осећај супериорности и чврсте унутрашње повезаности (Erikson 1966, 156).

Класично становиште о идентитету као основ за идентификацију узима заједничке одлике које су тачка окупљања одређене друштвене групе, али у исти мах и место разграничења и/или спора различитих друштвених ентитета. Идентификација се, другим речима, гради преко карактеристика, особина, вредности и заједничких приповести које припадници једне друштвене групе сагледавају као суштинске по своју групну и појединачну физиономију, а које се Другом одричу. Свака колективна идентификација, при том, има нужно имагинарни карактер будући да се заједница перформативно успоставља чином препознавања појединаца који је чине, а представља се као да претходи том чину, попут свечаног гаранта који монолитно почива 'изван' поља идентификације. Скуп тумачења у којима се тежи спајању „психолошког“ и „друштвеног“ тежишта идентитета, може се свести на тезу да се идентификација одвија у сложеном уодношавању личних црта, потреба, друштвених диспозитива и идеолошких ситуирања „ја“ у свету, испољавајући се и као линија припајања/деобе између субјекта и имагинарних или стварних колективитета. Ову врсту сагледавања условљености индивидуалног друштвеним илуструје становиште према којем „идентитет настаје у интеракцији између организма, индивидуалне свести и социјалне структуре“ (Golubović 1999, 14), као дефиниција која парадигматски заступа читаву класу сличних приступа. Но, идентитет је и оно што „мене“ и мени сличне одваја од Других, или, још прецизније, *њихов* идентитет оскудева у односу на оно што ја/ми доживљавамо 'својим'. Есенцијалистичка поставка 'чињеничности' или предметности идентитета ослања се на сноп дистинктивних, позитивно конотираних одлика чије се порекло и оправданост јемче и потурају као природни и саморазумљиви. Ако се ту ради о „илузији“, о идеолошкој перспективи која субјекте увлачи у различита имагинарна јединства која се, међутим, реално и опипљиво манифестују путем материјалних

пракси које ти субјекти и заједнице чине/обављају, уколико се субјекти праксе „позивају“ на заједничка искуства и одлике, проживљавајући их дубоко као интерпелиране индивидуе, тада није довољно тек демаскирати идеолошку *camera obscura*, односно, у духу доктринарне марксистичке критике, утврдити да субјекти погрешно говоре јер су *под* идеологијом. Критика супстанцијализације идентитета мора и да задре дубље од пуког истицања „развијности“ или променљивости идентитетских позиција, како би одговорила на питање о условима и структурама које обезбеђују парадокс променљивости-постојаности идентификације. Ериксонска теорија идентитета као динамична поставка животних стадијума психосоцијалног развоја, у том смислу, представља историјски значајну семиналну поставку о идентитету, али је епистемолошки неубедљива и не успева да премости јаз унутрашњег/интимног и друштвеног, односно не поставља та два поретка или структуре на хомологне основе. За разлику од Лакановог теоријског преврата у пољу психоанализе, у Ериксонском тумачењу категоријални апарат фројдовске теорије није подвргнут суштинској егзегези, а заокрет психоанализе ка култури или „психосоцијалном“, очитован у задирању у питање удела идеологије у појединачним и групним идентитетима, остаје при ранијој, уско марксистичкој концепцији идеологије као политичке формације које захтевају „бескомпромисно обавезивање“ (Erikson 2008, 178).<sup>11</sup>

Идентитети се могу разумети као трасе кретања у друштвеном времену и простору у чијем се стварању сударају нормативни дискурси и разноликост субјектних позиција у свакодневици. Посреди је индивидуа (претпостављена 'апстрактна' категорија која претходи субјекту и идентитету), која у лично искуство, у рефлексивни доживљај себе, једновремено уграђује визуре 'других' и само-разлику, као предуслов одрживе наратије о идентитету/сопству. Идеју о Другоме као предуслову идентификације налазимо у неколико облика још код Фројда, који напомиње да се Ја поистовећује са неким другим јаством, тако што се прво Ја „у извесном погледу понаша као оно друго, подражава га, уноси га тако рећи у себе“ (Frojd 1973, 152). Други је на извешан начин конзумиран (Фројд мало доцније говори о „канибалистичком уношењу у себе друге особе“): међутим, Фројда ту најпре занима структурална функција Другог у формирању над-ја и изградњи психичког апарата, док питање територијалности

---

<sup>11</sup> Занимљиво је да је Ериксон ову књигу објавио 1959, док је Алтисеров знаменити есеј о идеологији и државним идеолошким апаратима настао 1969, деценију касније.

границе Ја-Други, улога културалних и идеолошких дискурса у стицању и одржавању идентитета, напослетку и Други у својој другости, остају по страни.<sup>12</sup> Сам Фројд, штавише, веома шкрто помиње термин „идентитет“ и не придаје му значајнију пажњу.<sup>13</sup>

Ериксон је преузео и разрадио Фројдову идеју о егу у којем је смештен *ratio* субјекта и који у критичкој теорији франкфуртске школе доцније постаје предуслов и место еманципације субјекта и друштвене промене (Монсауо 2012, 17), залажући се за појам аутономног его-идентитета. Али, Други се свом силином враћа у лакановској психоанализи, као предуслов субјекта који више није аутономно „ја“: говорећи о уделу Другог у идентитету, Лакан упозорава да се „његово присуство може схватити само на другом ступњу другости, које га већ и само поставља у положај посредовања у моме раздвајању са мном као са ближњим (*semblable*)“ (Lacan 1983, 183). Статус другости код Лакана блиско је повезан са тројним поретком Симболичког, Имагинарног и Реалног који мапира структуру психичког развоја и топологију субјекта. У лакановској поставци, Реално је оно што се не може симболизовати, првобитна целовитост пре

---

<sup>12</sup> У чувеној студији *Нелагодност у култури* из 1930. године, Фројд детаљно разматра однос слободе, развоја културе и сублимације нагона, полазећи од аналогije између културалних процеса и индивидуалног развоја. Његова концепција културе је у основи евроцентрична и класно условљена: „(...)ми сматрамо да ниједним другим својством не можемо боље обележити културу него поштовањем и неговањем виших психичких делатности, интелектуалних, научних и уметничких постигнућа, водеће улоге која се у човечјем животу приписује идејама“ (Freud [1930] 1981, 298).

<sup>13</sup> Ериксон наводи да се Фројд само једном значајније осврнуо на појам „идентитет“, као и да је то учинио јасно имплицирајући психосоцијални садржај појма (Erikson 2008, 117). Фројд је у обраћању јеврејском међународном друштву Б'неј Б'рит (B'nai B'rith) 1926. године у Бечу, истакао како се његово јеврејство не темељи на чињеницама вере или националног поноса: разлоге за своје припадништво пронашао је у „бројним опскурним емоционалним снагама које су бивале све снажније што су се мање могле изразити речима, као и у јасној свести о унутрашњем идентитету, безбедној приватности одомаћеног уобичајеног а *common* менталног конструкта“ (према Erikson 1966, 148). На овом месту Ериксон опажа извесну амбиваленцију Фројдове оригиналне формулације – „*die Heimlichkeit der inneren Konstruktion*“, у којој су изрази „ментално“, а поготово „приватно“ неодговарајући, наглашавајући да се ради о дубоком заједништву „знаном само онима који у њему узимају учешћа“ (ibid, 148). '*Die Heimlichkeit*' се може превести као приватност, али и као издвојеност, тајност, и етимолошки је, примећујемо, сродно Фројдовом познатом концепту зазорног, '*das unheimliche*'. Свако бивање-у-дому (била то кућа језика, породица, или већа заједница попут народа) које се ослања на спонтаност препознавања, прећутно заједништво, у сваком тренутку може склизнути у неизвесност онога свакидашњег, познатог, удобног, које се тада намах указује као језовито и страно. Та варљивост присуства чијим се дејством „сопствено“ у трену изврће у нешто страно, реметилачка несигурност иманентна сваком субјективитету, дешава се дуж „*viae regiaе*“ ка подсвесном, са изненадним искрсавањем оне пред-језичке територије која претходи субјекту и која се не да симболизовати, лакановског Реалног као „природног“ регистра који је заувек ускраћен субјекту уласком у језик.



ступања субјекта у језик која претходи мрежи означитеља, глатка сфера без набора и прекида којом неометано царује потреба и њено задовољење. Реално се не може манифестовати никако другачије него кроз „упаде“, неочекивано парање имагинарног и симболичког (лакановски *touché* управо се односи на то – на случајност потпуно 'равнодушну' према значењу, на изненадне угрожавајуће ситуације које затекну субјект и препрече неометано разматавање означитељског ланца),<sup>14</sup> но и тада се назире посредно, преко својих ефеката. Реално се разликује од реалности, као заувек изгубљено предјезичко стање насупрот накнадном уређењу света појавности: према лакановској докси, „реално је немогуће“, њега никаква интелигибилна обрада не може присвојити, док, на другој страни, „реалност“ представља поредак ствари који се учвршћује радом имагинарног и симболичког, и чије се контуре дискурзивно и материјално утврђују као „производ реалног, које само не производи ништа“ (Kordić 1998, 25-26). Имагинарно је она фаза која "отпочиње" погрешним препознавањем субјекта у слици током тзв. стадијума огледала као важног сегмента психичког развоја. Фигура „слике“ се објашњава примером детета које се погрешно идентификује са одразом у огледалу као са својом тобожњом целовитошћу која му је, међутим, спољашња. У наредном кораку, одраз упућује на *imago* као на нарцистичку слику субјекта која му пристиже од другог, која је моделована по лику другог. Трећи поредак – нераскидиво свезан са претходна два – који, за разлику од њих, не почива на идентификацији већ на централности *жеље*, те репрезентацијској и перформативној димензији језика, Лакан назива Симболичким. Регистар симболичког успоставља се са уласком у језик, операцијама дискурса и прихватањем гаранта друштвених закона и надодређености природе културом: закона Оца као Великог Другог. Субјект се конституише у симболичком регистру тако што му закон припрема место (идентификација са Именом Оца дозвољава субјективитет) и преко дискурса уводи субјект у процес семиозе у којем је означено одложено и непрекидно проклизава под означитељ (Lacan 1983, 160). Кључни преокрет у односу на фројдовску психоанализу састоји се у премештању динамике несвесног из либидиналне економије у сферу

---

<sup>14</sup> У поглављу „*Tyhé i automaton*“ *XI семинара* (Lacan 1986, 59-71) Лакан *touché* пореди са куцањем на врата које омета спавача, гурнувши га у прелазно подручје између стања будности и „реалности сна“ која се, у тренутку уочи нежељеног буђења, доживљава као „права реалност“. Лакан *tyhé* преузима од Аристотела (где тај појам изворно означава последицу случајности или шансу, све што није предетерминисано) и поставља га као „сусрет с реалним“ као са оним што почива изван семиотичког поља где владају принципи итерабилности и уланчавања знакова (*ibid*, 60).

језичког поретка, што сажима крилатица „несвесно је дискурс Другог“. Језик се узима као основна структура преко које се организује поредак психе и зачињу процеси субјекције/субјективације, те симбол и језик делују као „структура и граница психоаналитичког поља“ (ibid, 47).

Порекло идентификације се, према Лакану, везује за поредак имагинарног. Огледални стадијум у којем дете нарцистички прихвата свој одраз као „ја“ или идеални его, представља општи образац свих даљих идентификација које ће се одвијати у животу. Ту врсту погрешног препознавања Лакан назива *méconnaissance*, будући да је одраз који се прихвата као сопство измештен и у основи фикција, захваљујући чему је и субјект који се препознаје у одразу изворно прецртан. Стога је и свако наредно нужно „препознавање“ у Субјекту као означитељу који утврђује одређено семантичко поље, осуђено на неуспех, јер стално спотицање о немогућност да у потпуности присвоји своју пројектовану идеалну слику (*imago*) субјект враћа натраг на чињеницу његове почетне нецеловитости. Драма стадијума огледала путем које се конституишу его и субјект изнова се одиграва у сусрету са реалношћу различитих идентификација, са тежњом ка одржавању већ успостављеног нарцистичког 'идеалног ега' који се формира у имагинарном, „сцени очајничког обмањујућег покушаја да се буде и остане 'оно што јесмо' тиме што прикупљамо још више инстанци истоврсности, сличности и само-репликација“ (Bowie 1991, 92).

Поред имагинарне идентификације, у лакановској традицији говори се и о симболичкој идентификацији, која субјект настао имагинарним „погрешним препознавањем“, уводи у социосимболички поредак. Симболичка идентификација одвија се у односу на место са којег је субјект „виђен“, а које припада Другом од којег нам пристиже наша идеализована слика, место фантазма о его-идеалу [I(O)] који прописује или који *јесте* Други. Жижек истиче да „позитивна“ идентификација са узором која преовлађује у конвенционалном тумачењу идентитета (попут младалачких супкултура у којима се нпр. поп идоли или звезде узимају за објект обожавања и опонашања) погрешно описује механизам идентификације. Црта идентитетског сабирања може се односити и на негативна обележја или чак на заједничка искуства трауме и субординације. Док је имагинарна идентификација „конституисана“ и одвија се у односу на слику нас самих која се чини допадљивом, симболичка идентификација доноси „конститутивно“ поистовећивање са „самим мјестом *одакле* смо проматрани,

одакле себе проматрамо тако да се себи појављујемо допадљиви, вриједни љубави“ (Žižek 2002, 148-149). Фигура Другог је референтна у оба случаја, са том разликом да се у имагинарној идентификацији тражи оно у чему смо „налик“ слици другог који је идеално Ја, док инстанца симболичког доноси разрешење имагинарне идентификације тиме што устоличује субјект у аутономни симболички мандат и дозвољава му да се идентификује са Другим у тренутку када га је „надрастао“ и када нужност сличности престаје да важи (ibid, 153-55).

### 1.3. Идентификација у пољу другости

Извориште речи идентитет је *idem* [Lat. isto], оно заједничко што повезује; но, надамак сваког јединства стоји фигура зазорног, Други као територија радикалног алтеритета. Идентитет привезује, чини могућим субјект, али и указује на фикционалну, но тиме не мање делотворну границу исписану фигуром *разлике*, као и на проблематичан статус епистеме субјект/објект. Негативно исходиште фигуре разлике очитује се у дискурсима јаких колективних идентификација, густо начичканим негативним представама о Другости. Али, и сâм индивидуални идентитет протегнут у времену, као бескрајна игра итерација, одлагања и промена оног *истог*, израста на чину саморазликовања, производећи унутрашњу другост уланчавањем својих повезаних реплика. Позивајући се на овакво схватање идентитета, Томас Хилан Ериксен наглашава да је основна одлика идентификације „*бивати исти са собом* и истовремено *бивати другачијим*“ (Eriksen 2002, 60), док се аспекти аутоперцепције који се сматрају „непроменљивим, унутрашњим и приватним, могу успешно разматрати као симболички аспекти друштвених процеса“ (59). Идиосинкразија идентитета, 'отпор' или радикално натурање разлике које се производи чином идентификације, у том смислу, никада нису (и не могу бити) у целости самовољне тековине једног 'ја' које бира, али нису ни неумољиво обликовање некакве аморфне *хиле* (ἄλη, материја, грађа) у којима се тоталном интервенцијом друштва и културе, индивидуа у целости и у трену увлачи у целовиту опну субјекта. У сличном маниру, Ентони Гиденс говори о самоидентитету као специфичној тековини позне модерности и оспорава идеју о идентификацији као 'природној' уланчаности чинова и поступака којима се испреда заокружено трајање сопства, у корист идентитета као „нечег што се мора рутински стварати и одржавати рефлексивним поступцима индивидуе“ (Giddens 1991, 52). Устројство идентитета није,

23

другим речима, стабилно и неповратно детерминисано, већ флуидно и ситуирано у друштвеном простору.

Зачетак поставке о флуидној природи идентификације налазимо код Ериксона, у чијем тумачењу идентитет „такође садржи једну комплементарност прошлости и садашњости, како у случају индивидуе, тако и у случају друштва“; додаје се и како идентитет „повезује актуелност живе садашњости са актуелношћу будућности која обећава“ (Erikson 1966, 161). Теоријско извођење идентитета као наталожене временитости видљиво је у Деридином (Jacques Derrida) осврту на ефекат *différance* или рАзлике,<sup>15</sup> кроз указивање на непрестано одлагање стабилног, ухватљивог значења у одмотавању ланца означитеља. *Différance* се може описати као одмак, размицање, оно што дозвољава разлици да се појави, превасходно се манифестујући у дискурсу тиме што проузрокује одгођеност „пуног“ идентитета језичког знака, бивајући нешто што „није реч нити је концепт“ (...) укрштено 'дејство-узрочник' просторног помака и измештености у времену које се најбоље може описати као „не-испуњено, не-једноставно, структурирано и разликовно извориште разлика“ (Derrida 1982, 11). Будући да идентификација креће од игре рАзлике, и бива увек-већ одложена, пуна онтологија идентитета суштински је немогућа. Противно разумевању разлике као позитивне одлике које у крајњем исходу упућује на скупове утемељених својстава (најпре у смислу сосировског линеарног корелата у дијади означитељ-означено), Деридина концепција суочава нас са темпоралношћу знака, са кринком присуства и самодовољности идентитета „по себи“. *La différance*, рАзлика, делује тако што истовремено одлаже-разликује (Derrida 1998, 66), исказујући суштинску нестабилност и не-поновљивост. Ефекат рАзлике у означавајућим структурама језика које удомљавају субјект и идентитет, проузрокује децентрираност и раслојеност, истовремено „одвајање идентитета и одвајање у времену“ (Pačić 2007, 37). Успостављен кроз игру разлика и временских траспозиција, понављања и измицања оног присутног, заокружен идентитет је увек заблуда – барем у оном смислу у којем се претпоставља да се може dospети до целовитости, прапочетка, *архе*: на другом месту, Дерида тврди како „нема културе, ни културног идентитета без те различитости са собом“ (Derrida 1995, 10). Права природа идентитета је, дакле, не-тотализујућа и отворена, иако се идентитет

---

<sup>15</sup> РАзлику као графему у српском језику еквивалентну Деридином неологизму *différance*, предложио је Милорад Беланчић у студији *Разлози за деконструкцију* (2005).

наоко нуди као центриран, заокружен, довршен. На то подсећа и Спивак (Gayatri Chakravorty Spivak), истичући да једно од значења латинске речи *idem* не упућује на пресликавање без остатка, већ означава временску испреденост нечега *поновљивог*, чији се статус непрестано крпи, редефинише и обнавља чином понављања (Gayatri Chakravorty Spivak 1992, 774). Самом устројству идентификације Спивак је приступила истакавши итерабилност идентитета као поступак који му истовремено пружа утемељење ('идентичност' са собом) али и размак, алтеритет који се јавља услед понављања истог које то више није у свакој наредној инстанци: „алтерација чини истоветним, а идентитет је увек нечист“ (Spivak 1980, 37).

Деконструкција као текстуална и политичка стратегија, интенција или предиспонираност у интерпретацији, чини да се заокруженост идентитета сагледа као фикција, да се исказе као полицентричност (или а-центричност), те да на видело изађу амбиваленције и раслојености које почивају у основи успешног парадокса идентификације. Примера ради, сложеност колективне идентификације очитује се у томе што је наоко реч о поретку једне „чврсте“ структуре која, упркос својој заокружености, потребује игру разлике са искљученим, нехотице разоткривајући рањиво место своје централне премисе. Дескрипција „познатог“ је утемељујући чин придруживања субјекта наводно чињеничном окриљу 'органичних тоталитета' (Деридино „ја припадам једној породици“) који друге своди на пуне функције, места у структури. На другој страни, то природно придруживање производи супротан ефекат, дестабилизацију идентитета:

„*Рачунање* на нечије припадање – било да се ради о националним, лингвистичким, политичким или филозофским основама – у себи подразумева не-припадање. Политичке последице тог не-припадања повлаче за собом непостојање идентитета“ (Derida 2005, 17).

Сагледавање перформативности идентификације подразумева одустајање од идеје да је субјект 'на свом месту' и да постоји целовит идентитет којим тај субјект располаже: уместо тога, потребно је праћење уланчаних чињења која се повезују у структуру коју називамо идентитетом, у исти мах и крхку и повезану. Утолико је и *oikos*, заједница, живљени простор апорије, одређен истовременим посезањем за

странцем/Другим и његовим искључивањем.<sup>16</sup> У теоријском смислу, пак, деконструкција идентитета односи се на поновно размештање појма у оном смислу у којем се он отвара критици и наслојава новим читањима и унутрашњим контрадикцијама. Ту је идеју изложио Стјуарт Хол, истакавши да не располажемо 'новим појмом' који би избегао мане претходног, те да идентитет треба изместити из парадигматског оквира у којем је до сада деловао. Рејувенација појма захтева да се критици подвргну доминантни теоријски и културални дискурси о идентитету, да се идентитет не напусти већ истргне из наручја досадашњих парадигми јер на тај начин „дјелује док је прекрижен, у интервалу између докидања и појављивања“ (Hall 2001a, 216).

О централном месту дискурзивних теорија у тумачењу идентитета и идентификације, говори и социолошкиња Сенка Божић-Врбанчић, која истиче да се у односу на „класичне“ поставке, „дискурзивна теорија разликује проширењем својих интереса појмовима идентитета, хибридности и припадања“ (Božić-Vrbančić 2008, 12). У потоњем се смислу идентификација непрекидно успоставља кроз различите акционе и дискурзивне модалитете, насупрот идеји о потпуном стапању субјекта са тачком препознавања/пројекције, коју сугерише психоаналитичка теорија, а донекле прихвата и позномарксистичка структуралистичка теорија идеологије. У спашавању појма идентификације важним се указује даље разматрање улоге Другог у симболичком смислу, а с тим у вези и појам „конститутивне спољашњости“ који у деридијанском кључу разрађују Ернесто Лаклау (Ernesto Laclau), Шантал Муф (Chantal Mouffe) (Laclau and Mouffe [1985] 2001; Mouffe 2000), Џудит Батлер (Judith Butler) (Butler [1993] 2001) и, доцније, сам Хол (Hall 2001a). Говорећи о језику и његовој особини да изрази унутрашње, Дерида појашњава варку о супротстављености споља/изнутра:

„Овај пар је ефекат *différance*, као што је то и ефекат језика који приморава језик да се представља као експресивна ре-презентација, превођење на споља онога што је засновано унутра“ (Derrida 2004, 28).

---

<sup>16</sup> У сличном духу, праксе и дискурси деколонијализације, а донекле и утицај савремених политика идентитета, утичу на то да се свако чврсто средиште заједничког порекла расипа, што паралелно потиче регресивне дискурсе попут неоконзервативизма и ретрадиционализације.

Поље идентификације устројено је логиком разлике чији рад не дозвољава да се идентитети „стврдну, учврсте, наталоже, седиментирају“, и која, на другој страни, у срцу сваке идентификације производи „процесе и процедуре де-седиментације“ (Беланчић 2005, 44). Блиско том гледишту, 'конститутивна спољашњост' се може схватити као Другост која је искључена из поља репрезентације, али која, управо захваљујући чистој негацији којој је подвргнута, посредно избија изнутра као неопходна идентитету. Дискурси о другости у последњем смислу увек производе један заостатак или маргину „иза“ које се простире оно искључено, но оно у основи и *јесте* сама граница која је продрла у идентитет, поставши 'интернализована екстерналност'. Из тога следи да ниједан идентитет није изолован у укупности својих позитивних карактеристика: сваки идентитет без остатка потребује своју Другост. Деридина разрада фигура попут вишка, додатка или парергона сугерише исту димензију: „спољашњост продире у унутрашњост и стога је унутрашњост њом одређена“ (Derrida 1988, 152-53).<sup>17</sup> Идеја о маргини или Другости ка застрој и непризнатој тачки у односу на коју се идентитет успоставља, прихваћена је и разрађивана у постструктуралистичкој традицији студија културе, попут Холовог лаконског тумачења идентитета као „структуриране репрезентације која једино достиже свој позитивитет кроз прорез негативитета.“ (Hall 1991, 21).

У постмарксистичкој политичкој теорији идеологије Ернеста Лаклауа и Шантал Муф „конститутивна спољашњост“ је у блиској вези са антагонизмом као друштвеном агоналношћу или непомирљивим сукобом који је истовремено предуслов субјективације и гарант политичког. Према њиховом тумачењу, сваки систем унутар себе има моменте или места која нису унапред зарачуната, превиде који се нису могли 'покрыти', будући да ниједан систем није у стању да произведе и одржи аутономну структуралну целовитост. Напорима система да прикрију продирање спољашњег у унутрашње обликују се контингентна чворишта одабира/размештања елемената друштвене структуре, која образују конкретну *политичку артикулацију* друштвеног, онај тренутни распоред елемената који заузима хегемону позицију. Лаклау и Муф артикулацију дефинишу као „фиксирање/дислокацију система разлика“ у њиховој

---

<sup>17</sup> Парергон је додаток уметничком делу (*ergon*) у виду формалне, опште структуре или рама који га окружује. Иако се, дакле, налази споља у односу на рад, парергон се заправо налази у делу самом, заузимајући парадоксалну позицију спољашњег додатка који је 'увучен' унутра. Концепцију парергона Дериде развија у књизи *Истина у сликарству* (Derrida 1988).

материјалној димензији које се збива унутар дискурзивне формације, и није само предмет дискурса, већ прожима и институције, ритуале и друге елементе који чине дискурзивну формацију (Laclau and Mouffe [1985] 2001, 109). Артикулација је блиско свезана са „неодлучивошћу“ (енг. indeterminacy) друштвеног поља, још једним појмом баштињеним из Деридине деконструктивне генеалогije (Laclau 1966, 48-50 et passim). „Неодлучиви елементи прожимају поље за које се прије мислило да њиме управља структурална детерминација“, истичу Лаклау и Муф, док хегемонију сагледавају као теорију одлуке која преводи неодлучивост друштвеног терена у извесност „контингентних хегемонијских реартикулација“ (Laclau i Mouffe 2005, 58).<sup>18</sup> Лаклауов и Муфин појам артикулације упућује на блиско праћење економије означитеља, „где се исти знаци могу искористити као средство политичког отпора, као и за пројекте доминације“. (Darıa 2000, 14) Из овога се може прочитати важан вид денатурализације културалних идентитета, најпре у томе да знаци, идеје, обрасци, веровања и дискурси не поседују некакво 'природно' припадање. Додајмо и да ова врста денатурализације никако не умањује виталну улогу знакова у идентитетском препознавању, што се често спочитава конструктивистичкој струји у друштвеним наукама: знаци који циркулишу пољем културе без сумње су конзумирани у појединачним и колективним идентификацијама, али не поседују трансцендентну утемељеност, не могу се свести на мит о јединственом пореклу, нити пак на чврсту, трансисторијску супстанцу која их чини препознатљивим и једнообразним у различитим временима и контекстима.

За Лаклауа и Муф, а донекле и за Батлер, конкретност праксе је средство којим се теорија служи: она не смера на директно оснаживање појединачних „субјеката“ праксе, већ превасходно тежи да изазове набирања и промене у сфери дискурса као праксиса. Сродну линију мишљења, али са различитим распоредом акцената теорије и праксиса налазимо у становишту да је идентитет пресудно мислити у односу на културу и на историју културе, односно да промишљање праксе *stricto sensu* (увек под руку са теоријом) испуњава дуг субјектима праксе осветљавајући партикуларност и шароликост њихових идентитетских позиција, а у својој крајњој

---

<sup>18</sup> Овде је потребно подвући разлику између Грамшијевог појма хегемоније као друштвене премоћи засноване на власти идеја доминантне класе, на једној страни, и концепта хегемоније Лаклауа и Муф који, у сажетој формулацији потоње ауторке, подразумева „тачку конвергенције – или радије међусобног колабирања – објективности и моћи“ (Mouffe 2000, 147). У последњем смислу, истиче се да моћ није наметнута „споља“, већ да делује унутар самих идентитета, као конституишућа матрица.



тачки дозвољава и да се модификује поглед на идентификацију у општем смислу. Ова културализација идентитета дугује почетни импулс британским студијама културе, али и постколонијалној теорији која је утицала на то да се дебата о идентитету целисходније критички позиционира у односу на критику дистрибуције моћи у друштву и међу културама на глобалној равни. Уколико претходна линија тумачења место прожимања разлике и моћи у друштву разумева као структурну тачку из које произлазе различите, културом и друштвом импрегниране артикулације, у становиштима карактеристичним за главни ток студија културе дискурс мултикултуралности и одбрана разлике узимају се као готово неупитно полазиште за анализе и превођење у 'густ' знаковни поредак појединачних и групних идентитета, у чему може преовладати рефлексивно-етнографски или текстуално-дискурзивни приступ. Мишљење разлике упућује на питања хибридности, „трећег простора“, субординираности/субалтерна и уопште, граница које хлапе и изнутра умногостручених идентитета који су потиснути или слабо видљиви у историјским и савременим културалним дискурсима. Лоренс Гросберг (Lawrence Grossberg) издваја логику разлике, индивидуалности и темпоралности као три окоснице савремених теорија идентификације (Grossberg 1996, 89) и придружује им логике другости, продуктивности и спацијалности као нужан теоријски коректив. Он истиче доминантне теоријске фигурације попут разлике (différance), фрагментације, хибридности, границе и дијаспоре, којима је циљ да се опишу, размотре и представе репрезентације идентитета са становишта разлике. Гросбергова критика начина на који студије културе третирају разлику и идентитет усмерена је на начин на који модерност као поредак присваја, а понекад и неосновано велича разлику:

„Помало иронично, тек што смо открили да су не само појединачни идентитети, већ и идентитет по себи, социјално конструисани, организујемо политичку борбу у оквиру категорије идентитета, око појединачних социјално конструисаних идентитета“ (Grossberg 1996, 93).

Као алтернатива у односу на постструктуралистичке теорије које разлику тумаче преваходно као последицу диференцијалне природе система, предлажу се теорије другости са јаким политичким потенцијалом, у којима се разлика сагледава као практично отеловљење друштвене расподеле моћи. Гросберг истиче следећу предност контекстуалне теорије другости:

„Оне пре почињу јаким осећајем другости на основу којег се препознаје да други постоји, на свом сопственом месту, такав какав јесте, независно од било каквих специфичних односа. Али то што други јесте не мора се одредити у трансцендентним или есенцијалним терминима: то што јесте, може се дефинисати његовом партикуларном (контекстуалном) моћи да мења и да буде измењен“ (ibid, 94).

Намера је, дакле, да се Другост извуче из стиска логике бинарности и спасе од тога да постане чист ефекат игре разлике ухваћен структуром. Уместо тога, Други се приказује у свом позитивитету,<sup>19</sup> као 'реална' материја идентитета која попуњава и дефинише одређени друштвени простор. Слично томе, осећај припадања и идентификације који се се, у алтисеровским терминима, могао видети тек као немоћ субјекта да се оглуши о неодољиви позив идеологије, могао би се узети за моћно средство политичке борбе и колективног деловања, у преовлађујућем друштвеном тренутку у којем се јавља неповерење, па и цинична дистанца у односу на сваку идентификацију. Стога се Гросберг и залаже за појам деловања (agency) као радикалног извођења идентификације преко којег постаје видљива међусобна несводивост културалних и политичких идентитета, као и немогућност њиховог изједначавања са епистемолошким позицијама субјективитета: статичност културалних идентитета наспрам мобилности деловања. У томе се ослања на Агамбенов (Giorgio Agamben) појам сингуларности као припадања на линији партикуларног и универзалног које не упућује на неко апстрактно својство, већ идентитет гради метонимијском уланчаношћу, политички делотворним јединством ради тренутног циља (ibid, 103-104). Сугерише се, дакле, другачија верзија повратка „реалности идентитета“ као алтернативе пару есенцијализам – конструктивизам, која би требало да узме у обзир контингентност идентификације, али и да истовремено затвори или бар ублажи јаз између заговарања културалних идентитета које често из политичких разлога тежи да их представи као целовите и непроблематичне, и оног 'нерепрезентабилног' дела субјекта у чије се име говори, дела који „јесте“ за сам субјект, и у чијој се смештености може препознати чвор

---

<sup>19</sup> Овде се, наравно, не мисли на позитивитет као на скуп коначних и есенцијалних црта које могу да исцрпе одређени друштвени идентитет, већ на ново сучељавање за субјект 'реалних', живљених самонаратива и представљачких модалитета друштвене теорије, где ће преко потоњих оно што субјекти праксе доживљавају као „свој“ идентитет постати видљивије у сопственим премисама.

идентификације удешен преко споја индивидуалне жеље, идеолошког апела и материјалности праксе.

Теорија изузетка код Агамбена доноси даљу разраду Бадјуове (Badiou) поставке према којој је сингуларност елемент система који се доживљава као да ту припада, али упркос томе није укључен (односно, не репрезентује се, већ само „презентује“), насупрот 'израслини' као елементу који је репрезентован, премда је суштински *sine praesentia*, спољашњи. Трансгресија у припадању која додатно проблематизује статус спољашњег и унутрашњег, јесте 'суверени изузетак', „форма у којој је сингуларност репрезентирана као таква, односно као нерепрезентабилна“ (Agamben 2006, 27). Као суштински парадокс репрезентације, изузетак је „оно што не може бити укључено у скуп којему припада и не може припадати скупу у који је свагда већ укључен[о]“ (ibid), нешто што бива укључено „као такво“ привременим одступањем правила које се, међутим, потврђује и успоставља својим односом са изузетком, са спољашњошћу која се чином искључивања заправо уноси у идентитет. Премда се Агамбен првенствено бави изузетком као суспензијом правила преко биополитичке метафоре „ванредног стања“, та логика сасвим је примењива на различита, чврста, растресита или стратешка устројства појединачних и колективних идентификација.

#### 1.4. Недовршивост идентитета: под руку са (расутом) стварношћу

Постмарксистичке и пролакановске студије културе идеју о вишеструкости и изнутра 'расцепљеној' структури идентитета користе како би се приказале праксе, нарлативи и идеологије које опстају мимо главног репрезентацијског тока, али и да би се деконструисале доминантне стратегије приказивања и на видело изнела њихова историјска, културална, друштвена, класна и друга условљеност. У групу првих убрајају се мањинске културе и идентитети, који иду под руку са деконструкцијом великих наратија западне културе, док се у други скуп сврставају критичке интерпретације добро познатих „чињеница“ о друштву и култури прихваћених у пољу доминантне друштвене идеологије. Теза о променљивости и контекстуалној уоквирености појединачних и групних идентификација, служи и да се деконструира приказ сâмог главног тока, било да се ради о историјској оси или о тренутним престојавањима која се одвијају у синхронијској равни културе. Иза таквих поступака стоји намера да се доминантна слика стварности раствори, и учини видљивијом разноликост идеолошких игара које управљају културом.<sup>20</sup> Бројна истраживања идентитета спроведена у критичком кључу студија културе, постколонијалне теорије и студија дијаспоре (Gilroy 1990; Gupta and Ferguson 1992; Malkki 1992; Hall 2001b), указују да је идентитет, као позорница одигравања моћи у друштву увек-већ опточен културом, те демаскирају фантазију о луковима који се линеарно протежу кроз време и без остатка припајају историјску прошлост данашњици. Иако идеалтипске регулативе теже да пропишу „праву меру“ и домет идентитета, у приступу у којем се беспоговорно анализира бремене идеолошких предиспозиција (укључујући, несумњиво, и идеолошко обзорје науке сâме), идентитетски обриси указују се као далеко пропустљивији, али и јасније 'уметнути' у културу у односу на приступ у којем доминира суморно позитивистичко набрајање 'чињеничних' идентитетских карактеристика.

Подједнако је замршен однос идентитета и субјекта као појмова који се понекад користе као блиски и третирају као повезани на емпиријској и теоријској равни.

---

<sup>20</sup> Замерка коју често потезу критичари постмодерног обрта у студијама културе гласи да се теза о променљивости идентитета доводи до апсурда, у виду бескрајних језичких игара, те да се стварност друштвених субјеката губи са обзорја, уступајући место самодовољном реторичком распедању теорије. На другој страни, много јачу замерку могуће је упутити управо оним научно-теоријским приступима који настоје да прикажу „стварност“ идентитета слепо се држећи манифестних идеолошких наратија које једна заједница приповеда о себи, а уједно и отворено не излажући сопствени идеолошки *credo* којим, дакако, сваки научни дискурс располаже.

Категорија идентитета је релевантна по субјективитет најпре у смислу начина на који је апстрактна, гола индивидуа 'прозвана' од стране културе да се приљуби уз одређени идеолошки светоназор те да тиме постане делатник (енг. *agent*) одређене материјалне означитељске праксе. Пут мишљења о начину путем којег идеологија присваја субјект најснажније је трасирала ревизија класичног марксизма француског филозофа Луја Алтисера (Louis Althusser), чија је теорија идеологије заснована на смањивању удела економског детерминизма у корист структуралистичке парадигме, уз бочно увођење и разрађивање појединих психоаналитичких концепата попут наддетерминације. Кључно место Алтисерове теоријске реформе тиче се артикулације јединке у субјект под идеологијом, именоване као *интерпелација*. Идеологија је, према Алтисеру, предуслов друштвености, и са њеног места се индивидуа дословно „позива“, адресује (фр. *interpellation*). Безусловно одазивање индивидуе идеолошком ословљавању дозвољава јој да се успостави као субјект, односно да се препозна и идентификује са Субјектом као апсолутним симболичким гарантом. Овај творбени чин уздицања субјекта под идеологијом, међутим, не треба схватити каузално, у смислу да се може лоцирати некаква пред-идеолошка *tabula rasa* која се накнадно уздиже у статус субјекта. Алтисер истиче да су индивидуе увек-већ прозване као субјекти са личним идентитетом: у последњем је смислу идеологија и узрок и уточиште субјективитета. Паралела на релацији идеологија – несвесно и психоаналитички приказ субјективације у виду метафоре 'постанка' (а не механизма који се може чврсто везати за некакав тренутак или место) овде је сасвим сврсисходна. Сам Алтисер тврди како се у реалности „ове ствари одигравају без сукцесије“, нагласивши како је „егзистенција идеологије и интерпелација индивидуа као субјекта (...) иста ствар“, те да је, по узору на Фројда, идеологија вечна, баш као и несвесно (Althusser [1970] 2009, 70, 52) Операцију интерпелације стога треба схватити као концептуалну схему постајања друштвеним и политичким субјектом у којој је акценат на препознавању као на основном механизму, али уз додатак да се ради о процесу који може бити непотпун, вишеструк, коначно и осујећен (Dolar 1993; Hirst 1983; Therborn 1999). Наслутивши проблем са сукцесивним следом „апстрактна индивидуа“ – „конкретни субјект“, Алтисер је покушао да преухитри критике на следећи начин:

„Овај став се може чинити парадоксалним. То да је индивидуа увек-већ субјект, чак и пре рођења, чиста је реалност, доступна свима и уопште није парадокс.

Фројд је показао да су индивидуе увек 'апстрактне' у односу према субјектима које увек-већ јесу, примећујући идеолошки ритуал који окружује очекивано 'рођење', тај 'сретни догађај'<sup>21</sup> (Altiser [1970] 2009, 71-72).

За Алтисера, коначно, субјекти постоје само тако што бивају потчињени Субјекту, гајећи нужну илузију о својој слободи која је управо последица идеологије. За разлику од тога, у савременим студијама културе и критичкој теорији указује се да се може истовремено запремати више субјектних позиција. Артикулација идеологијом узима се као делимична и променљива, али се интерпелација, упркос критикама усмереним на неразјашњена места у Алтисеровој концептуалној схеми, и даље сматра семиналним механизмом артикулације субјектне позиције са места идеологије. Сам појам интерпелације има пресудну улогу у повезивању различитих неомарксистичких и постструктуралистичких теорија које настоје да боље опишу замршено постојање субјекта *преко* идентитета у култури.

Поновно смештање идентитета у културу повлачи питање о томе како материјалне праксе утичу на идентитете и *vice versa*, те на који начин идеологија кује њихову везу. Уколико субјект није 'готов производ', а идентитет довршен у својој пуноћи, тада бивање 'идентитетом' није чињеница, већ игра, постајање или процес. Динамици препознавања/искључивања која гради фикционалну збиљу пуног идентитета могуће је приступити преко категорије идентификације која је у већини случајева неправедно остајала у сенци дебате о самом идентитету. Првобитни приступ идентификацији који се ослањао на класично психолошко одређење 'природног' препознавања-поистовећивања са себи сличним, сменио је дискурзивни приступ у којем доминирају конструктивистичке основе. Наспрам интерпелације поставља се појам процесуалне идентификације као праксом посредоване творбе субјекта која се збива у материјалности његових/њених чинова. Прва (и најочигледнија) критика упућена интерпелацији као зашивању субјекта без остатка на место које му је припремила идеологија, тиче се занемаривања вишеструкости идеолошких позива. У Алтисеровом структуралном марксизму идеологија је протумачена као атемпорална

---

<sup>21</sup> Најчешћа замерка упућивана поводом овог, како га Алтисер назива, 'малог теоријског театра интерпелације' тиче се тога да субјект увек-већ јесте субјект идеологије и под идеологијом, но да се у исти мах његово постајање објашњава „конкретним“ тренутком *препознавања* у идеологији, што, у дословном читању, подразумева некакву временску или просторну тачку са које је могуће сагледати пред-идеолошку позицију, где је постојала апстрактна „чиста индивидуа“.

формална структура која је – иако јој се признају различите историјске и друштвене артикулације – у основи увек свеодређујућа по субјект (Altiser [1970] 2009, 73). Антихуманистичка позиција која стоји иза овакве концепције подразумева да структура и структуралне релације представљају примарни терен репродукције идеологије, у односу на који је субјект тек епифеномен, последица, а индивидуална свест или идеја о свесним изборима чист ефекат идеолошке илузије.<sup>22</sup> Партикуларни „садржај“ одређене идеологије третира се као секундаран у односу на структурирајућу функцију произвођења 'добрих субјеката' коју врши у друштву путем „материјалне егзистенције идеолошког апарата“ (Altiser [1970] 2009, 61), а такође секундаран у односу на њен наводни карактер „омниисторијске реалности“.<sup>23</sup> Но, посталтисеровска теорија културе субјекту и идентитету признаје релативну аутономију, остајући на одређен начин верна одјеку марксистичке идеје о 'детерминацији у последњој инстанци', али истовремено отварајући простор за теоријску артикулацију делања и отпора субјекта. Иако се, дакле, субјект безусловно препознаје у Субјекту као господару-Означитељу, што се утврђује чином интерпелације, субјектне позиције могу се мењати: субјект је по себи расап, структура избраздана вишеструким интерпелацијама. У посуђивању лакановског теоријског репертоара, идентификација се указује као препознавање које се одвија у регистру имагинарног, али и као извођење, 'материјализовање' или постајање субјекта путем материјалних чинова унутар праксе. Идентификовати се са одређеном 'позицијом', снопом веровања који је идеологија припремила, односно препознати се у лику Субјекта, не значи само проћи а-темпорални транзит од безличне индивидуе ка целовитости субјекта. То није ни искључиво огледална релација у којој су субјект тежи потпуној еквиваленцији са Субјектом и где чин идентификације са идеолошком тачком накнадно опрема субјект извесним идентитетом. Као локуси привременог спајања, идентитети којима субјект располаже вишеструки су, променљиви и понекад на први поглед контрадикторни. Постмарксистичка пролакановска критичка теорија је, коначно,

---

<sup>22</sup> Теоријски антихуманизам тема је Алтисеровог есеја „Марксизам и хуманизам“ (Altise 1971).

<sup>23</sup> Алтисер претпоставља општу теорију идеологије теоријским разматрањима појединачних идеологија: „Јер, са једне стране, мислим да је могуће тврдити да идеологије имају сопствену историју (иако је у последњој инстанци она одређена класном борбом); са друге, мислим да је могуће тврдити да идеологија уопште нема историју, не у негативном смислу (да је њена историја њој спољашња) већ у апсолутно позитивном смислу“ (Altiser [1970] 2009, 51).

проблематизовала и сам статус Субјекта као апсолутног структуралног услова субјективације, указујући да процеси субјективације и идентификације нису просто одражавање идеолошког закона, већ да је сам субјект, на једној страни, првобитно нецео и расцепљен, а потом, да се преко идентификацијских чинова и акумулираних гестова, темељно преображава: "чин не само да поново црта обресе нашега јавнога симболичкога идентитета, он преображава и спектралну димензију која подржава тај идентитет, притајене духове који салећу живог субјекта (...) одсутности и искривљавања изричите симболичке структуре његовога или њезинога идентитета" (Žižek 2007, 125).

Покушаћу да у мишљењу идентитета *quia* идентификације тежиште преместим са преплета идеологије, индивидуалне жеље субјекта и идентификације, назад у раван конкретних субјеката праксе, њихових појединачних искустава и светова, у односу на које ће Субјект (закон, норма, идеолошки позив) представљати накнадни терен теоријске обраде. То, у извесном смислу, подразумева даље подређивање психоаналитичко-постмарксистичке перспективе заступничким и критичким механизмима студија културе. Статус теорије у томе не треба схватити као њену другостепеност у смислу мета-дискурса наспрам „реалности“, већ као потез у којем се свет феномена не третира као илустрација или потврда теорије и где се нит теоријског промишљања иденфикације и срастања субјеката са идеолошким позицијама тегобно прошива кроз засебне, изазовне и хетерономне материјализације конкретних историјских и политичких субјеката као индивидуа под упливом различитих интерпелацијских кодова. Узмицање вреве искустава појединачних субјеката пред Субјектом као темом главне теоријске обраде, или различита појашњења структуралног устројства њихове релације и излучивање општи(јих) принципа из партикуларности појединачних „малих“ искустава, идентификацију третира у виду огледног примера, враћајући теорију на критиковану позицију „идентитета као ладице“ и занемарујући политичку и заступничку моћ науке и теорије тиме што се густа и несводива појединачност појединачних субјеката и њихових идентитета губи, и други пут у питање доводи њихова репрезентабилност – сада у пољу теорије. Ово питање се може превести и у проблем односа „густих репрезентацијских жанрова“ попут етнографије/биографије/усмене историје и дискурзивних теоријских парадигми постструктурализма и постмодерне, чије чвршће повезивање тражи стратешко



насељавање или натурализацију наративних приказа „света феномена“ теоријским и протеоријским дискурсима. То је, уједно, и појачавање димензије материјалности праксе као места где се на специфичан начин *дешава* и потврђује (или спори) идентитет, у дослуху са психоаналитичком и дискурзивном димензијом идентификације. Не ради се о томе да не треба (или да ли је могуће) уочити и описати закономерности које у одређеном тренутку и у границама одређеног друштвеног простора дозвољавају артикулацију извесног броја субјектних позиција и намичу границу између пожељних и потиснутих идентитета; ради се о покушају, да парафразирам поменуту Гросбергову фразу, „да се Идентитет затекне на свом месту“ мимо свих трансцендентних означитеља баштињених у традицији мишљења субјективитета од Декарта наовамо, да се појам идентитета детотализује и тиме отвори процесуалном збивању конкретних субјекта унутар/преко материјалних пракси. Напоследку, неопходно је и да се приказивање регулативних односа који структурално атрибуирају моћ у друштву допуни снажнијим моделима самоартикулација и специфичних, сврховитих инвестирања у одређену идентитетску позицију која обавља субјект, кроз буку гласова праксе, односно да се уведе „*случајност, дисконтиунирано и материјалност* у сам корен мисли“ (Фуко 2007, 45). Уколико се идентитет „поостварује“, догађа у својој материјалној димензији путем перформативних чинова, тада се идентификација мора потражити не само у језику и говору као непосредним локусима субјективитета, већ и у невербалним сегментима друштвених пракси и знаковних поредака попут система гестова, музике или визуелних кодова који се могу препознати као дискурзивне формације чији је удео у интерпелацији недовољно осветљен.

### **1.5. Идентификација и интерпелација: два напоредна низа**

Улагањем у теоријску перспективу идентификације дозвољава се флексибилније поимање различитих доживљаја и материјализација јаства, али и дубље разумевање везе између субјекта и идентитета као живљених дискурзивних конструкција. Постмодерни теоријски заокрет ка идентификацији ослања се на смену фројдовске психоанализе лакановском, те црпи из дисперзије њених теоријских парадигми у дискурсима различитих наука и дисциплина о друштву. Ту се најпре мисли на преузимање схеме спекуларне идентификације и на поделу на регистре симболичког, имагинарног и реалног, али и на разраду категорије *прошивног бода* (фр. *point de*

cariton) као тачке у којој означитељ зауставља размотавање семиозе и 'унатраг' фиксира значење дискурзивног поља. Посебно је значајна улога теоријске фигурације прошивног бода у повезивању идентификације са субјектом и друштвеним контекстом. Лаклау и Муф, тако, резонују како прошивни бод као врховни означитељ „укључује идеју партикуларног елемента који присваја 'универзалну' структурирајућу функцију унутар одређеног дискурзивног поља“, додајући како је „организација тог поља (...) искључиво резултат те функције – без да партикуларитет елемента *per se* предодређује такву функцију“. Из тога се даље изводи следећи став:

„Идеја субјекта прије субјективације категорији 'идентификације' придаје средишње мјесто и у том смислу омогућује промишљање хегемонијских пријелаза који су потпуно овисни о политичким артикулацијама, а не о ентитетима конституираним изван политичког поља – попут 'класних интереса“ (Laclau i Mouffe 2005, 58).

Идентификација и њено привремено заустављање у идентитету као очврслој темпоралности, истовремено је потпомогнута и осујећена деловањем антагонизма као односа који ствара утисак о саморазумљивој 'чврстини' граница унутар друштва. Ефекат логике прошивног бода је, у том смислу, фиксирање одређеног снопа доминантних идентитетских црта унутар дискурзивне формације који онда полаже право на универзално и тежи да се представља као супстанцијалан и пун. Слично запажа и Хол, истичући да се означитељска пракса идентификације мора разумети као „процес артикулације, зашивања, надодређивања, а не обухваћања“ (Hall 2001a, 217), што је став који такође допире са марксистичко-лакановске вертикале. Границе које се у том процесу појављују нису унапред дате, већ дискурзивно устројене као ефекат *différance*. Конститутивна спољашњост је све оно што почива на маргинама, „вишак“ који се деконструкцијом указује као нужни предуслов, маскиран илузијом о аутономији и потпуној слободи од Другог у идентитету. Стога се суштина теоријског промишљања идентитета не проналази у повратку на историјску прошлост, нити у телеологији, већ, како нас опомиње Хол, у постављању питања „повезаних са употребом ресурса повијести, језика и културе у процесу постајања, прије неголи бивања“ (ibid, 218). Нијанса између приступа Лаклауа и Муф, на једној страни, и Хола, на другој, састоји се у избору средишњег појма: за прве је то антагонизам, док Холова концепција доноси превредновање идеолошке интерпелације са места одазива субјекта које се сада схвата као идентитетска позиција. Према Холу, идентитет је неопходно разумети као „тачку

сусретања, точку прошивног бода између дискурза и пракси које покушавају интерпелирати, говорити нам или нас усидрити као социјалне субјекте одређених дискурза с једне стране, и процеса који производе субјективности, који нас конструирају као субјекте који могу бити исказани, с друге стране“ (ibid, 220). Другим речима, идентитет као категорија дозвољава стапање „психичке“ или унутрашње перспективе настанка субјективитета и „друштвене“ или дискурзивне перформативности која одређену индивидуе чини родним, класним, расним или свакојаким другим субјектом. Примећујемо, такође, да се овде истовремено критикује и проширује Алтисерова поставка интерпелације као вечите захваћености 'доброг' субјекта идеологијом. Прожимање перспективе у којој је централно место постанак субјектом и доцније пласиране идеје о конкретним, многоструким линијама субјективације у кључу британских студија културе, о којима је убедљиво говорио Тери Иглтон, истичући да неки идеолошки 'звиздуци' могу бити привлачнији од других (Eagleton 1991, 145) представља покушај да се апстрактна категорија субјекта културализује, али и да се објасни већ поменути парадокс интерпелације. Хол заступа гледиште да читава дебата о логичкој недоследности механизма интерпелације (где и како се може лоцирати конкретна индивидуа „пре“ субјекта?) постаје сувишна. Основно питање тиче се тога како се субјект смешта на позиције које му пружају дискурзивне праксе, а где идентитети функционишу као локуси привременог спајања:

„Замисао да успјешно зашивање субјекта на субјектну позицију захтијева, не само да субјект буде позван, него да субјект уложи у ту позицију, значи да се зашивање треба сматрати артикулацијом, прије неголи једностраним процесом, а то онда поновно поставља идентификацију, ако већ не и идентитете, чврсто на теоријски дневни ред“ (Hall 2001a, 220-21).

Субјект, дакле, није увек са лакоћом придружен идеологији, већ заузимање субјектне позиције изискује напор како би се премостила разлика у регистрима индивидуалне жеље и материјалних означитељских пракси под чијим окриљем се одвија идентификација (у историјском следу, то је била већ поменута опозиција „психе“ и „културе“). На овај начин се питање темпоралне тачке успостављања субјекта вешто оставља по страни, ради важнијег проблема – форме придруживања субјекта идеологији која се, за разлику од алтисеровског потпуног и неповратног поравнавања субјекта и Субјекта, у новом читању схвата као вишесмерни процес, делимично отворен свесној интервенцији, па чак и травестији идентитетске позиције.

У том процесу се Хол у потпуности ослања на лакановску крилатицу о несвесном које је структурирано као језик, промишљајући како је субјект манифестован (материјализован, оспољен, прожет) дискурсом. Управо је то место где се идеологија изнова утискује у перспективу идентификације, овај пут 'преишчитана' кроз призму несвесног, у маниру онога што се данас назива „Алтисеровим Лаканом“. Измиривање материјалности дискурзивних позиција субјекта и несвесног одазива субјекта идеологији проблем је о који су се спотичале генерације теоретичара, и који делује као нерешив, уколико се не одустане од потпуне доктринарне верности јаким теоријским парадигмама психоанализе или класичног марксизма. Како упозорава Иглтон, тај теоријски расап подразумева „немогућност било какве тоталне идентификације између наших либидиналних нагона и датог система политичке моћи“, (Eagleton 1991, 185). Идеологија се, у последњем смислу, двојачко испољава: „на рудиментарној разини психичког идентитета и нагона и на разини дискурзивне формације и пракси које изграђују друштвено поље“ (Hall 2001a, 221). Кључно питање везе индивидуалног и друштвеног, у контексту идеолошког обликовања материјалних пракси преко категорије субјекта, у исти мах је најпријемчивије и најмагловитије место Алтисерове теорије, што је запазило више њених потоњих тумача (Therborn 1980; Dolan 1993; Мошник 2003). Хол при том указује на још једну важну теоријску прекретницу коју је Фуко (Michel Foucault) увео разматрањем модалитета путем којих се препознајемо као субјекти. Иако сам Фуко не користи термин „идентитет“, из његове теорије субјекта назире се опис механизма који субјекте постављају на одређену позицију, у тензији/опреци са регулативним и нормативним функцијама дискурзивних формација. Лаклауов појам артикулације, напослетку, Холу служи да укаже на могуће решење овог проблема:

„Оно што остаје јест увјет да се овај однос субјекта и дискурзивних формација схвати као артикулација (ниједна артикулација није однос неопходног подударана, тј. свака је утемељена на контингенцији која реактивира повијесно“ (Hall 2001a, 229).

Узмемо ли да је, како је Хол сугерисао, идентитет онај лакановски 'прошивак' којим се субјект привезује за одређену идеолошку позицију, тада је чин интерпелације конститутиван по идентитет. Но он је конститутиван у *извесном смислу*, будући да је неопходно додатно теоријски разместити и уредити оригинални Алтисеров опис интерпелацијског позива индивидуи, што Хол не чини у свом лоцирању идентитетске

спојнице као специфичне интерпелацијске артикулације субјекта у крилу дискурзивне праксе. Када, наиме, Алтисер каже да идеологија постоји једино преко субјекта, он тиме жели да нагласи како идеолошко препознавање има карактер двоструке петље: материјални чинови субјекта дају постојање идеологији, док идеологија истовремено 'прозива', ствара те исте субјекте. Интерпелација представља фундаменталну операцију регрутовања индивидуа којима се под идеологијом додељује статус субјекта, при чему је „темпоралност“ сукцесивног следа индивидуа-субјект тек нужни језички и концептуални недостатак описа тог процеса, о чијој критици је већ било речи.<sup>24</sup> Идеологија се изједначава са интерпелацијским дејством: „егзистенција идеологије и интерпелација индивидуа као субјекта је иста ствар“ (Altiser [1970] 2009, 70). Индивидуални идентитети (самој речи идентитет се у есеју о идеологији и државним идеолошким апаратима не придаје већа пажња) остају по страни, будући да је за Алтисера читава ствар у начину на који се спроводи идеолошко препознавање-непрепознавање, а субјект огледа у Субјекту идеологије, односно Субјект идеологије као субјект *par excellence* удвостручава у индивидуи-субјекту. Приказ идеолошке творбе субјекта у Алтисеровом структуралном марксизму очишћен је од партикуларности појединачних друштвених идеологија или индивидуалних жеља и улога. Тежи се апстрактном, трансисторијском и универзалном моделу идеологије која увек-већ 'граби' субјекте на исти начин. Ради се, дакле, о структурном механизму наддетерминације преко којег се идеологија указује као хомологна несвесном. Њено дејство спроводи се у ритуалима и пракси државних идеолошких апарата, попут цркве (религијски идеолошки апарат), школства (образовни идеолошки апарат), правно-политичких пракси, медија и комуникационих мрежа, синдиката, породице, напоследку и културе („културни“ апарат, наводници су Алтисерови, прим. аут.) у оквиру којих се идеологија материјално репродукује (Altiser [1970] 2009, 26-27 *et passim*).

Идентитети као неравнине између одазива интерпелацији и „непослушности“ субјекта, остају по страни у Алтисеровом опусу, иако се у неким од доцнијих тумачења препознавање субјекта у Субјекту именује као идентификација (Sarup i Raja 1996; Weedon 2004). Сам Алтисер не употребљава тај израз говорећи о

---

<sup>24</sup> Ипак, треба се подсетити да је за Алтисера индивидуа „апстрактна“, номинални дескриптор и структурни предуслов субјективације, што потврђује позивајући се на Фројдов пример нерођеног детета које је „увек-већ“ субјект: субјект пола/рода, талац унапред резервисаних сродничких односа, носилац идентитета Очевог имена (Altiser [1970] 2009, 71-72).

интерпелацији: његови су термини „препознавање“, „потчињавање“ и „удвајање“, из чега се може закључити да субјект не улаже слободно у односу са идеологијом, већ да је затечен, или чак опчињен, *структурно ухваћен* игром двоструке спекуларности. Међутим, ту слику неометаног тока идеологије у регрутовању субјеката који „иду сами од себе“ ремете тзв. лоши субјекти: њих Алтисер кратко помиње, означавајући их као изузетак који „понекад изазива интервенцију неког дела државних (репресивних) апарата“ (Altiser [1970] 2009, 79).<sup>25</sup>

Прву плодну разраду фигурације делимичног поистовећивања са тачком идеолошке пројекције-интројекције која у обзир узима и могућност оглушивања о идеолошки апел путем идентификације, налазимо у критичкој анализи дискурса коју је развио лингвиста и теоретичар Мишел Пешо (Michel Pêcheux). Пешо спроводи „језички обрт“ Алтисерове ревизије историјског материјализма, преведећи структуралистичко-материјалистичку теорију идеологије у раван борби унутар дискурса. Теорија идеологије повезује се са критиком сосировске опозиције *langue/parole*, из које се изводи однос релативно аутономне језичке базе и идеолошки предиспонираних дискурзивних процеса. Три базична механизма путем којих се дискурзивно конструише субјект означавају се као идентификација, контраидентификација и дисидентификација. Изворној замисли интерпелације као постајања „добрих субјеката“ који се у потпуности проналазе у идеолошкој гаранцији, одговара Пешоова категорија идентификације. 'Очигледност' субјекта (према Алтисеру, *prima facie* идеолошки идеолошка варка) последица је ретроактивног ефекта „идентификације-интерпелације“ (Pêcheux 1994, 149) који Пешо још назива и „Минхаузенoвим“ ефектом, алудирајући на популарну сцену из скаске у којој се духовити лажов подиже тако што сам себе вуче за перчин.

Идентификација-интерпелација уведена је у поље критичке анализе дискурса како би се објаснило деловање означитеља у процесу постајања субјектом, где је „субјект процес (репрезентације) унутар не-субјектног које конституише мрежа означитеља у Лакановом смислу“, (Pêcheux 1994, 149). Тај се процес одвија унутар идеолошке дискурзивне формације у чијем је преплету конвенција, кодова и противречности субјект вечито ухваћен 'непорецивом чињеничношћу',

---

<sup>25</sup> Питање субјектног статуса и идентитета индивидуа које начелно немају права на статус субјекта, а које је много доцније на дневни ред поставила биополитичка теорија на челу са Агамбеном и концептом голог живота (гр. ζωή, zoê), тек му је потпуно промакло.

(само)очигледношћу свог идентитета. Међутим, за разлику од алтисеровског песимизма (или опрезног оптимизма) поводом могућности измицања идеолошком звиждуку, Пешо настоји да теоријски изведе моделе делимичних, другачијих или неодазваних интерпелација, које именује контра- и дисидентификацијом, уводећи тиме у регистар теорије непослушне или „лоше“ субјекте. Потпуна идентификација (идеолошка интерпелација у Алтисеровом смислу) јесте смештање субјекта без остатка на место Субјекта које му је припремила идеологија. Новоуведени појам контраидентификације односи се на одбацивање снопа веровања, убеђења и позиција под одређеном идеологијом, на чин побуне: контра-дискурс је, међутим, центриран у односу на доминантни дискурс са којим се скупа врти око исте осовине.<sup>26</sup> Трећи модалитет, дисидентификацију, чине друштвене, културалне и политичке праксе које мењају хегемоне идеолошке и дискурзивне формације изнутра (Pêcheux 1982, 159), и које уместо чврстих идентитета, заузврат нуде заузимање „не-субјектне позиције“, као својеврсна наличја или обрнуте операције у односу на интерпелацију.

Појам дисидентификације у оквиру теорије квир (queer) идентитета и студија перформанса преузима и развија Хозе Естебан Муњоз (José Esteban Muñoz). Он расправља стратегије отпора мањинских и маргинализованих субјеката као облике тактичког позиционирања у односу на мејнстрим културу, враћајући дисидентификацији примењивост у контексту праксиса савремених студија културе и рода. Дисидентификација се објашњава као начин културалног, материјалног и психичког опстанка у ситуацији у којој већинска култура путем својих дисциплинарних протокола и репресивних механизма маргинализује субјекте на родној, расној, етничкој/националној основи, или уопште узев, изузима и стигматизује оне чији се идентитети доживљају као хибридни/другачији (Muñoz 1999, 161). Чине је „стратегије преживљавања које мањински субјект упошљава како би преговарао са фобичном већинском јавном сфером која непрестано избегава или кажњава постојање субјеката који се не повинују фантазми нормативног грађанства“ (Muñoz 1999, 4). Муњозова интервенција над дисидентификацијом полази од става политичког теоретичара Вилијема Конолија (William E. Connolly) да је идентитет „поприште борбе где се устаљене диспозиције сударају са друштвено конституисаним дефиницијама“ (Muñoz 1999, 6), односно где се процес идентификације издиже управо над том тачком колизије,

---

<sup>26</sup> У Пешоовом примеру једна група Француза узвикује „сви смо у рату!“ а друга узвраћа „Живео мир!“.

чиме се уједно одбацује међусобна искључивост конструктивистичких и есенцијалистичких модела идентитета.<sup>27</sup>

Дисидентификација се указује као појам који надилази почетну схему заступања обесправљених субјеката у култури, хеуристичко оруђе које гађа у елементарне механизме идентификације уопште. Овде се враћамо на самодиференцијацију идентитетског поља, о којој је у више наврата било речи, и где се разлика, неидентичност или итерабилност узимају као суштинска потврда процесуалног устројства идентитета. Такав приступ заговара и Џудит Батлер анализирајући модалитете путем којих се препознајемо и 'хуманизујемо' у односу на патриотски симбол хероја. Она истиче да идентификација привидно укида разлику, а заправо је суштински потребује, враћа као свој основ: „Ја нисам онај са којим се идентификујем, и то „нисам ја“ јесте предуслов идентификације“ (Butler 2004, 145-146). Дисидентификација је, из тога следи, као „промашено препознавање“ (мискогниција) конститутивна по субјект, его или идентитет, чији се центар као *imago* пројекције и идентификације налази изван њега самог „То нисам ја“ са којим се равнамо у свом идентитету јесте нормативни идеал, а оно у чему се Батлер и Муњоз слажу, јесте nelaгода која се јавља између повиновања правилу и осећаја да се не може у целости сместити у идеалтипски оквир идентитета као наталожених и уређених родних норми.

Из обе поставке се може закључити да је дисидентификација доступна у следећим значењима:

1. Као засебна форма интерпелације-идентификације којој дугујемо „непослушне“ субјекте;
2. Као операција или завртањ *унутар* интерпелацијског механизма која га истовремено утврђује и отвара, дестабилизује;

---

<sup>27</sup> Узмимо следећи пример: стереотипи попут „жене домаћице“ могу се претворити у места моћног узвратног удара тиме што се означитељи преокрећу у средства позитивне репрезентације, као у феминистичком постер арту са слоганом „Ми то можемо“ (We Can Do It!), где радница са марамом на глави и строгог израза лица подиже стиснуту песницу, стављајући у први план свој мишић и упошљавајући симболички гест који се традиционално везује за демонстрацију мушке снаге. Истовремено, настанак овог постера везује се за Други светски рат и Рузвелтову наредбу да се подигне морал радницама у оквиру ратне индустрије, што је намерно провоцирано и изузето из доцнијих феминистичких читања и присвајања визуелног идентитета постера: „мобилисана женственост“ преобраћа се у „непокорну женскост“, а целокупно значењско поље идеолошки се ресемантизује.

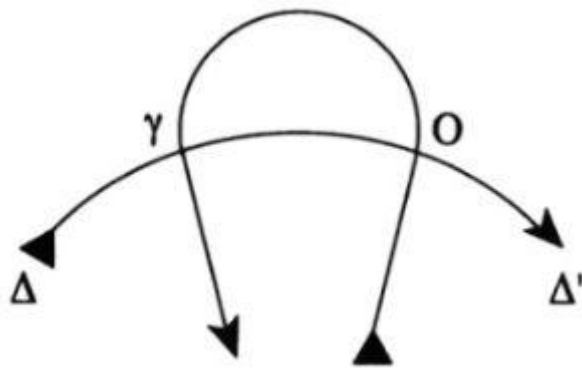


3. Као ризоматски скуп форми, стратегија и пракси отпора заснованих на присвајању и назначивању конвенционалних означитеља коју врше мањински и/или потлачени субјекти.

У оба дискурса који се баве родним разликама, дакако, велику важност има чин субверзивности који код Батлер претпоставља *разгомилавање* (дисагрегацију) породњеног тела, ометање изнутра. Под субверзију те врсте могу се подвести различите травестије, пародије и преокретања читљивих родних значења којима се дестабилизују устаљене (хетеронормативне) представе о роду и предочавају могуће димензије дисидентификацијских пракси. Дисидентификовати се значи чинити цитатне и ироничне перформативне гестове који захватају у скуп конвенција *и* стварати савезе са рубне позиције који ометају *status quo* (Муњоз 1999; Batler [1993] 2001; Dean 2008). Међутим, већина читања те врсте ослања се на неку форму удруживања или колектива у радикалним или еманципацијски усмереним постмодерним контекстима развијених друштава, те се сразмерно ретко могу наћи прикази дисидентификацијских пракси које не подразумевају друштвено видљив колективитет (субјекти расути на маргинама, налик субалтерну) или које пак не поседују минималну идеолошку и политичку платформу. Узима се да „прави“ учинак субверзивности остварују они гестови, чиновни и праксе који подривају или дестабилизују хегемоне линије идентификације, и у том процесу се уједињују у привремене и стратешке савезе. Да ли појам дисидентификације тада може да се прошири тако да обухвати слабо видљиве праксе чији субјекти такође посежу за представљачким механизмима које им огледално враћа доминантна идеологија и измештају или обрћу идентитет који им је наметнут? Мислим при том на субјекте који не чине субверзивне радње „свесно“ или намерно, но самом својом уметнутошћу у праксу тамо где дословно нису позвани/е да се одазову, производе накнадни учинак дисидентификације, близак примерима које наводе Батлер и Муњоз. Да ли се, на пример, жене које се укључују у традицију гуслања у Србији и на Балкану, а не чине при том недвосмислено пародијске и субверзивне гестове попут америчких квир уметника/ца на које се позива Муњоз, већ настоје да се уклопе у патријархални конструкт женскости а у исти мах прекорачују прописану родну улогу (кршећи на разне начине максимум „нису гусле за женску руку“), могу сврстати у актере дисидентификације у културалној пракси у којој суделују?

Пре опсежнијег осврта на последње питање, мора се додатно појаснити веза између унутрашњости субјекта (творбе психичког) и дискурзивних пракси које настоје

да 'усидре' субјективитет преко идентификације. Интерпелацијом као процесом успостављања идентитета кључно су се бавили припадници школе словеначке теоријске психоанализе. У њиховим поставкама, алтисеровски модел интерпелације допуњен је и преиначен лакановском схемом идентификације, у сврхе извођења прецизнијег описа и коментара релације несвесног, субјекта и идеолошког позива која се давно могла назрети на маргинама Алтисерове теорије. Однос ове две теоријске равни кључан је у концепцијама идентификације које паралелно развијају Жижек (Slavoj Žižek) и Мочник (Rastko Močnik). Овде се морамо вратити Лакановом графу жеље који приказује кретање означитељског ланца и место његовог пресецања са вектором жеље. Лук који повезује S и S' представља кретање означитељског ланца од означитеља до значења, које је темпорално. Други вектор повезује ознаке (лакановске



матеме)  $\Delta$  и  $\Delta'$ , где прва ознака представља заостатак предсимболичког или „митску интенцију“ (Žižek 2002, 143 et passim) који прошива означитељски ланац, резултирајући расцепљеним, прецртаним субјектом ( $\$$ ). Субјект је ретроактивно (атемпорално) успостављен пресецањем и

заустављањем (фиксирањем) означитељског ланца. У свом тумачењу Лакановог графа жеље, Жижек истиче да је управо *point de capiton* тачка пришивања субјекта означитељу, односно „точка која интерпелира појединце у субјекте тако што им се обраћа позивањем на становитог означитеља-господара“ (Žižek 2002, 143). Значење у последњем смислу увек каска за означитељем, те накнадно избија када га фиксира *point de capiton*, ригидни означитељ (што је сасвим различито у односу на Сосирову концепцију у којој се означитељ линеарно придружује значењу) операцијом прошивања, дакле управо оном логиком којом је истовремено и појединац или индивидуа интерпелиран у субјект. Жижек, поновимо, издваја облике имагинарне и симболичке идентификације, при чему се прва односи на поистовећивање са сликом онога што „желимо да будемо“, док је симболичка идентификација облик идентификације „са самим мјестом *одакле* смо проматрани“ (Žižek 2002, 148). У првом случају опонашање Другог врши се на равни сличности, а у другом преко онога где сличности престају, односно тамо где је Други непоновљив, где му се не може прићи. Последица кружног смењивања имагинарне и симболичке идентификације, у којем преко дејства потоње

субјект постаје део социосимболичког поља (ibid, 155) јесте управо интерпелација као процес сталног прошивања означитељског ланца, ретроактивни бод који производи рупу, мањак или заостатак који јесте субјект. Следећи Лаклауа и Муф, Жижек логику антагонизма објашњава преко психоаналитичке димензије фантазма као оног поступка који настоји да прикрије антагонизам, и закључује да је „сваки процес идентификације који нам додјељује чврсти социо-симболички идентитет у коначном исходу осуђен на пропаст“ (ibid, 155).

Донекле другачије тумачење односа механизма субјективације, идентификације и интерпелације даје Растко Мочник. Идентификација се разрађује преко спајања лакановске психоанализе и модела комуникације у којој фигурира концепт „субјекта за којег се претпоставља да верује“, изграђен по узору на Лакановог „субјекта за којег се претпоставља да зна“ (фр.  *sujet supposé savoir*).<sup>28</sup> Идеолошка интерпелација, моделирана према изворној Лакановој схеми, одвија се тако што се захтев за смислом креће дуж линије идентификације и одбија о „инстанцу субјекта за којег се претпоставља да верује“, те интерпретанту враћа у виду значења које прихвата и разуме (Моћник 2003, 47). Инстанца у односу на коју се смисао гради окупља позадинске 'пакете веровања' којих је више, и у односу на које значење исказа интерпретанта стиче смисао. Разликују се условна идентификација и идентификација у правом смислу (безусловна). Структурна тачка која дозвољава да се премосте регистри индивидуалне жеље (психичког) и друштвеног, у Мочниковом тумачењу јесте фантазија, онај елемент фројдовске теорије психе који у исти мах припада равни несвесног и домену свести у којем се јављају захтеви за интелигибилношћу. Безусловна идентификација, што је, како нам Мочник сугерише, заправо друго име за идеолошку интерпелацију, јесте онај процес који се покреће када интерпретант одабере позадинско веровање које непогрешиво погађа у његову индивидуалну фантазију-жељу: „може му се учинити да

---

<sup>28</sup> S.s.S (*sujet supposé savoir*) је последица претпоставке да на месту знања мора постојати неки ауторитет или гарант, субјект „који зна“. Лакан разликује четири типа дискурса: дискурс Господара, универзитетски дискурс, дискурс хистерика и дискурс аналитичара. У психоанализи, S.s.S настаје када анализанд претпоставља да аналитичар поседује знање о узроцима његове/њене жеље или ужитка, док у стварности аналитичар не зна ништа о жељи пацијента, већ га/је само усмерава на сопствено унутрашње 'знање' процедуром анализе. У тој ситуацији, статус S.s.S последица је трансфера. Или, како каже сам Лакан, „У стварности, та илузија која нас нагони да субјектову стварност тражимо с оне стране зида језика јесте оно због којег субјект верује да је његова истина већ дата у нама, да је ми унапред знамо (...)“ (Lacan 1983, 94). „Субјект за ког се претпоставља да верује“ је, како пише Мочник, структурна фикција која заступа укупност значења за онога ко се препознаје у идеологији „идеални интерпелирани' у поље веровања које је основа смислености неког исказа“ (Моћник 2003, 44).

исказ садржи чак и више од респектабилног и могућег смисла...може му се разоткрити да исказ садржи неминован, нужан, можда чак и саморазумљив смисао“ (ibid, 57).

Кључна разлика у односу на Алтисера проистекла из заједничких напора студија културе и савремене теоријске психоанализе јесте да се „под идеологијом“ сада све чешће појављују и 'лоши субјекти', као вишеструко, делимично или ненадано интерпелирани. Те две крајње тачке – потпуно препознавање засновано на припајању несвесне жеље Субјекту-гаранту, и оно делимично у којем је безусловност идеолошке позиције раскринкана, доведена у питање, могу се у извесном смислу именовати као „наивна“ и „цинична“ идентификација (Dodson 2003, 86-87). Заузимање одређеног идентитета је темпорална позиција, текстура интерпелације такорећи је надамак руке субјекту који је истовремено на равни несвесног 'ухваћен' идеолошким *meconnais-sance* и – у другом регистру – свестан идеологије као нужне фасаде која посредује 'имагинарни карактер' стварних односа егзистенције. Међутим, оба случаја повиновања слову Закона – покоравање субјекта идеологијом изнутра наспрам сувереног субјекта „свесних избора“, у пракси не творе бинарну опозицију несвесног наспрам свесном, или „добрих“ насупротив „лошим“ субјектима. Претпостављање идентификације идентитету чини се погоднијим оруђем за разумевање променљивих симболичких и материјалних аспеката и процеса путем којих се идентитетарност субјекта који је прецртан указује као пресек непостојаности и целовитости (пуноће и крхкости) у култури. Но, пристајање на ову позицију не може се зауставити на признавању вишеструкости идентификација на релацији субјект-идентитет-друштво, већ води у циклус нових питања. Најпре, ту се ради о статусу конститутивне спољашњости, као и о питању Реалног које се, у пролакановској традицији узима као претпостављена, омниисторијска и структурална тачка утемељења субјекта. Проблем универзалности ове структуралне границе (продирања или смештања Другог у идентитет као предуслова идентификације, итд) повезан је са схватањем хегемоније и њене историјске и културалне предиспонираности или, насупротив томе, истицања универзалне делотворности производње антагонистичких односа у друштву. О томе убедљиво говори Џудит Батлер у следећем одломку поводом непотпуности положаја субјекта:

„Схваћам да се појам непотпунога или препријеченога субјекта појављује да зајамчи одређену непотпуност интерпелације: 'Ви ме називате таквим, али оно што ја јесам измиче семантичкоме досегу било којег таквога напора да ме се

обухвати'. Је ли то измицање позиву Другога постигнуто путем постављања неке препреке као увјета и структуре сваке конституције субјекта? Је ли непотпуност обликовања субјекта коју захтијева хегемонија она у којој је субјект-у-процесу непотпун управо због тога што је конституиран путем искључења која су политички упадљива, а не структурално статична или утемељитељска?“ (Butler 2007, 18).

Батлерина расправа са Лаклауом и Жижеком засеца у Гордијев чвор свезивања психоаналитичке идентификације у лакановској традицији и културално-материјалистичких теорија идентитета. Основна дилема тиче се тога да ли је субјект расцепљен и неидентичан у себи захваљујући деловању неке трансцендентне утемељујуће препреке, структуре 'изван' материјалног тока историје (попут Леви-Стросових тумачења мита, из којих конкретни, 'живући', историјски субјект хлапи, а преостаје елегантна игра структуралних елемената), или пак субјективитет дугује постојање антагонистичким сукобима који прожимају доминантну друштвену формацију? Супротстављеност ове две позиције назива се и разликом између „структуралног и културалног приказа перформативности“ (Butler 2007, 33).

Теорија перформативности, коју је Батлер бриљантно развила у свом опусу, и пост-грамшијевска теорија хегемоније, у радовима Лаклауа и Муф, указују се као два блиска стајалишта, најпре у томе што тематизују повезаност субјекта, производних друштвених односа и распростирања моћи (Butler 2007, 20). Питање конституције субјекта под паском хегемоне друштвене формације тиче се напослетку и могућности да субјект мења друштво у датим историјским околностима и да се у том чину и сам указује као помичан и делујући унутар праксе, за разлику од алтисеровског субјекта под идеологијом који је у извесном смислу статичан, увек 'на свом месту', захваћен удвострученим огледалним пресликавањем у Субјект. Стога Батлер наглашава да се промене у друштву одвијају „управо путем начина на које се реартикулирају дневни друштвени односи, и отварају нови концептуални обзори уз помоћ *изнимних и субверзивних пракси* (курзив ауторке)“ (Butler 2007, 19). Ти изузетни (заправо, изузети и обесправљени) субјекти и њихови идентитети који се не могу лагодно уклопити у постојеће хегемонијске матрице рода, етничитета и класних односа, показали су се као дефиниторни за савремене теорије које говоре о нецелости и недовршености идентификације. Пошавши од различитих маргинализованих идентитета (LGBT,

queer/квир, постколонијалних, 'хибридних', етничких и расних Других, припадника/ца „Трећег света“, итд), владајуће парадигме студија културе све чешће истичу како и 'непроблематични' или доминантни облици идентификације такође не граде тоталитет, односно да је, након задирања у маргину, нужно на исти или сличан начин протрести, деконструисати логике центра.<sup>29</sup> У Батлериној формулацији, истиче се управо та суштинска несводивост идентификације на саму себе:

„(...) 'непотпуност' сваког идентитета израван је исход његовог диференцијалнога појављивања (...) конститутивно искључивање је заједнички и равноправан увјет сваке конституције идентитета“ (Butler 2007, 35).

Но, паралелно са заузимањем становишта о непотпуности идентификације и неопходности културалног читања позиционалности идентитета, пред теорију се, у сваком њеном наредном захвату у област праксе, морају поставити два задатка:

1. Подвргнути критици „застој“ који се дешава када се маргинализовани идентитети препознају и устоличе унутар одређене парадигме, а онда интервенцијом теорије преведу у дијалектику бинарних опозиција. Рецимо, супротност обесправљених и хегемоних идентитета, у оном смислу у у којем су они моделирани у пољу теорије у дијалогу 'великих' западњачких теорија и гласова постколонијалних аутора, тежи да структурира читаво теоријско поље, а цена тога је затурање или незграпно уметање оних облика идентификације који се не могу сравнити ни са једним од полова наведене опозиције;

2. Покренути питање о опсегу и врсти интервенција које се морају спровести у односу на специфичну удомљеност идентификација у локалне културалне праксе, односно, населити теорију дискурсом (гласовима, идентитетима, идеологемама) дијалогске етнографије.

---

<sup>29</sup> За пример таквог заокрета узмимо кованицу „квир хетеросексуалност“ (eng. queer heterosexuality), којом се проблематизује идеја о униформности родне идентификације 'главног тока': да ли су све хетеросексуалне индивидуе на исти начин „породњене“, интерпелиране у свој родни идентитет и какву нелагоду изазива стални позив на потврђивање тог идентитета који упућују хегемони друштвени обрасци?

На који начин, на пример, можемо увести епистеме постколонијалне теорије у контекст Балкана и Србије, и да ли при том има смисла претежно се ослонити на претпостављену супротност 'јаких' (етноверских) идентитета и оних облика историјски изузете идентификације који 'накнадно избијају' у контексту демократске транзиције балканских друштава? Да ли се можемо задовољити избором субверзивних пракси у којима се препознају политички јасно артикулисани опозициони односи који се лако могу подвести под појам алтернативних, суб- или контракултура, или је пак потребно измаћи се стиску доминантне репрезентацијске логике која производи ту 'неупитност', попут супротности етнонационалистичке и 'роевропске'/алтернативне културалне матрице, која (са оба краја) укида читав спектар међузона? Говорити у име идентитета који не припадају ниједној групацији, који се не уклапају у признате и видљиве идеолошке обрасце, попут жена које се трансгресивно укључују у облике традиционалне етничке и регионалне културе (и чији се искорак на различите начине, али готово у једнакој мери оспорава или занемарује како у ретрадиционализацијским, тако и у прогресивно-еманципаторским дискурсима), значи супротставити се хегемоном обрасцу који структурира дато социополитичко поље, намерно провоцирати нелагоду преко онога што се у том контексту указује готово као нерепрезентабилно, можда и абјектно<sup>30</sup>. Међутим, иако то у први мах може наликовати фигури субалтерна као субјекта без историје и без гласа, друштвених група изузетих из динамике односа центра и маргине (Spivak 1988, 284-291), примена постколонијалне теорије морала би опрезно да се ослони на специфичне, локалне модалитете репродуковања родних субјектата, који су свакако повезани са различитим историјским облицима патријархата

---

<sup>30</sup> Као оно које изазива гађење, нелагоду. Појам абјектног у дискурсу теоријске психоанализе развила је Јулија Кристева (Julia Kristeva/Юлија Кръстева), у значењу онога што је радикално искључено из симболичког поретка и чијом појавом као упадом Реалног, значење колабира. Леш је метафора за абјектност, јер репрезентује урушавање границе субјект/објект на којој се уздиже симболички поредак и изненада и трауматски уводи оно што је нужно било искључено. У ширем смислу, абјектно је оно што својим постојањем провоцира ауторитет закона или поретка, елемент првобитног хаоса где се „жена“ у смислу мајчинског тела поставља као фигура одбаченог/одвратног која претходи „чистом“ језичком поретку и закону Оца. (Kristeva 1989). Када кажем да фигура свирачице у традиционалним културама Балкана има одлике абјектног, на уму имам фрулашицу, жену са инструментом међу уснама, која преузима симболичке ингеренције за иступање у јавни простор упркос томе што је сврставана у домен другости, жену која свира и тиме креира 'немогућ' и недопустив приказ фалуса у женским устима. У исти мах, самерено идеолошким дискурсом 'круте' еманципације, зазор који та фигура изазива може се потражити у спајању национално-патријархалног емблема и романтизованог 'заостатка' „народне културе“ са женскошћу која се доживљава као регресивна, неосвешћена и изнова потчињена патријархалним поретком.

на Балкану, као и са текућим политичким и културалним променама и њиховим последицама у јавној и приватној сфери.<sup>31</sup>

Дисидентификација је схема интерпелацијског механизма која у обзир узима увек непотпуни домет репрезентације, структурирајућу функцију антагонизама који покрећу конкретне субјекте под праксом, и тиме задире у подручје финих идеолошких борби унутар друштвених формација. Залажем се за модификацију и проширење тог концептуалног оквира тако што ће се у обзир узети наративи, искуства и дијалошки концепти сопства који долазе од субјеката чији идентитети не припадају ни каноници доминантне културе, нити се пак могу убројати у јасно читљиве форме друштвене субверзивности у датом културалном, темпоралном и просторном окружју. У томе нам може помоћи модел културалне дијалектике формулисан у оквиру социологије културе Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams). У његовој познатој критичкој преради марксистичке формуле „(економска) база – (културна) надградња“, култура се активно мења кроз историјску реконфигурацију односа своје три макроинстанце: доминантног, резидуалног и емергентног. Доминантна култура јесте преовлађујући систем вредности и значења стављен у службу одржавања хегемоније који се ослања на механизам „селективне традиције“ у виду избора, распоређивања и реактивирања културалних елемената и значења тако да чине пожељну 'традицију' или релевантни културални архив историјске прошлости. Праксе се именују се као *резидуалне* у случају да представљају заостатак претходне друштвене формације (на пример, облици практиковања религије у савременим западним друштвима, носталгија за руралним), или *емергентне*, тада када уносе нешто посве ново и радикално другачије, чиме изазивају интервенцију доминантне културе (Williams 1980). Ова поставка је значајна јер оивиченост доминантног, резидуалног и емергентног није приказана у оштрим

---

<sup>31</sup> Одустајање од идеје аисторијске универзалне препреке која покреће субјект, у конкретном примеру субјект родне идентификације, значило би да се, примера ради, индијска пракса *satiya* (□□□, ритуално спаљивање удовица на мужевљевој сахрани) којом се Спивак служи како би илустровала оно што назива субалтерном, и ритуалне праксе у балканским предмодерним друштвима, где је женскост фигурирала истовремено као нечиста и као магијски делотворна, не могу довести у исту раван, чак ни у чисто формалном смислу. Пристајање на 'очевидност' идеје да и једно и друго проистиче из патријархалне матрице (која би се тиме указала као ванвремени, структурални предуслов идентификације 'преко' културних граница, што је потез који желим да избегнем), представљала би корак унатраг, осим ако се не заснује на премиси да се ради о посебним, променљивим дискурзивним формацијама патријархата које се могу указати као сличне на први поглед, али се морају искључиво читати из материјалности пракси на којима се темеље. Универзална формална 'правила игре', која се простиру преко граница култура и која се могу уочити као таква, како примећује Батлер, треба „упутити (...) натраг у контаминирајући траг њиховога 'садржаја'“ (Butler 2007, 43).



линијама, већ се састав хегемоније сагледава као динамичан простор промена, варијација и контрадикција (Williams 1980, 38). Однос доминантног и емергентног, који се без већих потешкоћа може превести у спарене појмове доминантног/субверзивног или већинског/мањинског, и где субверзивни елементи изазивају репресивне мере већинске културе, био је до сада предмет опсежних теоријских рефлексија. 'Област резидуалног' представљала је далеко мањи изазов за теоријску обраду, најпре јер су резидуалне праксе дефинисане као не- или чак анти-политичне, као идеолошки неделотворан заостатак или одбачена љуштура претходне формације, на располагању доминантној култури у случају да потребује њихову повесну реактивацију. Запостављен је елемент Вилијамсове поставке према којем 'ефективни доминантни поредак' почива на сталној преради материјалних процеса, значења и симбола у култури, те и саме праксе резидуалног и емергентног улазе у сложене односе како са хегемоним обрасцем, тако и међусобно, преко зона пресецања. Да слика дијалектике у култури не би остала на равни „празних“ идеалтипских описа, послужићемо се међународним панк покретом као примером који показује како су емергентне друштвене праксе условљене доминантном културом. Панк је седамдесетих година XX века музичким, вербалним и иконографским средствима артикулисао младалачки отпор у односу на конзервативну грађанску идеологију, али и на хипи покрет, као две видљиве културалне формације унутар англосаксонског културалног круга. Деведесетих година двадесетог века, панк је као музички жанр и популарна младалачка субкултура постао увелико комодификован у глобалном медијском поп мејнстриму. Истовремено, алтернативни покрети као што су riot grrrl, црпе из наслеђа панка. За riot grrrl је карактеристично да се различитим поступцима критике панка, који је, без обзира на исказивани отпор естаблишменту, на веома специфичан начин преузео и родне стереотипе о женама, врши дисидентификација *унутар* субкултуралног оквира, тако што се расни и сексуални идентитети жена чине упадљиво видљивим (Estenson 2012, 15-16). Овим желим да истакнем како се спуштањем на раван материјалности пракси и референтних чинова субјекта, терен друштвених хијерархија указује као комплекснији него у макротеоријској или спекулативној перспективи истраживања културалних образаца и трендова, без повезивања са етнографским сазнањима. Указивањем на микроконтексте и на динамичне размене између индивидуалног и нормираног, култура се указује као дис-топија (τόπος, - место, крајолик), простор

преговарања испуњен неодлучивошћу и контрадикцијама које су један од погона идентификације.

Муњозова теоријска интервенција над дисидентификацијом усмерена је пре свега на перформативе “обојених квир” особа (queers of color) које обитавају у простору америчког друштва у којем царује бела супремација и принудна хетеронормативност. Ти перформативи се збивају управо тамо где се есенцијалистички модели идентитета деконструишу и преобраћају у „идентитете-у-разлици“ (енг. identities-in-difference). У том смислу, дисидентификација се појмовно зачиње у оквиру алтернативне или контракултуре и делује на начин сличан емергирајућим облицима културе у Вилијамсовој поставци. Дисидентификацијске уметничке праксе које приказује Муњоз „круже у субкултуралним круговима и теже ка осмишљавању и покретању нових друштвених односа“ (Муњоз 1999, 5). Оне, стога, поседују утопијски потенцијал тиме што чине садашњост и истовремено трасирају могућу будућност (ibid, 200). Овде се може направити паралела са још једном занемареном димензијом Вилијамсове поставке која би могла да се покаже корисном, а тиче се процедура којима доминантна култура присваја алтернативне и контракултуралне елементе. Вилијамс наине прави разлику између елемената резидуалног/емергентног који нису инкорпорирани, и оних елемената из обе сфере којима је доминантни културални поредак успешно овладао (Williams 1980, 416). Муњозови примери уметничког рада уметница и уметника који деле идентитет 'queer of color' налазе се не само на пресеку есенцијалистичког и конструктивистичког модалитета, већ и на стецишту доминантног – које често чине елементи инкорпорирани, сведене другости, и емергентног које није „радикално ново“ у смислу конвенционалних гестова, знакова и афеката којима се служи, али се показује као радикално политичко у њиховој прерасподели. Позовимо се на његов уводни пример, радове у области квир театра, филма и перформанса њујоршког уметника Џека Смита (Jack Smith). Смитова остварења поигравају се идејом кича и кемп естетике, неумереног истицања сексуалних атрибута телесности и егзотичног Трећег света, на такав начин да „светлуцање (glitter) трансформише отрцане оријентализме и тропске фантазије, претварајући их у богате антинормативне ризнице квир могућности“ (Муњоз 1999, X). Хегемона поставка хетеросексуалности се ту указује као „контаминирана универзалност“, да парафразирамо Лаклауа, а позадина рада није само критика принудне хетеросексуалности, већ и северноамеричке мејнстрим беле геј културе. Ако је контраидентификација чин супротстављања и

директног подривања хегемоније, дисидентификација – у Муњозовом читању Пешоа, подразумева стратегије изврдавања и веште прераде мејнстрим дискурса, па и *тактичко непрепознавање* (жмурење) као наличје интерпелације.

На сличан начин могу се мислити праксе субјеката које вребају из сфере резидуалног. Ако се као резидуално схвати оно што је баштињено из претходних културалних и историјских формација, и у том процесу преобликовано путем селективне традиције, тада и сама сфера резидуалних форми 'прозива' различите типове субјективитета на основу *caritonnage*-а који је одређује у датом историјском и друштвеном тренутку. Нека нам огледни пример буде етнографски портрет црногорске гусларке Даринке Радуновић (1913 – ?) коју је слависта Матија Мурко срео 1930их, и о којој је оставио запис да је научила сама да свира гусле „веома енергично као мушкарац“ (Murko 1951, 194). После првих наступа пред члановима породице, девојка је почела да гусла и пред гостима, а самом Мурку није промакло да својој мајци говори „ја ћу се оженити“. Уколико је кључни дисидентификациони потез Муњозових *queer* актера било *неодазивање* и трансформација, овде имамо ситуацију погрешног одазова, интерпелацију која није требало да се деси. То је, штавише, скандалозна интерпелација, јер се Други, жена, одазвала тамо где није смела, где *она* није била позвана, у патријархалном балканском друштву раног двадесетог века где се појам узорног представника нације и њених репрезентативних симбола кључно повезао са идејама мушкости и националног братства. Да би се таква пракса могла назвати контраидентификацијом, било би нужно да њени субјекти, у времену када су деловали и у ланцу историјске предаје, поседују макар и минималну свест о заједничкој структуралној угњетености. Међутим, жене гуслари, од којих су многе словиле за „прве у свом роду“, бивале су осујећене радом патријархалне норме и осуђене на изопштеност у односу на заједницу са којом би делиле идентитет (заједницу мушких гуслара) и изолованост у дијахронијском следу (непостојање историје гусларки). Њихова би се идентификација, о чему ћу детаљније расправљати у трећем делу рада, начелно могла именовати као дисидентификација, тиме што често присваја и ресемантизује јак симболички означитељ патријархалне мужевности у виду гусала као врховног инструмента епске културе, уз неке од конвенционалних геста и понашања који се у локалној култури традиционално приписују мушкости, у парадоксалном сусрету са женским телом, а неретко и снажном накнадном афирмацијом патријархалне представе о женскости. У такву допунску потврду којом се изнова утврђују

разлабављене границе родне репрезентације, на пример, спада имперсонација женских фигура српске епске поезије, попут царице Милице или Косовке девојке. Када млада гусларка Бојана Пековић 2012. године изводи песме попут „Зидања Љубостиње“ на стихове Николаја Велимировића, у основи дијалога између царице Милице и Рада неимара у којем се, кроз посвећивање камења палим косовским ратницима, утврђује национални идеал женскости интониран епском матрицом (Ненић 2012а), она се тада смешта на одговарајуће, родно предефинисано место „субјекта за којег се претпоставља да верује“, другим речима – симболички се идентификује у оном смислу у којем је Жижек описао симболичку идентификацију. Но у исти мах, извођачица се и дисидентификује, самим чином узимања светог инструмента епике, јавним излагањем женског тела на месту предвиђеном за мушкарца, потом и абјектношћу свог женског/дечијег гласа у односу на појам узоритог „јуначког“, мушког извођења, итд. Дисидентификација и идентификација се ту одвијају паралелно и крос-секционално, обделавајући различите регистре који се сабирају у тачки извођења субјекта. „Жена“ као таква јесте место у дискурсу које настаје асиметричним укрштањем извођења појединачног идентитета „реалне“ свирачице и конвенционалног схватања женскости, кроз проклизавање вишеструких значења, у антагонистичким превирањима у којима „ни једно значење није коначно фиксирано, освојено, савладано“ (Laclau 1988, 254).

Начелно, и имајући у виду увек непотпун карактер модела у односу на феномен или „стварност“ као и потребу да се теоријски дискурс саобрази густој етнографији субјекта, издвајам неколико закључака. Најпре, да категорији идентитета приступамо као тачки која субјекте у интерпелацијском догађају привезује уз одређени идеолошки дискурс, те да ће у том смислу идентификација надаље бити коришћена у значењу пешоовске идентификације-интерпелације. Потом, да полазимо од конкретних субјеката праксе, и то оних који су у случају теме овог рада атомизовани и раздвојени у свакодневици тако да не могу понети чак ни одређење мањинских или маргинализованих субјеката, а следствено томе, и депривилеговани у теорији. Овде мислим првенствено на историјске инстанце свирачица традиционалних инструмената у Србији и на Балкану, од којих је свака била издвојена као засебан, непоновљив случај, такорећи лишена историје и усамљена (изолирана) у свом идентитету. Те праксе би, уколико дословно следим Батлер, могла да назовем пре изузетним него субверзивним, или би се субверзивност као таква, уколико се определимо за тај појам, такође морала концептуално „контаминирати“ њиховим садржајем и превести у другачији појмовни

оквир. Идентитет је испоручен кроз дискурс као материјални траг несвесног одазивања интерпелацији и свесног улагања у њу, као репрезентација дата у перформативном чину попут непоновљиве конкретности музичког извођења и као наратив у аутодескрипцији субјеката. Нема заједничког садржаоца идентификација под истим именом: некадашње и савремене гусларке не обједињује никакав трансцендентни означитељ нити је та повезница нека псеудобиолошка или наслеђена „психичка црта“ личности која их гура у наводно погрешну идентификацију. Не постоји ни обједињавајући дискурс који их трајно историјски смешта, већ само конкретне антагонистичке борбе у свакодневици, уоквирене и прожете културом. О тој немонолитности дискурса која, заузврат, повлачи и крајњу осујећеност сваке идентификације, говорио је и Пешо:

„Сваки дати дискурс је потенцијалан знак кретања у социоисторијским филијацијама идентификације, подједнако колико конституише, у исто време, резултат тих филијација и деловање (више или мање свесно, циљно и конструисано или пак не, али истовремено препречено несвесном детерминацијом) премештања у њиховом простору.“ (Pêcheux 1988, 648)

Као полазиште које ће се, без сумње, модификовати у сусрету са етнографијом и критичком генеалогичком женских свирачких пракси у наставку рада, предлажем да се интерпелација-идентификација начелно разуме на позадини следећих исказа:

- Интерпелација је идентификацијски одазив идеологији у алтисеровском смислу када регулише постојање „добрих субјеката“ који се у потпуности препознају у идеолошком позиву. Иде се ка репрезентацији стабилних, непроблематичних идентитета;

- Интерпелација је *контраидентификација* када провоцира постојање „лоших субјеката“ који свесно оспоравају базичне пакете веровања у позадини, интерпелирајући се заузврат у односу на антагонистичку линију која као контра-дискурс сенчи осовину доминантне идеологије. Модел идентификације заснива се на негацији и самоизрицању, те на идеји револуционарног или активистичког субјекта;

- Интерпелација је *дисидентификација* (лат. префикс 'dis' – супротно од, одвојено)<sup>32</sup> када се говори из а-центричне, измакнуте позиције реалног историјског

---

<sup>32</sup> Негде се овај израз преводи и као *дезидентификација* (cf. Butler, Laclau and Žižek 2007), али сам се ја определила да задржим латински префикс који има препознатљиву семантику.

субјективитета који са материјалношћу доминантног културалног поретка поступа као *bricoleur*, различито и наменски (иронично, критички, неконвенционално) фиксирајући клишеизирани и јаке означитеље у игри идентификације. Идентитети се именују као „хибридни“ или „другачији“;

- Интерпелација јесте еуидентификација (гр. префикс 'εὖ' (eu) – добро, исправно) када се говори из антиципиране и неименоване позиције *постајућег* субјективитета, који емергира у датом друштвеном диспозитиву. Мисли се на оне форме идентификације у тренутку када постају видљиве и када се скуп неодлучивости на друштвеном обзорју кратко и пресудно отвара ка пољу слободе. Идентитети нису препознати и именовани као такви, налик су ономе што Дерида назива „непровидно тело непреводивог језика“ (Derida 1995, 36).

- Напоследку, интерпелација може бити вишеструка, осујећена, промашена („буђење“ усред идеологије). Придруживање идеолошкој позицији путем идентификације одвија се готово увек преко истовременог запремања више различитих субјектних позиција (Laclau 1996, 55).

## **1. 6. Зашто рећи „не“ формулацији „идентитет у музици“? (Нацрт за теоријски завртањ „интерпелација музиком“)**

Иако је бављење идентитетом данас увелико одомаћено у дискурсу етномузикологије, концепт идентификације као процеса идеолошког конституисања субјекта наишао је на слаб одзив у досадашњим етномузиколошким приступима идентитету. Разлог томе најпре почива у релативном слабом занимању за наслеђе 'високотеоријског' структурализма као усмерења у друштвеним наукама које не оставља пуно простора за густу етнографску репрезентацију која је нужни део дисциплинарног еталона етномузикологије. Други могући разлог изостајања етномузиколошког интересовања за примену алтисеровског приступа идеологији могао би се повезати са маргинализацијом уметности (дакле и музике) у марксистичким проучавањима друштва, где се музика смешта у подручје друштвене надградње и убраја у феномене мањег значаја у односу на изворе друштвених односа и хијерархија при економској бази.

На другој страни, питању идентитета у музици посвећена је знатна пажња у протекле две деценије, како у студијама које су промовисале нове парадигме у науци

(Bohlman 1988; Stokes 1994; Frith 1996; Turino 2008; Rice 2010b), тако и у мноштву идиографских студија о музици одређених култура, друштвених група и појединаца. Иако је идентитет једна од доминантних етномузиколошких тема данашњице, сам концепт је у највећем броју случајева подлегао клишеизираној употреби, без додатног рада на разумевању процеса идентификације у ширем дискурсу антропологије, филозофије и теорије културе, али и без изразитијег развијања засебних увида у карактеристике идентификације путем музике који би се могли указати као корисни за друге, ван-музиколошке дисциплине. Питање теоријске разраде идентитета у дискурсу етномузикологије директно је повезано са тим како етномузикологија присваја парадигме, моделе и усмерења других наука, односно и са тиме шта је као дисциплина способна да аутентично изнедри. Док је усмерење на однос идентитета и музике од 1980-их приметно обележило развој глобалних дисциплинарних парадигми етномузикологије, малобројни су аутентични модели идентификације изграђени на позадини етномузиколошких идиографских сазнања о музици. У расправи која је тим поводом покренута 2010. године у међународном часопису *Етномјузикологија* (Ethnomusicology), Тимоти Рајс наводи три могућа извора за даљу теоријску тематизацију односа музике и идентитета: опште теорије изван етномузикологије (структурални функционализам, социолошка теорија праксе, интерпретативна антропологија, семиотика), засебне теорије идентитета у појединачним дисциплинама и, коначно, етномузиколошки етнографски увид у музику (Rice 2010b, 321). У контексту првог приступа Рајс издваја етномузиколошку семиотику Томаса Турина (Thomas Turino) која на поставкама Персове теорије (Charles Sanders Peirce) разматра невербалну природу музичког знака у конструисању идентитета. Апстраховање теоријских модела из „сирове грађе“ музичке етнографије, пак, илуструје се радом Кристофера Вотермана (Christopher Waterman) у култури нигеријских Јоруба (Yoruba), и његовим тумачењем конструисања Јоруба идентитета у двадесетом веку, у којем јùjú музика има засебан удео и етос другачији у односу на друге (политичке, образовне) дискурзивне формације (Rice 2010b, 322-323). У српској етномузикологији, теоријски и етнографски приступи идентитету и идентификацији путем музике такође су ретки, а издвајају се радови Данке Лајић-Михајловић, која о односу колективног и индивидуалног идентитета расправља преко анализе и интерпретације историјске и савремене гусларске праксе, са посебним акцентом на интеракцији индивидуалног талента обдареног појединца-гуслара и шире социокултуралне средине (Лајић-

Михајловић 2007; Лајић-Михајловић 2008). Она однос музике и идентификације сагледава истичући да „сваки музичко-фолклорни текст представља одраз корелације два идентитета: идентитета ствараоца-преносиоца и оног вида колективног културног идентитета кога називамо музичком традицијом“ (ibid, 139), остајући, дакле, при спекуларном односу у којем је музика одраз идентитетских припадности, а уједно уводи и различите, премда не појмовно спецификоване, нивое употребе концепта идентитета, од индивидуалног и културалног колективног, до „колективног музичког идентитета“ (ibid, 141).

Рајсова основна замерка односи се на подразумевање консензуалног значења термина идентитет у етномузиколошким радовима, као и на одсуство рефлексивности на засебне приступе идентитету у музици *унутар* етномузикологије. Неопходно је, дакле, опскрбити идиографске увиде закључцима, схемама и моделима који би могли бити даље расправљани и употребљивани, а секундарно и преведени у номотетичку равн. Као обрт те врсте, предлажем увођење теоријских материјалистичких поставки постајања субјекта под идеологијом у светлу идентификације, те њихову корекцију или даље развијање на позадини расправе локализованих музичких пракси, што начелно обједињује сва три приступа која је Рајс издвојио као могуће парадигме етномузиколошког баратања идентитетом.

Зачетак испитивања Алтисерове концепције у светлу проучавања идентитета, и музичких пракси налазимо у малобројним музиколошким и антрополошким радовима који у опису интерпелацијског механизма проналазе посебну вредност за тумачење музике као друштвене материјалне означитељске праксе. Антрополошкиња Карен Авенбург (Karen Avenburg) применила је Алтисерову поставку идеологије и идеолошког позива у проучавању социјалне динамике светковине Госпе од розарија (Virgen del Rosario fiesta) која се одржава у аргентинском градићу Ируја. Према њеном тумачењу, хибридни карактер те манифестације, приликом које се изводи фолклорна музика аутохтоног преколумбијског становништва, католичка литургијска музика и аргентински патриотски напеви, служи утврђивању и афирмацији вишеструких колективних идентитета локалног становништва кроз музику као културну експресију и „означитељски ланац“ који „може интерпелирати друштвене актере њиховом артикулацијом одређеним категоријама“ (Avenburg 2012, 3). Интерпелација се посматра као вишесмерни процес који истовремено изражава и конструише идентитете, као



механизам који може служити у сврхе отпора хомогенизацији коју спроводи национална држава, али и подржавати репресивне режимске политике (ibid, 11). Уједно, на више места налазимо формулацију да је интерпелација *порука* (sic!), и да се та порука преноси путем музичке праксе примаоцима који се тим путем идентификују: „извођење или слушање ових музичких експресија поставља субјекте у одређене позиције које конституишу њихове идентитете“ (ibid, 12). Остајемо, међутим, ускраћени за конкретан опис начина, механизма и материјалних (у изворном, марксистичком смислу) услова који дозвољавају интерпелацију путем музике, као и за разлику између интерпелације и идентификације у том контексту: иако се истиче да процеси идентификације, поред дискурзивне, имају и емоционалну и телесну димензију, не издвајају се начини путем којих музика као друштвена пракса себи својствено провоцира или *изводи* идентификацију, односно нема описа њених материјалних и симболичких аспеката који обављају задатак творбе субјекта и идентитета. Подсетимо да Алтисеров приступ интерпелацији подразумева да је то основна операција субјективације у којој се идеологија манифестује на начин сродан несвесном, односно, да субјект нема много избора нити располаже могућношћу измицања из субјектне позиције, када је једном стекне. За разлику од тога, Авенбург истиче да различите музичке експресије приликом фијесте конкретно интерпелацијски смештају субјекте, који се у том контексту не указују као „пасивни примаоци“, закључивши да „различити друштвени актери могу прихватити, одбацити, назначити неке од идентитетских категорија, супротставити им се или чак предложити нове“ (ibid, 12). Управо ту се и збива конфузија на плану теорије: док музика заиста и без сумње може да дозволи све побројане форме деловања у друштву, од легитимисања поретка до снажног и делотворног супротстављања различитим облицима репресије, сама интерпелација, уколико се базично остане при оригиналној поставци, није механизам којим субјект свесно управља, нити је интерпелација 'порука' коју идеологија упућује 'примаоцима' путем праксе. У описаној примени теорије идеологије, идентификација и интерпелација делују као готово идентични концепти, при чему није јасно шта први добија увођењем другог, а додатно ни какву посебну сазнајну функцију доноси уметање новог појма у дискурс наука о музици, осим последичног закључка да је алтисеровски структурални марксизам, преко студија културе и данас популарне културализације сувих структуралистичких концепата, постао незаобилазни елемент академског жаргона.

Овакве примене, наравно, не указују на евентуалне недостатке Алтисеровог приступа, већ проблем редовно настаје услед „мањка теорије“, непрецизног тумачења и недовољног истрајавања на доследној примени и даљем развијању аутентичних теоријских поставки у другостепеним дисциплинарним дискурсима. Натурализација интерпелације у пољу наука о музици захтева да се заснује и расправи концепт *интерпелације у музици* у транс- или пост-дисциплинарној размени између теорије идеологије, студија културе и савремених наука које се примарно баве музичким искуством и праксама, и које би кључно требало да развијају појам у односу на своја сазнања о антагонистичким просторима стицања и проживљавања искуства путем музике. Став о односу музике и идеологије најчешће се зауставља на полазишној основи да музика, посебно у својим масовним, медијски видљивим и хегемонизованим формама дозвољава изражавање и потрошњу идентитета, да је *експресивна*, те да одражава утемељене (препознатљиве, заједничке, сагледиве) вредности једног друштвеног скупа повезаних индивидуа. То гледиште, типично за главни ток етномузиколошких и сродних проучавања музичких феномена, можемо означити као *миметичку и објективистичку концепцију* релација музике, субјекта и идеологије. Међутим, има и другачијих примера. Студија *Percussion: Drumming, beating, striking* (2002) музиколога Џона Мјуита (John Mowitt) доноси покушај теоријског преиначења појма интерпелације, мишљеног *преко* музичких пракси. У тумачењу у којем основ теоријске обраде чине ритам *и* телесност субјеката, музичка интерпелација се дефинише на алтисеровским и ширим (пост)марксистичким премисама. Close reading Алтисера који овај аутор предузима ослања се на тезу да је у изворном опису интерпелације уписан, а потом и занемарен јаз/дисконтинуитет између сензорних момената *слушати* и *чути* (Mowitt 2002, 56). Идеолошки позив нам, наиме, пристиже преко чула слуха, што не треба заобићи, чак и да се ради о чистој теоријској метафори.<sup>33</sup> У студијама културе у више наврата је истакнут дисконтинуирани карактер субјекта, који се у теорији рода објашњава привидом уланчаности перформативних

---

<sup>33</sup> Мјуит, наиме, сугерише да је однос између виђења и слушања и њихова неједнака центрираност у поставци субјекта, мимо Алтисерове поставке, разрађиван у критичкој теорији Теодора Адорна, посебно, у његовој сарадњи са Хансом Ајзлером (Hans Eisler), са идејом суштинске повезаности музике, колективитета, те разматрања чинова отпора и слушачке регресије као последице комодификације музике у модернизму. Његов суд гласи да се интерпелацијском капацитету музике у новој музикологији најбоље може приступити преко контрапунктског читања обеју теоријских поставки, уз паралелно придруживање пост-марксистичких концепција које су понудили Лаклау и Муф, али и Жижек и Долар.

чинова из којег следи самосвест субјекта о кохеренцији и целовитости њеног/његовог идентитета. Полазећи од Алтисеровог примера у којем се, након куцања на врата, субјект беспоговорно успоставља-потврђује једним „ја сам!“ у одговору на питање „Ко је то?“, Мјуит сугерише да је за разумевање веза унутар дисконтинуитета који јесте (чини) субјект, неопходно кренути од односа слушања (чујења) и виђења, недовољно испитаног у светлу Алтисерове усмерености на оптичку перспективу субјекта који бива „виђен“ од стране идеологије. У том смислу, музика може ословити субјекат, чинећи то дискурзивно и телесно (путем слуха и вибрирањем коже/телесних мембрана): „Интерпелацијски позив *удара и покреће тело* (курзив ауторке), дозивајући га 'да се постави у позицију“ (Mowitt 2002, 58).<sup>34</sup> Док је то модификација опште поставке интерпелације у којој се њене одлике преиспитују тако што им се придружују запостављени сонорни квалитети, у посебном смислу се интерпелација у музици односи на читање интерпелације као „ударца“ у афричким ритмичким традицијама и англоамеричким популарним музичким жанровима, односно у рокенролу као месту њиховог специфичног сусрета; ударца који у исти мах таласа мембрану коже и покреће тело на акцију, одзвања у различитим психичким регистрима и, напослетку, представља момент (звучне) колизије различитих друштвених и културалних образаца.<sup>35</sup>

Један од централних примера преко којег Мјуит приказује вишеструкост и конфликтност интерпелацијског дејства музике, односи се на интерпретацију песме групе Rolling Stones ”Get off my cloud” (1967), чија је тема младалачки *angst*, опсесивно трагање за самоћом и отпор конзумеристички оријентисаној грађанској култури (један од таквих, парадигматских момената у песми је „упад“ продавца детерцента који наратору нуди своју, наводно повољну робу, а на шта овај одговара рефреном „I said, Hey! You! Get off of my cloud!“). Музичка структура у мелодијском, хармонском и формалном смислу ни на који начин не одступа од конвенционалне форме популарне

---

<sup>34</sup> Мјуит, штавише, сматра да се заокретом ка перкусионо-звучном карактеру интерпелације и њеном деловању у подручју музике, читава полемика између психоаналитичке и друштвено-материјалистичке концепције субјекта, указује као излишна (Mowitt 2002, 7).

<sup>35</sup> Овде треба напоменути да је идеја ударца, или 'клика', дакле „звучног“ унутрашњег окидача који покреће субјект, бриљантно разрађена за потребе теоријске психоанализе у Доларовој анализи Фројдових случајева хистерије у којима се види повезаност гласа, фантазије и жеље: „у несвесном се само не говори, оно откуцава и можда не постоји *ça parle* без једног *ça cliquète*“ (Dolar 2012, 179), где је глас или нехотични звук оно што одаје Другог, звучни догађај који такорећи опчињава субјект загонетком коју му Други представља.

песме са краја шездесетих година прошлог века. Неуспех бега који се опева у стиховима, и уопште узев, „неуспешност“, односно осујећеност као троп који доминира музичком формом, посебно у профилисаности употребе ритма у песми, према тумачењу аутора директно су повезани са неуспешношћу интерпелације. Интерпелацијска матрица се дословно успоставља у рефренској структури песме са централним стихом „Hey! You! Get off of my cloud“, који у форми „Hey! Hey! You! You“ наизменично изводе Мик Џегер и публика. Но, та промашена интерпелација заправо својим неуспехом *успева*: „фрустрирани позив“ који намерно не пледира на идентификацију, покреће је тамо где је не тражи, тамо где се субјектна позиција успоставља прихватањем конфликтности интерпелације и истовременим дословним, висцералним и вербалним одговором на сирову, пулсирајућу енергију рок хита (Mowitt 2002, 65).

Прекрајање интерпелације кроз метафоре звука и звучности могло би да буде обећавајуће ново усмерење за науке које музику третирају као посебан феномен у култури. Међутим, цена трансдисциплинарности, односно сажимања усмерења и достигнућа више конвергентних дисциплина које је етномузикологија била принуђена да предузима од својих почетака јесте дивљи теоријски номадизам, површинско повезивање концепата и, често, губитак увида у променљивост и унутрашњу противречност одређених популарних теоријских парадигми, које, уместо да се критички ревидирају, бивају прихваћене и примењиване као „готове“, довршене поставке. Таква је ствар и са одјецима алтисеровске теорије у ширем пољу друштвених наука, где се већина аутора заправо не бави његовим ширим опусом и сложеним односима које је у својој структуралистичкој верзији марксизма успоставио са изворним марксистичким поставкама. Највероватније из тих разлога, врло ретко су примењиване поставке из есеја *Писмо о уметности као одговор Андреу Даспреу* (1966), што је први Алтисеров текст те врсте и својеврсна кратка пролегомена за однос уметничких пракси и идеологије. Алтисер нас подсећа да се посебан карактер уметности, специјална врста *сознања* коју нам она пружа, очитује у томе што нас уметничка дела приморавају да „видимо, спознамо и осетимо нешто што алудира (циља на) на стварност“ (Althusser 1971, 222). Базична опозиција на којој се заснива *Писмо о уметности* јесте она између науке и уметности као два различита режима знања у западној цивилизацији. За разлику од науке и од референцијалних дискурса који

аналитички рашчлањују удео идеологије у свакодневици и кроз своју освешћујућу критику<sup>36</sup> успевају да *представе* друштвену стварност тако што стварају знање, уметност нас својом материјалношћу, дакле *посредно*, сензорно/тактилно, понекад и узнемиравајуће, суочава са идеолошким обликовањем света у којем живимо. Она то чини, за разлику од науке која барата прецизним појмовима, кроз „унутрашњу дистанцу“ (ibid, 223) и успоставља се као посредујући, по-казни медијум у односу на свет стварних друштвених односа. И док су елементи које наука и уметност преузимају из „стварности“ истоветни – идеологија, проживљено искуство, индивидуа – у њиховој специфичној обради коју предузима уметност, нисмо позвани да разумемо, већ да искусимо идеологију на посебан начин, што, опет, призива одређене аспекте малопре дискутоване Мјуитове поставке, о извођењу субјективитета „слушањем путем коже“. Иако се реч „интерпелација“ не помиње у Алтисеровом тексту о уметности, формулација да нас уметност приморава да осетимо и спознамо идеолошки посредовани свет искуства, уз незаобилазну окуларну метафору („да видимо стварност“ која је идеолошки уређен свет реалних односа егзистенције), одговара ако не интерпелацијском механизму, онда нечему структурално сасвим налик интерпелацији. Идеологија-у-уметности тада може подразумевати скуп материјалних означитељских пракси које чине одређени музичко-културални систем попут продукције, историје, теорије уметности, сама уметничка дела као материјалне знаковне поретке, наративе уметника/ца и наративе рецепијената/киња; улогу државних апаратуса у поље уметности, и однос уметности и политике; напослетку, структурирање и динамику субкултуралних формација, неформалних група и умрежавања мимо институционалног контекста пониклих на макар минималном заједничком идеолошком светоназору (Ненић 2009, 73), који скупа чине актуелни или историјски друштвени *диспозитив музике и музицирања*.

Видимо, дакле, да је Алтисер у свом кратком осврту на уметност из перспективе марксистичке теорије, издвојио чулно-сазнајне аспекте уметности као специфичну врсту уодношавања уметничког рада и друштвених идеологија. Али, да ли уметност заиста само репродукује идеологију, и како се мења поглед на „чињење“ уметности

---

<sup>36</sup> Алтисер 1965. године „теоријом теоријске праксе“ означава по његовом схватању фундаменталну улогу марксистичке филозофије, која би требало да помогне у раздвајању „идеолошких“ од правих „научних“ концепата, пошто се ови први под кринком спонтаности и неутралности, често поткрадају у научне дискурсе.

уколико уски концепт „уметности као дела идеолошке надградње“ заменимо савременим у којем је, на пример, стварање и извођење музике друштвена пракса која, поред естетских, има и друге, далекосежније друштвене учинке? Оно што изостаје из приказа идеолошке позадине уметности јесте индивидуално деловање, субјект, управо стога што Алтисер остаје доследан својој антихуманистичкој идеји идеолошке репродукције на *месту* субјекта и негирању детерминишуће индивидуалне воље и слободних избора (што, разуме се, води одбацивању става „уметник је свесни творац значења свог дела“). Међутим, уколико уметничко дело не схватимо као значењски довршен артефакт, већ појам уметничких пракси проширимо добро познатим екстензијама попут екоовског отвореног дела, уметности као перформанса друштвеног идентитета и уметности као рада у неомарксистичким теоријама, то укида потребу за једносмерним каузалним низом (идеологија) стваралац-дело-публика. Уместо тога, у сврхе мапирања интерпелирајућих догађаја у световима уметности, можемо се оријентисати на вишесмерне релације између мрежа индивидуа у музичким културалним праксама (стваралаца/извођача, корисника, љубитеља, gate keeper-а, организатора, разноврсних радника у култури), поља друштвених антагонизама релевантних у светлу конкретне музичке праксе и, напоследку, самог дела или чина који је крајња тачка напона у преламању идеологија, извођења личног/индивидуалног и производње друштвених значења која у свом таласу захвата индивидуално. Негде у том флуидном, контингентном простору одвија се интерпелација, а поље уметничког рада се придружује другим друштвеним праксама у позивању и ситуирању субјекта на себи својствен начин, који подразумева другачије (непосредније) повезивање психичких регистра субјекта и њима напоредних материјалних низова друштвене производње значења.

Покушајмо сада да изведемо концепт интерпелације музиком. Узмемо ли да је интерпелација, након Пешоове интервенције и доцнијег расправљања појма у студијама културе, увек *интерпелација-идентификација*, тада интерпелација путем музике значи грађење, престројавање или перформативно обнављање субјектне позиције путем музике као материјалне означитељске праксе. Следећи Иглтонову тезу о вишеструкости одазивања идеологији и Холову поставку о идентитету као тачки идеолошког прошивка на позицију субјекта, може се рећи да је интерпелација онај моменат када нас одређена музичка пракса, појединачни чин музицирања или

визуелно-музички текст медијске културе, приволи себи или реорганизује наше обзоре у односу на одређени идеолошки хоризонт. Но истовремено, интерпелација се може односити и на моменат присвајања-одазивања када се као субјекти активно укључујемо у одређену музичку праксу, и који, заузврат, може утицати на наше друге идентификацијске матрице, утврђујући их или доводећи у питање. Када се, на пример, девојчице у поткопаоничким селима централне Србији одлучују да свирају фрулу, када јавно изводе на сцени различитих фолклорних фестивала и када бивају подучаване у приватним контекстима под ауторитетом старијег мушког свирача, то истовремено потврђује њихове идентитете свирачица (фрулашица) у контексту новог таласа популарности традиционалне народне музике и, паралелно са тим, отвара нови простор за извођење родног идентитета у којем се сучељавају конзервативне представе о родним улогама са оним „прогресивним“ које заговарају родно неутралне приступе музицирању. Интерсекционалност идентификација која је на делу подразумева да се путем свирања изводи припадност вршњачкој групи заснованој на заједничком хобију/укусу, етничком/регионалном/локалном идентитету (када се, рецимо, истиче припадност „школи фруле из Бруса“ као самоорганизованој свирачкој иницијативи и чувару локалне традиције), и родном идентитету у којем се прелама антагонизам између некадашњег става да жене не свирају фрулу (којег су информанткиње често свесне као некадашњег понашања) и праксе прихватања младих свирачица као „родно неутралних“ актера, будући да концепти мушкости и женскости у јавним контекстима бивају fino но и несумњиво апострофирани. Оно место где нас музицирање на фрули младих свирачица тера да уперимо поглед у идеолошко обликовање стварности тако што је у „активној материји“ перформативног чина музичког извођења „видимо“/спознајемо, али и несумњиво чујемо, дешава се тада када се интерпретативни кодови у односу на које самеравамо музичко извођење, на различит, или посве нов начин спајају са визуелним репрезентацијским кодовима, као и са нашим, како је то Растко Мочник формулисао, „пакетима веровања“ у позадини, који омогућавају читање тог извођења као нпр. изузетно вредног сегмента националне културе (узорне Српкиње), као еманципацијског геста отварања новог простора за креативно изражавање жена и као потврде виталности локалних идентитета у подручју фолклорног израза у нестабилном транзицијском периоду, да поменемо неке од могућих интерпретација. Алтисеровски речено, није нужно да нас девојчице „обавесте“ о сукобљеним и комплексним идеолошким предусловима бивања на сцени и

учествовања у пракси традиционалне народне музике. Њихов јавни чин као издвојен и изузетан друштвени перформанс, у спрези са родним идентитетом јесте оно што нас – или *неке* од нас, постављене на место „субјекта за којег се претпоставља да верује“ – усправља као субјекте, а у чему важну улогу имају јавна репрезентација женскости и тензија између њене нормираности (жена као Други у традиционалном типу патријархата) и трансгресивности чина свирања на „мушком“ инструменту. На другој страни, континуирано учешће у свирању фруле и улазак у неформалну мрежу младих неотрадиционалних извођача, такође и за саме свирачице доноси низ уланчаних перформативних збивања чије их таложење у индивидуалном искуству и у друштвено уређеном простору националне културе и борбе локалних заједница за видљивост, покреће у правцу идентификације. Њихова је родна идентификација у исти мах и *дис-*идентификација, истовремено пристајање-и-одбацивање, чему идеолошки привид неутралности неотрадиционалне музике погодује, јер је прошивни бод који уређује артикулацију целокупног тог поља идеја очувања националне музичке традиције у епохи глобализације. Стога се трансгресивни чинови узимања „родно неодговарајућег“ музичког инструмента одобравају као спонтано савремено проширење скупа носилаца традиције, а „чињеница“ погрешног рода оставља по страни као атавизам претходних историјских формација. Можемо то рећи и овако: једна сонична интерпелација („она која циља/алудира на стварност“) збива се усред дискурзивне, у окриљу међусобно приљубљених идентитетских позиција.



## 1.7. Перформативност рода

У претходним поглављима рада у више наврата је истакнуто да материјални карактер идентитета под идеологијом произлази из његових перформативних опредмећења. Концепти перформативности родних идентитета и идентитета уопште, у значењу на које ћу се надаље позивати, формулисани су у постструктуралистичкој феминистичкој теорији америчке филозофиње Џудит Батлер. Однос пола и рода, који се у ранијим научним и теоријским парадигмама разумевао као континуитет и узајамност биолошког/анатомског и социјалног/културалног, она деконструише преко критике једнозначне условљености и метафизичке супстанцијалности у троуглу пола, рода и сексуалне жеље. Батлер различитим теоријским и текстуалним интервенцијама показује како је „чињеница“ полности заснована на очигледности гениталног диморфизма и биолошке и анатомске различитости жена и мушкараца заправо друштвени конструкт, чиме ствара нов заокрет у феминистичкој дебати око дистинкције пол/род као уодношавања сексуалног/анатомског и друштвеног. Она подвлачи се да разумевање категорије пола овиси о начину на који се концептуализује улога моћи у регулисању родних идентитета, те да је наводна постојана материјалност пола у суштини такође дискурзивни продукт, ретроактивно испоручен као непорецив и очигледан (Batler 2010, 74-105). Наводни супстанцијски карактер пола и рода је, према Батлер, тада учинак регулисаних понављања: „нема родног идентитета иза израза рода; тај се идентитет перформативно 'успоставља' самим изразима за које се мисли да су његов резултат“ (Batler 2010, 89). Пол је такође дискурзивно устројен, те се у том смислу и тело, као последње уточиште некакве опипљиве, очигледне материјалности или „стварних“ атрибута за које се можемо чврсто ухватити, показује као настајуће и колебљиво у сусрету са друштвеном нормом, јер по себи „нема означиву егзистенцију“ (ibid, 61) пре фиксирања родних значења које на његовој површини различитим операцијама обавља дискурс.

Категорија перформатива којом се Батлер служи преузета је из филозофије језика Џ. Л. Остина (John Langshaw Austin). У његовој теорији говорних чинова, разликују се перформативи и константиви као два основна типа исказа (енг. utterances). Перформатив је онај говорни чин где се ништа не утврђује или износи у смислу

истинитости/лажности, и где је већ само изговарање врши или ствара ону радњу или стање ствари које исказ саопштава. Речи којима се церемонијално успоставља брак („проглашавам вас мужем и женом“), тестаментарна завештања, клетве и опкладе у потоњем смислу нису дескрипције већ радње или *говорни чинови* (speech-acts), за разлику од константива који кореспондирају стварности тако што нешто описују или саопштавају, те се на њих могу применити начела истинитости (Austin [1955] 1975, 5-6). Уз перформативе и константиве, Остин разликује и *локуционе*, *илокуционе* и *перлокуционе* типове говорног чина на основу функција које врше у говору и дејства које остварују на слушаоца и говорника. Локуциони акт је први у тој тријади, као сам чин изговарања или изрицање узето у дословном и најужем смислу. Функцију исказа која се састоји у изазивању одређеног, жељеног понашања или реакције код слушаоца, Остин је одредио као перлокуциони говорни чин, док се језичка радња која дословно врши оно што 'изговара' и у којој се указује намера говорника, назива илокуционим актом (стога је и перлокуција жељени или исходишни ефекат илокуције).

Преузимајући перформативност као основно начело конструисања рода и родних идентитета и указујући у том контексту на сувишност опсесивног трагања за онтологијом родног субјекта („жена као таква“), Батлер се разрачунава са метафизиком родне супстанције кроз паралелно читање и расправу егзистенцијалистичких позиција Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir), критике маскулинистичког субјекта Лис Иригаре (Luce Irigaray), радикалног материјалистичког феминизма Моник Витиг (Monique Wittig), те разраду и проширивање ширих полазишних концепција Мишела Фукоа и Жака Лакана. Не постоји „истина“ пола/рода (Фуко), али ни бинарна опозиција између 'конструисаног' и 'задатог' у контексту супротстављености „слободне воље и детерминизма“ (Batler 2010, 60). Следствено томе, и пол и род се непрекидно обнављају различитим перформативним чинovima који пружају утисак (не и илузију!) кохеренције личног идентитета, а накнадно фиксирају 'збиљу' предестиниране родне супстанце. О родном идентитету не треба мислити као о пуном фактицитету којим неко 'располаже', већ као о пресеку наслојених трагова претходних и будућих чињења иза којих не стоји господарећи субјект као свој сопствени аутор. Починилац је, између осталог, ретроактивни ефекат чињења, а важан закључак који Батлер потенцира јесте и то да родни идентитет није само једна ставка у низу опредмећења опште категорије идентитета:

„Било би погрешно мислити да би расправа о 'идентитету' требало да претходи расправи о 'родном идентитету' из простог разлога што се 'личности' могу разумети тек пошто постану родно одређене, у складу са препознатљивим стандардима разумљивости у сфери рода“ (Batler 2010, 74)

Из тога следи да се идентификација у општем смислу не мора само *моделирати* према родној идентификацији, већ да је процесуалност родне идентификације утемељујућа за субјект као парадигматска културална логика поступања са разликом. Та се логика не збива само у равни апстрактног универзалног модела, већ у форми најделотворније размене између искуствене партикуларности и конститутивног установљења и фиксирања идентитета у дискурсу. Смисао Батлерине интервенције је у следећем: само бивање родом не треба накнадно придруживати објекту, феномену, тексту или пракси, већ ствари функционишу управо обрнуто, бивајући унапред брижљиво припремљене и премрежене материјалним дискурзивним праксама родне идентификације.

Ретроактивно укључивање рода/родног идентитета као једне од интерпретацијских матрица која ће „обојити“ или проширити перспективу, често можемо пронаћи у хуманистичким и научним дисциплинама чије аспирације нису доминантно теоријске. „Питање“ рода се, у том случају, најчешће третира као секундарно у односу на општија теоријска питања и уводи као другостепени теоријски дискурс. Роду се придружују етницитет, раса, класа, генерацијска припадност, као разлиставања идентитетске структуре у кључу неолибералне политике, а о родном идентитету се говори као о конструкцији припремљеној друштвеним контекстом и накалемљеној на различито схватану (полну) телесност, што су већ уврежене црте политикā идентитета у мејнстриму друштвених наука и хуманистике позног двадесетог века. Етномузиколошкиња Тулија Магрини (Tullia Magrini) у уводу једне од најважнијих савремених студија посвећених музици, женама и роду, *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, позива да се управо преко истраживања улоге рода у музичким праксама одреде и разумеју њихови основни аспекти и функције, а у таквој промени научне парадигме наслућује „визију људске димензије музичке активности која је све богатија и комплекснија, константно свесна чињенице да се свака музичка пракса може употребити да се представе, пренесу и детаљно разраде специфичне вредности за индивидуалне родове у засебним контекстима“ (Magrini 2003, 2). Род се,

из тога следи, у исти мах указује као најелементарнија ћелија музичке активности, као нешто што би могло да претходи пракси, али и као придодати оквир који ће дозволити верније и сврсисходније тумачење музике проширивањем посматрачке оптике. Занимљиво је да у, данас већ значајном броју етномузиколошких студија посвећених роду и музици, критика патријархата као система субординације жена и Других заснованог на економији родне разлике, најчешће није доследно спроведена. Стога овај позив остаје на равни опрезног наговештавања начина путем којег би укључивање рода у разумевање музичких пракси и припадајућих субјеката требало да их осветли: да ли „род“ претходи „родним субјектима који музицирају“ или је такође стваран и обнављан наталоженим чиновима стварања, слушања и искуства музике? Следимо ли Батлер и њену идеју о кружном учинку производње полне и родне опипљивости, тада род није нешто што се „уноси“ у бела поља семантички отворених пракси музицирања, већ су збивања која чине музичку праксу део низа који чини више уланчаних гестова са материјалном егзистенцијом, а чији тоталитет сабран у тачки индивидуалног твори идентитет и репрезентацију (родног) субјекта. Идентитет субјекта израња на пресеку различитих друштвених модалитета моћи/потлачености, личних историја и искустава, у којима ниједан аспект није изолован или усамљен: на пример, начин на који се у искуству изводи, концептуализује и репрезентује родни идентитет, условљен је актуелним схватањем и распоређивањем расних, етничких и генерацијских односа у друштву, и обратно. У критичкој теорији расе Кимберли Креншо (Kimberlé Williams Crenshaw), та врста предиспонираности једне одређујуће категорије идентитета другом назива се интерсекционалношћу, као у случају жена тамне коже које су двоструко субординиране, преко своје расне и родне припадности (Crenshaw 1991). Осврнимо се на идентитет „свирача“ у српској неотрадиционалној музици крајем XX и почетком XXI века: да ли се ту ради само о особи која наступа као идеалтипски и неутрални преносилац традиције ван тока историје, одани чувар баштињене музике која је на том месту „од давнина“, а на шта нас упућује доминантни репрезентацијски дискурс? Показаће се да је идентитет музичара у основи прожет другим идентитетским сврставањима, попут инсценације националне или етничке културе, повезивања националног и верског идентитета, истицања/прикривања родног идентитета као пожељне слике друштвено прихватљиве мушкости, односно женскости, поигравања „ишчашеношћу“ родне репрезентације, новог читања етничитета, мултикултуралности и идентитета у музици, итд. Но, још важније, сам *чин извођења музике* или

пролонгираног учествовања у различитим аспектима једне музичке праксе, попут учења, подучавања, стварања, јавне видљивости, дистрибуције улога и моћи међу актерима сцене, јесте један облик материјалног извођења родног идентитета.

Интерсекционалност идентитета кроз праксу јавног музицирања посматрала сам 2011. године на такмичењу младих фрулаша Србије у Сопоту, који се одржава у организацији црквене епархије манастира Тресије. Сабор фрулаша је био један од првих јавних догађаја где сам била у прилици да посведочим изненађујуће велико учешће девојчица које свирају фрулу (в. слику 18, Прилог 2). Драматургија читавог догађаја била је изведена преко јасно исказаних или имплицираних, готово свечаних родних улога,<sup>37</sup> а заснивала се на смењивању такмичарског дела програма и ревијалног наступа младих чланова локалног КУД „Космај“, као и на кратким представљањима учесника од стране водитеља програма који су одговарајуће уоквиривали контекст, те на завршници у виду доделе награда коју су обавили званичници Српске православне цркве као покровитељи манифестације. Захтеви програма, у виду обавезног кола и песме, важили су и за дечаке и за девојчице, те је у том смислу њихов наступ био уједначен. Међутим, уколико сам наступ на сцени узмемо као својеврсни перформативни чин (са предзнацима као што су род, интересна афилијација, етницитет), постојале су одређене, суптилне али и дефиниторне разлике у виду гестова који су служили да осигурају и потврде чињеницу родне припадности. Девојчице, одевене у српске традиционалне ношње (в. слику 24, Прилог 2), свој су наступ често завршавале поклоном (книксом) и слањем пољупца руком, за разлику од дечака, који би се само поклонили. Њихово извођење самеравано је у односу на одређени хоризонт очекивања који се тицао испољавања „виртуозитета/енергичности“ односно „осећајности/афективности“ у интерпретацији. Одомаћени културни императив читања „мушког“ и „женског“ музичког извођења (који и сама делим, односно у који сам била уведена кроз државно музичко образовање), наиме, упућивао је на то да ће дечаци понудити бравурознија извођења, а девојчице изражајније и осећајније свирати. Ту врсту породњене поделе вештине и начина интерпретације сам више пута и сама

---

<sup>37</sup> „Свечано“ је атрибут који сам употребила јер су млади учесници и учеснице програма били у прилици да се представе само путем свог наступа, у родно одређеној варијанти ношње, као узорни носиоци националне/етничке културе, односно репрезенти групног идентита. Том је утиску додатно допринео и говор водитеља програма, који се потрудио да излазак сваког младог извођача пропрати срдачним и персонализованим коментаром, али и да при том подсети на „праве вредности“ и на етноверски карактер манифестације.

искусила на сопственој кожи, као прећутни третман женских и мушких извођача. Репертоарски, овај став се преноси у фаворизовање извођења кола у мушкој, и песама у женској интерпретацији, што је консензус који се потврђивао и у другим приликама (интервјуима, учествовањима са посматрањем обављеним у више наврата). Иако се део младих такмичара понашао сагласно том очекивању, тј. „одговорио“ родној интерпелацији са правог места, занимљиво је да је победница такмичења, Неда Николић (1998), иначе једина учесница која је делимично одступила од визуелног репрезентацијског кода неотрадиционалне културе (наступивши у везеној кошуљи и панталонама), у својој интерпретацији успешно „сабрала“ оба модалитета извођења, тиме што је извела "енергично" коло и испољила "осећајност" у тумачењу песме (в. пример 16, Прилог 1). Свеукупност одигравања родних идентитета, међутим, није следила само из појединачних чинова извођења и представљања на сцени: ти појединачни чинови били су дискурзивно и материјално уоквирени. На етноверски оквир јасно је упутило већ отварање манифестације на чијем почетку су учеснице и учесници извели српску химну „Боже правде“ уз пратњу фруле. Присуство свештених лица у првом реду, који су са пажњом пратили читав догађај, коментари водитеља програма и ревијалне игре у извођењу културно-уметничког друштва у којима су родне улоге биле хипостазиране до идеалтипских оквира, давали су одговарајући предлојак „читању“ родних диспозитива извођача у којем се потврђивао и обнављао национални *communitas*. Другим речима, идентитети младих извођача/чица су се, поред изразите хетеронормативне родне димензије оприсутњене визуелним, звучним и наративним кодовима, пред очима посматрача уоквиривали као идеалтипске слике, 'обнављајући' знаци који бивају заустављени/фиксирани одговарајућим идеолошким прошивком и као здружена места родне и етничке интерпелације, а на репрезентацијском нивоу тренутног догађаја, уоквиривали регулативним схемама хетеронормативности, српства и православља. Значење индивидуалних родних идентитета било је фиксирано етноверским оквиром као „прошивним бодом“ који је прећутно толерисану трансгресивност младих свирачица преводио у призоре или слике узорних родних идентитета „под“ традицијом, одговарајућа и универзално-локална значењска тела, да парафразирам Батлер. Али, све време је истовремено била и присутна игра између нормативног/репрезентабилног са посебним и идиосинкразијским: док су, на једној страни, сами извођачи били третирано као „родови“, у плуралу, на другој страни, само музичко извођење читало се као чин извођења индивидуалности, додатно потцртаване

опаскама водитеља које су пружале одређени ниво информације о личностима младих свирача и свирачица.

Прихватимо ли да родна идентификација почива у основи свих механизма који творе релацију субјект-идентитет, како се онда мења поглед на интерпелацијску схему? Батлер се интерпелацијом у општем смислу детаљно позабавила у књизи *Психички живот моћи* (The Psychic Life of Power, 1997). Анализирајући текст „Идеологија и идеолошки државни апарати“ и доцније га читајући на позадини Доларове критике изузимања нерепрезентабилних елемената психичког из алтисеровске схеме субјективације, Батлер покушава да сагледа шта се дешава у заснивачком гесту *окретања* (освртања) на идеолошки позив који упућује закон. Она примећује да је недовољно пажње посвећено двома фигурама које ћутке вребају у позадини 'теоријског театра' интерпелације. То су, на једној страни, јаке религијске метафоре (идеолошки апарат хришћанске религије као илустрација постојања идеологије, Паскалов верник са циничним материјалним ритуалним гестама клечања које га перформативно успостављају као верника), а потом потка савести у виду услова или структуре која подржава одазивање репресивном закону који конституише субјект и, заузврат, пречи критичко преиспитивање тог истог закона у потезу инаугурисања субјекта. Преко критике те две фигурације Батлер упућује на читање интерпелације у виду својеврсне економије страсти и са њом повезане могућности критичке интервенције у (не)одазивању идеолошком позиву, као две теме које су маргинализоване у Алтисеровом дискурсу. Показаће се да је верска алегорија неопходна у смислу да указује на *конституишућу праксу именовања* која дословно „чини“ субјект баш као што и божји глас ствара изрекавши имена, а да заједно са питањем савести указује на представу о извесној, унапред уписаној кривици субјекта у односу на закон (што је уједно и могућ одговор на питање зашто се тако радо и хитро препознајемо у идеолошком позиву – сва доцнија „чињења“ из наше субјектне позиције покушавају да докажу како смо *баш* оно што треба да будемо пред лицем господарећег означитеља). За Батлер се слика интерпелације не исцрпљује у чину повиновања, нити пак субјект свесно господари својим изборима. Она истиче да „живљена истовременост повиновања као овладавања и овладавања као повиновања, јесте предуслов *могућности* за појављивање субјекта“ (Butler 1997, 117). Субјект се, будући унапред одређен кривицом коју му спочитава закон, кроз поновљене ритуалне и материјалне гестове

'доказује' као невин, као добар субјект (грађанин, врли егземплар одређеног рода, итд). У томе Батлер налази одговор на питање зашто се Алтисер не бави поближе статусом „лоших субјеката“: сама та синтагма је својеврстан оксиморон, јер бити 'лош', сходно њеном читању Алтисера, дословно значи „не бити још субјектом, још не бити ослобођен навода о кривици“ (ibid, 118-119).

Где је место идентитета у односу на субјект, у односу на овакво разумевање интерпелације? Батлер сматра да је Алтисерово упућивање на Лакана исцрпљено у преузимању категорије имагинарног као спекуларне релације субјекта и идеологије, док је важној димензији симболичког посвећена недовољна пажња. У симболичком се, сагласно лакановској традицији тумачења, идентитет показује као промашај. Оно што се не може дискурзивно уобличити накнадно избија као неред управо у имагинарном, где ремети привид самоидентичности и заокружености идентитета. У даљој анализи овог процеса, Батлер се надовезује на Фукоово одређење симболичког као примарног места одигравања односа моћи у којем се истовремено производи могућност њихових ометања, што је одређење које се разилази са Лакановим смештањем осујећивања идентитета у регистар имагинарног. Док за Фукоа режими моћи најпре стварају субјект, који накнадно бива фиксиран сексуалним идентитетом, Батлер сматра да је субјект поникао управо на потискивању сексуалности, те да се та забрана показује као утемељујућа за субјект и за идентитет којим он/а располаже (ibid, 104). Али, какве могућности ометања су посредни? Мисли се најпре на оне облике интерпелације који установљују идентитет као споран или маргиналан у ширем друштвеном пољу, али у који су субјекти ипак уложили у виду страшног повезивања, пристајања на ауторитет закона које је неопходно да би субјективација била успешна, тј. да би смо идеолошким прошивком били додељени одређеном идентитету. Сва имена којима се, преко оспоравања, дефинише један препознатљив друштвени идентитет, а на која субјекти који су ми припојени морају пристати како би уопште „били“ (овде још не говоримо о свесним изборима), да би их потом у борби око ресигнификације потенцијално преокретали у другачију лепезу значења, могу се убројати у такве форме друштвено стигматизоване идентификације. Мора се, дакле, одговорити позиву закона и пригрлити гвоздени стисак норме да би се уопште стекао идентитет, да би се уопште *постало* субјектом, и тај гест је парадоксални, али неопходни предуслов уласка у критичку десубјективацију у виду могућности и практиковања другачијег,



афирмативног и можда законом још увек непредвиђеног, постојања и постајања. Приметимо да овде десубјективација значи исто што и дисидентификација. Није случајно да Батлер свој есеј посвећен интерпелацији и субјекту окончава надовезујући се на Агамбенову тврдњу о људској егзистенцији као бескрајној потенцијалности и утврдивши да интерпелација не може да исцрпи све могућности истовремених запремања више субјектних позиција. Она тиме – као, уосталом, и у другим радовима – отвара поље теорије и политичког деловања за „друге“, стигматизоване и потискиване линије идентификације (усмеривши се, дакако, на геј и лезбејске идентитете), односно за оне облике идентификације који се заснивају „на вољи да се *не* буде – критичкој десубјективацији – како би се закон показао мање моћним него што делује“ (ibid, 131).

Сумирајмо доминантне црте Батлириног теоријског размештања интерпелације на позадини рода као базичне интерпретативне матрице у односу на оригиналну позномарксистичку поставку субјективације. Атемпорални утемељујући искорак из индивидуе у субјект објашњава се логикама кривице и љубави. Одазивајући се гласу закона, субјект се само-производи репетитивном праксом репродукције друштвених односа или „вештина“, и тек када овлада тим вештинама – дискурсом који обезбеђује читљивост субјектне позиције – наступа „заузимање граматичког места унутар друштвеног у значењу субјекта“ (ibid, 119). Репродукција вештина и једновремено израњање субјекта за друштво не подразумевају пуко механичко учешће у друштвеном ритуалу, али ни свесно, вољно манипулисање, као што је малочас наглашено. Субјекту је тиме додељена већа аутономија у односу на претходне концепције: када се једном пристане на дискурсом утврђена правила игре и прихвати бреме кривице дефиниторно по „добар субјект“ (који је, у односу на норму, и једини могућ субјект), отвара се могућност маневара и метафоричког и реалног окретања леђа закону.

У критици Батлириног читања интерпелације изведеној са становишта марксистичке језичке теорије, Пјер Машре (Pierre Macherey) и Стефани Банди (Stephanie Bundy), међутим, враћају на оригинални алтисеровски антихуманизам са идејом структуре друштвених односа која се репродукује мимо индивидуалне свести. У њиховом тумачењу, субјект је место у структури за које важи премиса „оно производи себе“ у смислу догађаја који нема аутора, али има неодређено делујуће „нешто“, и где константиви попут „пада киша“ (фр. *il pleut*) могу да послуже као савршена илустрација алтисеровске логике „субјекта-који-постаје“ (Macherey and Bundy 2012, 10 et passim). За

разлику од тога, Батлер истиче перформативност као основни облик материјалне репродукције субјекта, где граматика читљивости субјектне позиције пристиже накнадно, путем поновљених ритуалних чинова и где је интерпелација итеративна и материјално 'растегнута' у времену/трајању субјекта. Полемишући са Доларовим ставом да Алтисер није успео да на прави начин смести интерпелацију између материјалног и симболичког (потоњег у лакановском смислу), Батлер нам појашњава своју идеју страсне привржености закону. У Доларовом тексту „Изван интерпелације“ (Beyond Interpellation, 1993), заступа се мишљење да “погрешно препознавање“ (мискогниција) које, према Алтисеру, представља основни образац утврђивања субјекта под идеологијом, значи нешто посве другачије код Лакана. „Туђинско језгро“ које се показује као структурирајуће по несвесно и по субјективитет, заостатак који интерпелација не може никада ефективно да покрије, упад реалног, јесте оно што не може никада до краја бити прерађено, што остаје страном у самој сржи субјекта и психе. Долар разликује „прву материјалност“ коју чини механичко обављање ритуала пре наступања вере од „друге материјалности“ у којој се ти исти чинови сада обављају уз пуно веровање и свест, повезује „празни гест“ уздизања субјективације (Dolar 1993, 90). Тај први гест утврђивања који дозвољава Другом да искрсне у релацији чији су чланови Субјект и субјект, према Долару, не припада материјалности у општем смислу о којој говори Алтисер, већ се збива у сфери симболичког поретка. Док идеологија смера да „удоми“ језгро страног у самом срцу субјективитета у поретку имагинарног, поништавање границе спољашњег и унутрашњег је у Доларовом тумачењу, успешно само у симболичком, у сфери љубави као отварања ка Другом које почива „изван интерпелације“. За Батлер то значи не само да интерпелација може и мора бити неуспешна у одређеној равни – она сматра проблематичном чак и психоаналитичко-теоријско смештање љубави у нематеријалну раван симболичког и, уместо тога, предлаже да се и о љубави мисли у кључу поновљених, ритуализованих геста – већ и да је Алтисеру промакло да је однос са Законом једна „чудна сцена љубави“ у којој се формира „страсни круг у којем субјект постаје ухваћен у клопку свог сопственог стања“ (Butler 1997, 129). Тиме се у центар објашњења идеолошких механизма на другачији начин постављају субјекти са својом жељом и зебњом, за разлику од антихуманистичког тумачења у којем је субјект пре свега структурно место репродукције одређеног типа друштвених односа.

Посветимо, напоследку, пажњу и перформативности као операционалном појму који је након Остина доживео велику популарност у дискурсу друштвених наука, посебно студија рода, феминистичке и квир теорије. Начин на који Батлер употребљава и шири ову категорију у контексту механизма родне репродукције, фукоовски је интониран јер полази од претпоставке како се род заснива на регулативним дискурсима или дисциплинујућим режимима у друштву (Фуко 1997). Род не постоји, како је већ наглашено на почетку овог поглавља, као 'чињеница' нити као стабилан 'модел' репрезентације у односу на који се одређујемо: наш родни идентитет је практикован, односно, проистиче из низа поновљених, друштвено прихватљивих и стилизованих чинова који остварују одређену корпоралност и јемче одређени идентитет. За Батлер су ти чинови претежно језички/дискурзивни и материјални, али се у обзир узимају и други типови перформативних радњи које регулишу телесност и родном субјекту пружају неопходну илузију да је био „ту“, пре чинова који га – као и у интерпелацијском механизму уопште – конституишу унатраг.<sup>38</sup> На сличан начин функционишу и родне улоге, где очекивање да се може лоцирати некаква родна „суштина“ или универзално обличје рода, накнадно материјализује збиљску фикцију суштине као сазнатљиве реалности или опипљиве, очигледне чињенице. Стога нам се нуди дефиниција по којој се родна перформативност може схватити као антиципација која производи спољашњу истину или реалност рода као хабитуса, као „понављање и ритуал који постиже своје учинке посредством натурализације у контексту тела, схваћене, бар делом, као нешто што траје у времену и има културну потпору“ (Batler 2010, 18).

На развијање појма родне перформативности, поред теорије говорних чинова Џона Остина, утицали су и феноменолошки приступи Едмунда Хусерла (Edmund Husserl), Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty) и Џорџа Херберта Мида (George Herbert Mead), у којима се разматра на какав начин чинови попут језика,

---

<sup>38</sup> Њено оригинално разумевање родне перформативности било је инспирисано Кафкином знаменитом приповетком *Пред законом*, у којој се описује човек са села који годинама узалуд чека пред дверима иза којих се налази Закон молећи вратара да га пусти унутра, те напоследку испред врата и умире. Долар налази да та парабола исказује суштину закона као чисте иманентности, закона као нечега што нема спољашњост, али се представља као трансцендентно утемељен: „он је тајна која стално узмиче, чак је и само његово постојање претпоставка“ (Dolar 2012, 222). Батлер је Кафкину алегорију разумела тако да антиципација, *очекивање* да закон стоји на свом месту, јесте покретачка сила која га устоличује и придаје му тријумфални ауторитет.

гестова и других друштвених знакова, конституишу друштвену стварност. На фону чувене реченице Симон де Бовоар која гласи „женом се не рађа, женом се постаје“ (On ne naît pas femme: on le devient), слогана феминистичког покрета прочитаног на фону феноменолошке теорије друштвених чинова, Батлер изводи следећа одређења:

1. Родни идентитет јесте *друштвена темпоралност* заснована на стилизованом понављању чинова;
2. Родни идентитет се може разумети као *уређивање тела* у виду наталожених гестова, покрета и различито уприличених одигравања телесности; тело се указује као својеврстан „корпореални стил“ (Butler 1988, 519 et passim).

Перформативни учинак ових чинова је такав да стварају утисак супстанце рода и маскирају у основи дисконтинуирани карактер идентификације, док ствари у реалности стоје управо обратно: “дат“ и саморазумљив оквир рода учинак је перформатива који, уз подршку друштвених норми, очекивања и табуа, од родног идентитета ствара *објекат вере* (ibid), и где „бити жена“ значи поводити се за одређеном, историјски и културално нормираном идејом женскости која се кроз чинове уписане у пројекат корпореалности, заговара, изводи, нормира и потврђује. Други важан учинак регулисаних извођења родних идентитета јесте очување принудне хетеронормативности, поретка заснованог на постојању хетеросексуалног мушког и женског идентитета као две базичне друштвене родне категорије (и следственом искључивању свега онога што, из различитих углова, не потпада под логику те 'саморазумљиве', природне бинарности). Опсег делотворног *чина* који је носилац родног перформатива, у оквиру феминистичке теорије такође задобија нове обресе. Радња преко којег се одвија перформатив друштвеног рода јесте индивидуална, у смислу да одражава-конституише појединачног друштвеног актера, али и у духу феминистичког слогана 'лично је политичко', представља део ширег контекста друштвеног упризорења родности:

„Чин који неко обавља, чин који неко изводи јесте, у извесном смислу, чин који се одвијао и пре него што је тај пристигао на сцену. Стога је род чин који је био увежбаван, баш као и драмски текст који надживљава појединачне глумце који га користе, али којем су потребни засебни глумци како би се још једном актуелизовао и репродуковао као реалност“ (Butler 1988, 526).

Та тиха и неометана сцена рода, у којој се улоге испробавају и телесно памте, јесте оно што Батлер назива перформативношћу, јединствена пракса цитирања која се не исцрпљује у појединачном чину, већ је „понављање норме или скупа норми (...)“ која „(...) прикрива или прерушава конвенције од чијег понављања се, заправо, састоји“ (Batler 2001, 8). Појединачни чин извођења рода у различитим материјалним означитељским праксама, може се тада означити као родни перформатив.<sup>39</sup> За Батлер, то значи да се поновљени, ритуализовани гестови родног идентитета уписују у појединачна тела тако да истовремено „постављају“ консензуално, долично и друштвено видљиво значење бинарних родова. Међутим, овде се изнова појављује проблем природе актера друштвеног процеса: да ли су тела „анимирана“ родом, носиоци преко којих се репродукују одговарајуће друштвене структуре, или пак субјект има извесну аутономију у конструкцији и одржавању својих идентитетских афилијација и телесних упризорења? И докле сеже, или може досегнути, та самовладавина над родом? Батлер не оспорава могућност избора, штавише, истиче да „тело није пасивно унапред означено културалним кодовима“ (ibid, 526), али нас истовремено подсећа да су простор и значења онога што се може изрећи као родни идентитет, унапред начичкани конвенцијама и нормама које су историјски обликоване и друштвено прихваћене. Насупрот идеји да су одређени чиновни и гестови експресивни у односу на родни идентитет као друштвени корелат биолошког пола, заговара се теза да чиновни и гестови представљају ниску перформатива путем које се подржава одговарајуће културално означавање рода и репродукује историјски доминантан модел фемининитета и маскулинитета (ibid, 528). Но, када се чиновни упере *против* доминантне матрице родних односа, као код фигуре трансвестита коју Батлер узима као парадигматски случај указивања на артифицијелни, накнадно изведени однос пола и рода, тада на снагу ступају дисциплинујући механизми који регулишу та одступања. У њих се не морају убројати само они идентитети који се именују као радикално или делимично другачији у односу на културално концептуализован пар мушко-женско, већ и идентитети који се номинално сврставају у те две категорије, али чија *чињења* и концептуални обриси у одређеној мери одступају од званично пожељних атрибута

---

<sup>39</sup> Идеју друштвене позорнице рода Батлер гради на трагу антрополошке теорије ритуалне социјалне драме Виктора Тарнера (Victor Turner), у којој се разматра привремена суспензија нормалне, неконфликтне друштвене свакодневице која потиче рефлексивне процесе у групама које су „погођене“ кршењем одређене друштвене норме. Репетитивност је, према Тарнеру, основна одлика друштвене акције којом се друштвена значења потврђују и поновно проживљавају (cf. Turner 1979).

„добрих родова“, чиме, изазивају нелагоду и парају канонизовану кореографију родних улога и понашања. Та хетеродоксна практиковања родних идентитета захтевају не мање страшно одазивање интерпелацији, али је упутно поставити питање *места* на којем се одвија идеолошко препознавање, као и природе перформатива који дозвољавају и материјализују другачију, непослушну корпоралност, посебно у случају идентификација које видљиво не ремете владајући сплет друштвених родних регулатива, али на себи својствен начин заобилазе или крше прописане хетеронормативне моделе.

Размотримо сада музику као друштвену праксу у оквиру које се такође производе, конструишу и расправљају друштвено пожељни модели родних идентитета. Музика се може разумети као мрежа перформативних чинова преко којег се доминантно изводи родни идентитет, али и као експресивни знак у култури у којем се зрцале и друге идентификације (класне, родне, етничке, итд). Перформативност коју она врши или дозвољава може се разматрати у смислу засебне ситуације музичког извођења, укупности материјалних дискурзивних пракси друштвене групе или заједнице у вези са музиком, веза између наратива извођача, извођења и перцепције публике које граде место за „субјект за којег се претпоставља да верује“, стваралачких, извођачких и прималачких идеологија, званичних и институционалних дискурса у вези са одређеном музиком, учешћа музике у свакодневици и у извођењу личних идентитета преко категорије укуса, напослетку и конкретног знаковног поретка који – у вези са родом или преко рода – музички текст као структура посредује и заступа. Етномузиколошкиња Пирко Мојсала (Pirkko Moisala) је покушала да разврста онтолошке особености музике, и потом заснује и расправи интеркултуралну концепцију „музичког рода“ (енг. *musical gender*). Она је издвојила пет окосница у односу на које се може самерити родна димензија музике:

1. Музика као аналогон језика, односно као примарни моделујући систем у односу на свет и на искуство;
2. Музика као телесна уметност;
3. Музика као јавни перформанс подложен друштвеној контроли;
4. Музика као догађај који се збива само у извођењу;

## 5. Музика као средство измене свести (Moisala 1999).

Музички род је формулисан као дескриптивна и аналитичка категорија која се односи на активно суделовање музике у праксама родне сигнификације и ресигнификације, али и на прескриптивну и критичку димензију, када се преко сплета музике и рода деконструишу родне дихотомије и отвара простор за различито, шире разумевање свих нијанси родних улога и сврставања. Мојсала гради идеју музичког рода као перформатива у крос-културалном контексту, у распону од етнографија забележених у њеној родној Финској (композиторка Каја Сариахо, мушке песме са финског фронта из Другог светског рата, личне музичке сторије студената музике и музикологије), до искуства вишегодишњег истраживачког рада са етничком групом Гурунг из централног Непала. Њен закључак гласи да музика није само *средство* путем којег се подучавају родне улоге, како то може деловати у примеру јасно уобличених културалних подела попут диференцијације инструмената на „мушке“ и „женске“, односно да музичка извођења отеловљују системе родних репрезентација и да на специфичан начин посредују између културално структурираног звука, тела/телесности и сексуалности, као „музички родови“. Полазиште у грађењу концепта музичког рода гласи да род својом флуидношћу доприноси дискурзивном конструисању субјективитета (ibid). Улога музике у извођењу рода посебна је и флексибилнија у односу на друге културалне форме, будући да музика као облик експресивне културе пружа могућност другачијих, па чак и нових родних улога и понашања (ibid). Она проглашава музику примарним моделујућим системом преко којег спознајемо социјалне и културалне родне обрасце. Концепт примарног моделујућег система потиче из антропосемиотичког приступа школе из Тартуа, и примарно се односи на језик као на првостепени знаковни и значењски поредак на чијој се основи граде и моделују други, изведени системи (попут, рецимо, писма). Концепт музике као примарног моделујућег система на који се Мојсала позива, у етномузикологију уводи Џон Блекинг у значењу сета когнитивних и сензорних капацитета и културалног система који је у једнакој мери рефлексиван колико је и генеративан у односу на шире поље културе (Blacking 1995, 223-228). То, укратко, значи да музика подједнако одражава шири сплет културалних значења, колико их и сама најпре подржава, а онда и производи. Док је ова карактеризација музике данас већ опште етномузиколошко место, сам концепт где се подједнако истиче „творбена“ и „рефлексивна“ природа музике унеколико је

ограничавајући, јер најчешће на широј теоријској равни (овде не говорим о појединачним музичким етнографијама и у њима изведеним локализованим закључцима) не указује на конкретне механизме путем којих се нешто посве ново *ствара* или мења музиком. Додатно, двојна парадигма „стварања-одражавања“ не успева да пружи увид у комплексност (п)одржавања постојећих друштвених значења јер остаје при механицистичким моделима где се есенцијалистички конципиране одлике одређених идентитета „преводе“ у значења која музичке праксе заступају, као већ позната дихотомија текст-контекст. Дочим би инсистирање на перформативној димензији музичке *праксе* као укупности материјалних и дискурзивних чинова у вези са музиком и око музике, могло да понуди модел мишљења музике који неће повући оштру црту између „идентитета“ и „музичког звука“.

Мојсалина натурализација рода као перформатива у пољу етномузикологије је важан и значајан покушај заснивања новог приступа који покушава да избегне конвенционални концепт „жена“ и „мушкараца“ као непроблематичних и једнообразних друштвених категорија, као и да се дистанцира од тезе према којој се у музичкој пракси једносмерно одражавају унапред задати родни идентитети. У једној од дефиниција, изложеној на самом крају чланка „Musical Gender in Performance” (1999) истакнуто је да се ради о специфичној родној категорији која се перформативно непрестано изнова установљује током читавог живота појединца, његовим/њеним учешћем у различитим ситуацијама у вези са музиком. То појављивање одвија се паралелно на две равни, где музика истовремено наступа као друштвени конструкт *и* као примарни моделујући систем који је у својој основи перформативан, у чему је лако сагледати трагове Блекингове горепоменуте поставке; међутим, друштвени конструкт јесте секундаран у односу на шире поље дискурса о роду, те је однос 'примарног' и 'секундарног' у контексту моделујуће музичке праксе недовољно експлициран. Такође, када поближе упоредимо Батлерин и Мојсалин приступ односу конструисаности и перформативности, указују се одређене разлике. Условљеност ширим друштвеним категоријама, односно социјалну конструисаност „музичког рода“, Мојсала преводи у родну представу о музичком сопству (енг. *gendered musical self-image*), коју чине наталожена искуства различитих ситуација у вези са музиком (концерата, догађаја, јавних презентација, итд), путем којих се конструише музички субјект (Moisala 1999). У радикалном конструктивизму Џудит Батлер, поред оспоравања есенцијалистичких



модела родних идентитета, једнако се критикује и конструктивистичка представа о 'законима културе' који се уписују на анатомски различита тела, јер би то само на други начин поновило логику добро познате формулације о биологији као судбини, стављајући сада у први план културу и њен „закон“ као фатум субјекта, а род као изражавање тих закона (Batler 2010, 59). Род се, како Батлер на више места изричито наводи, не изражава, нити пак „изражава“, јер то би подразумевало да 'негде' постоји супстанца рода која се опонаша. Останемо ли при идеји чврсте повезаности друштвених пракси („контекста“), субјекта и музике, али у другачијем кључу – дакле, без представа о монолитним блоковима културалних значења, старији концепт „изражавања“ било би сврсисходније заменити „означавањем“ или „значењем“, односно, *извођењем* (енг. performance) у дискурсу теорије родне перформативности.

Сматрам да је упутније говорити о процесима *идентификације путем музике*, који су део шире итеративне матрице друштвеног 'чињења рода', а где појединачни чинови у вези са музиком, који се свакако могу односити на извођење, али и на рецепцију, медијску производњу значења као и на различите облике бивања у музичким световима, јесу перформативи посебне врсте у складу са Мојсалиним полазишним смерницама. Перформативност музике, специфична по својој спрези афективног, телесног и концептуалног, без сумње је важна у подржавању родних субјеката, али да ли можемо говорити о засебном 'музичком роду' и 'музичком субјекту', као што то Мојсала чини, а да при том немамо у виду сложену и дугу историју значења појмова субјект и род? Постати субјектом, у алтисеровском смислу, значи бити позван и одазвати се идеологији, у чему музика свакако може имати недвосмислени и подржавајући учинак, но да ли род може да се формулише на сасвим јединствен начин путем музичких пракси или се, за разлику од тога, музика и музицирање придружују театру перформативности родних идентитета као једна од његових – важних – димензија? Концепт музичког рода, макар сведен на чисто аналитичку пресупозицију, води ка закључку да постоји засебна и препознатљива онтолошка димензија збивања рода путем музике, што би захтевало додатне и елабориране анализе у истанчаном дијалогу са преузетим теоријским оквирима, али и такође веома убедљиве и недвосмислене потврде у етнографији које ће показати којег смо „рода у музици“ и како се тај музички род фактички разликује од других концептуализација друштвеног рода. Донекле различито од тога, ауторка сам концепт

ствара имајући у виду ослобађајуће социјалне импликације у контексту музичког извођења као друштвеног простора и времена које привремено укида задате друштвене границе:

„Перформативна природа музике (...) дозвољава занимљиво и могуће радикално, ако не и револуционарно место на којем се могу развијати нови облици родних извођења и родних идентитета који, напослетку, могу да надилазе родне границе било којег друштва“ (Moisala 1999).

Ако би идеја субјективитета у музици (дакле, не и *музичког субјекта*) могла да се подржи, то би кључно подразумевало да се развије теорија на етнографском фону *интерпелације* путем музике, односно да се изведу историјски и културално локализоване теоријске интерпретације оних тренутака где музика на себи својствен начин врши функцију идеолошког позивара и где кључно доприноси идентификацији. Рецимо то на следећи начин: музика је пракса која интерпелира индивидуе у одређене идентитетске позиције различитог обима. Но, у том случају још увек не говоримо о роду у музици, јер унутрашња побуђеност коју музика може изазвати, њен допринос одазивању идеологији, не мора нужно подразумевати да је димензија родног субјекта манифестно стављена у први план. Примера ради, моје информанткиње старије и средње доби које свирају фрулу и гусле најчешће су говориле о тренутку или ситуацији у детињству када су нечије извођење или свеукупно музицирање (што се најчешће односило на оца или блиског мушког сродника) изазвали моменат препознавања и увукли их у идентификацију преко снажне жеље за овладавањем инструментом. У том тренутку, који би се могао именовати као корелат интерпелације („то је то!“, или „ја ту припадам“), граматика рода је свакако бивала присутна и видљива, а уколико и није, убрзо се појављивала преко казних механизма у виду психичког и физичког кажњавања које би уследило како би се кориговала жеља девојчица/девојака и регулисало њихово скретање из прописане патријархалне родне улоге. Ипак, сама идеја о родном преступању или самосвест поводом родног идентитета није била замајац који је претежно покретао свирачице као субјекте при уласку у праксу: родни диспозитиви су деловали као конститутивна спољашњост, систем друштвене регулације меродаван у односу на индивидуалне искораке. Поменуте информанткиње су углавном бивале врло свесне импликација своје трансгресивности у смислу жена које посежу за „мушким“ инструментима како је време одмицало, у контексту даљих животних и музичких

искустава. *Сама чињеница* те трансгресије није увек оно што их анимира као субјекте под праксом, премда се родна идентификација и идентификација путем музике преплићу и вишеструко дотичу. Музика се, дакле, може узети у значењу перформатива који установљује (заједно са другим облицима идентификације) културалну граматику рода и тка мрежу перформативности за индивидуалне субјекте, као аспект „родно одређене отеловљености“ (Batler 2010, 285) стилизоване и обремене у времену.

Како можемо повезати идентификацију и постајање родом,<sup>40</sup> а да при том на другачији начин, одбацивши поделу на „мушке“ и „женске“ облике музицирања, почнемо да читамо и групишемо хетерогене обрасце музичких пракси у култури из позиције различитих, потврђујућих или хетеродоксних извођења рода? Облици идентификације-интерпелације о којима сам расправљала у претходним поглављима несумњиво имају свој пандан у искуствима музицирања, учешћа у музици и практиковања припадности путем музике. У подели музичког извођења сагледаног у контексту асиметричних и комплементарних односа међу родовима<sup>41</sup> коју је понудила етномузиколошкиња Елен Коскоф (Ellen Koskoff), издвојене су четири категорије које се могу накнадно повезати са интерпелацијским учинцима које музика остварује за субјект. Коскоф у прве две категорије сврстава оне форме музичког понашања које суштински или појавно не ометају *status quo*: то су извођења која потврђују и одржавају постојећи друштвени, односно сексуални уговор, и извођења која се наизглед повинују норми, али заправо заступају и штите друге вредности. Наредна два типа музицирања повезују се са идејом друштвеног отпора, па тако трећа категорија сабира оне инстанце иступања путем музике која на симболичкој равни нападају поредак, али га при том и

---

<sup>40</sup> Синтагму постајања родом користим у смислу у којем је филозофкиња и теоретичарка Адриана Захаријевић поставила концепт „постајања женом“. У истоименој студији ова ауторка паралелно прати и генеалогички испитује развој нормирања женскости у Великој Британији и Сједињеним Америчким Државама у деветнаестом веку, родне хијерархије у приватним и јавним контекстима, као и процепе између оних облика женскости који се нису уклапали у норму (жене које услед своје класне субординираности нису могле чак ни да понесу назив свог пола) и политичких и друштвених регулативних идеала. Постајање „родом“ односно, женски родни идентитет „није нешто што постаје и на крају постане“, већ за разлику од каузалистичко-есенцијалистичких модела, подразумева „ангажман, лични и колективни, који се окончава када и живот полно одређене индивидуе“ (Zaharijević 2010, 11).

<sup>41</sup> Eng. “inter-gender relations”. Занимљиво је приметити да Коскоф говори о сфери интерродних односа, што на изванредан начин идеолошки позиционира феминистичку и родно оријентисану етномузикологију почетком деведесетих тако што за њен објект уместо женских или широко схваћених квір искустава *sui generis*, нуди прихватљивији оквир разматрања друштвене сфере родних односа, са јачим акцентом на женском искуству.

даље одржавају, а у последњу се пак убрајају музичка понашања које директно подривају друштвене режиме (Koskoff 1987, 10). Судећи према истраживањима женских пракси из различитих култура у односу на које су изведене поменуте категорије, показује се да се женско музицирање најчешће убраја у прву категорију, односно да потпада под владајући оквир полних и родних улога. Ваља, међутим, видети шта се подразумева под идејом субверзије родних улога у музици, као и како се сагледава директна интервентна и творбена моћ музике на крају Коскофиног уводника у зборнику *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, где је истакнуто како је поред писања етнографија на основу женских искустава у култури и бављења симболичким аспектима женскости у ритуалу и миту, потребно отворити питања „вредносне улоге коју музика има у дефинисању и одражавању постојећих друштвених и сексуалних поредака, и улоге коју врши тако што делује као чинилац у њиховом одржавању или мењању“ (ibid, 15-16). То је, другим речима, позив на напуштање парадигме према којој је, рецимо, мит као универзални закон културе важећа и довољна интерпретативна матрица која у потпуности може да испуни и растумачи различите историјске динамике родних односа путем музике, што је карактеристично за старије етномузиколошке приступе „питању рода“. Уједно, ту проналазимо и захтев за разматрањем музике као делатне праксе извођења и прерасподеле друштвене моћи у продуктивнијим теоријским контекстима. У кругу примера које Коскоф наводи као облике отпора женској потлачености су, на пример, Берберке којима је у традиционалној заједници „дозвољено“ да изводе ласцивне и шаљиве текстове са сврхом одбијања нежељеног просца, што им, према тумачењу етнографкиња које су посматрале њихову праксу, даје извесну моћ у односу на формалну одлуку о браку коју доносе очеви. Посебну класу представља обртање/мимикрија родних улога, као у случају жена из бразилског племена Калапало, које у ритуалу могу да преузму мушке декоративне реквизите и музицирање налик стилу свирања традиционалне фруле који им је, изван тог контекста, забрањен (ibid, 10). У оба наведена случаја ради се о утврђеном, посебном друштвеном времену и простору у оквиру којег је дозвољено прекорачење родних улога и већа слобода у односу на иначе строге каноне родних понашања, а где музика додатно опрема или појачава та изузетна чињења. Сличне примере у традиционалној култури Србије налазимо у ритуалним праксама попут лазаричког или краљичког обреда, у којима се поједине учеснице маскирају у мушку улогу ( „мушког лазара“, барјактара, краља, итд). Као пример издвојеног друштвеног

оквира када је женама кратко дозвољено да се понашају мимо патријархалних узуса, односно да се извесним ласцивним или исмевајућим радњама заправо контраидентификују, наведимо војвођански обичај ревена, који је донедавно практикован у селима јужног Баната, Бачке и Срема. Ревена је светковина која се изводила на први дан Ускршњег поста, када би се жене окупљале, веселиле и позивале музиканта (гајдаша), уз чију су пратњу изводиле опscene песме и бећарце, уз низ ласцивних и шалјивих радњи које су служиле да се подсмехну мушкој сексуалности, али и да на изузетно слободан начин евоцирају прикривени сексуални аспект родних улога у традиционалној култури (Босић 1996, 214-215).

У конкретне интервенције отпора или претње друштвеним режимима моћи убрајају се развој женских музичких индустрија или феминистички хорови који свој рад заснивају на не-хијерархијским моделима кооперације (ibid, 12). Како ове примере из различитих култура можемо да разумемо у контексту интерпелације жена путем музике у њихове родне идентитете, њиховог 'исправног' заузимања субјектне позиције или, насупрот томе, развијање дисидентификације у ограниченом подручју алтеритета који музика дозвољава? Будући да Коскоф говори претежно о међуродним релацијама где су, дакле, и мушкарци подједнако укључени (дакако, као субјекти привилеговани родним асиметријама), онда је логично да су замене родних улога или привремена укидања нормираних понашања не толико у вези са самопроглашавањем женске моћи, колико са неком врстом консензуса или надомешћивања иначе закинутих права и слобода у оквиру ритуалне симболике полности. Утолико су музичке праксе које се подводе под отпор без амбиција отвореног и трајног супротстављања друштвеним хијерархијама, сложени колоплети *елемента* или назнака идентификације, контра- и дисидентификације, где се „добри субјекти“ у окриљу музичке праксе повремено осмеле да преуреду и да коментаришу, макар и на кратко, друштвену стварност, поступајући са оним шта им је дато, уместо да заговарају преврат и радикално преиначују постојеће идентитетске клишее. Различите праксе које припадају другачијим културалним и историјским формацијама, а које се наводе као пример отпора и свргавања поретка, уопште не морају имати исти идеолошки учинак: развијање специфичних, егалитарних облика комуникације у феминистичком хору идеолошки се може протумачити као да полази од дисидентификације као „обрнуте идеолошке интерпелације“ (Pêcheux 1982, 195); излазак жена из предестинираних

родних улога у поп култури и преузимање претходно критикованих „мушких модела“ понашања у оквиру реверзно формираних дискурзивних идеолошких формација и новоустановљених апарата културалне индустрије, ближе је, пак, праксама контраидентификације, останемо ли верни позномарксистичком приступу идентификацији-интерпелацији. Међутим, ни једно ни друго се не може сместити без остатка у назначене теоријске моделе, не због тога што су сами модели крњи и недоследни, већ зато што их је неопходно, како сам у више наврата већ истакла, „културализовати“ и индивидуализовати, а онда их вратити на теоријску мета-раван, али овога пута не у духу структуралистички оријентисане марксистичке теорије, нити површне/лабаве дедуктивне синтезе 'емпиријске стварности' и теоријских постулата.<sup>42</sup> Тиме се етномузикологија опрема теоријским апаратом који јој је неопходан, а филозофско-теоријски концепти поближе расправљају у додиру са праксом. Смештање дискурзивних модалитета идентификације-интерпелације, а посебно дисидентификације као *разлучивања* субјекта од идеологије,<sup>43</sup> натраг у динамични свет културалних пракси, подразумевало би анализу идентификацијских процеса као материјалности које не морају бити линеарне и уредне. Када рецимо разматрамо гусларке средње доби и њихово вредновање женских ликова епског дискурса (идентификацију са места „добрих субјеката“) и истовремени „упад“ у праксу мушког музицирања, односно узимање забрањеног инструмента, однос та два, од којих се потоње може видети као „раздвајање ствар-објекта од објективности процеса, супстанце и субјекта од узрока“ (Pêcheux 1982, 198), представља покушај превазилажења антагонизма тако што се истовремено запрема позиција доброг и „ишчашеног“ субјекта. Та позиција – која није расцепљена или хибридна, већ једноставно не може бити именована у окриљу праксе где је зачета, ослања се на

---

<sup>42</sup> Постоји још једна начелна замерка наведеним моделима, у контексту ширег дискурса етномузикологије: наиме, за примере „правог“ отпора узимају се често они који долазе из развијених капиталистичких друштава у којима је „свест“ о женским улогама битно другачија (феминистички хор, кантауторке, riot grrrls покрет, нпр), док се традиционална пред-индустријска друштва и њихови савремени облици третирају имплицитно као више статична, уз прећутно подразумевање да су колективни идентитети ти у којима се сабира и доминантно изводи значење друштвеног рода („жене“ које наступају у оквиру ритуала, без евентуалне партикуларизације искуства која би показала разноврсност антагонистичких релација на плану индивидуалног и у равни односа индивидуалног и колективног).

<sup>43</sup> Пешо у књизи *Language, semantics and ideology* (1982) у више наврата истиче да дисидентификација као модалитет постојања субјекта „ишчашеног“ из очевидности идеологије, не значи и укидање категорије субјекта.

специфичну дисидентификацијску матрицу која је омогућена управо *пристајањем* на идентификацију, о чему је у више наврата говорила Батлер. Додајмо и то да је неопходно разлучити оне облике повођења за праксом где смо као субјекти смештени у већ припремљено место унутар идеолошке формације, као када жене – у једном, засебном тренутку преузимају „мушке“ родне улоге захваљујући снази друштвеног ритуала што у том тренутку не представља екцесно већ дозвољено понашање и поступање, и друге облике где као субјекти *страсно улажемо* у одређену идентитетску позицију.<sup>44</sup> Проучавање субјекта као локуса музичких пракси, у последњем смислу, требало би да укаже на модалитете и разлике у ојачавању, грађењу или трансформисању идентитетске позиције чије се тензије у размени између индивидуалног и различитих колективитета, додатно нијансирају и изоштравају преко чулно-телесних, афективних и дискурзивних аспеката музичког извођења.

Облици музичког извођења које је извела Коскоф могу се даље разлиставати у односу на меру критичке интервентности коју остварују унутар ширег друштвеног контекста, или пак у односу на симболичко извођење/ублажавање антагонистичких релација преко јавне инсценације ритуалног типа. Као пример овог потоњег, можемо узети два комплементарна ритуала групе Калапало, о којима је писала Елен Басо (Ellen V. Basso), и у којима је управо антагонистички однос мушкараца и жена окосница ритуалног заплета, заснованог на преузимању и преувеличавању 'парадигматских' одлика и понашања супротног пола (Basso 1987).<sup>45</sup> Мушком ритуалу *кагуту* одговара

---

<sup>44</sup> Овим, наравно, не желим да кажем да и у оквиру строго прописаних облика музичких родних понашања не постоји одређено страсно улагање, али сматрам да је ритуална цитатност (у оквиру које су индивидуалности најчешће сасвим потиснуте) другачија него у случају родних 'преступа' путем музике, где је неопходно уложити, да тако кажемо, двоструки напор – најпре да се извесно понашање дозволи и смести у односу на дугачку сенку коју баца норма, а онда и да, као модел, буде изложено идентификацији и других, потенцијалних актера праксе. То би значило да је, рецимо, другачије „припремљена“ идентификација за девојчице које се данас, у савременој српској култури, одлуче да учествују у реконструкцији лазаричког обреда, и за девојчице које реше да свирају гусле.

<sup>45</sup> Наравно, оно што је парадигматско је у потпуности културално условљено. Рецимо, у тумачењу зашто мушкарци чешће свирају аерофоне народне инструменте, увреженом у српској етномузикологији, а и у многим другим антрополошким и етномузиколошким школама, истиче се да је сам облик инструмента и његово повезивање са мушкошћу последица његове симболичке и реалне сличности са фалусом (штавише, у појединим тумачењима те врсте има мање ослањања на исказе информаната и веровања заједнице, а више трагова универзалистичких спекулативних поставки). Насупрот томе, дугачке *кагуту* свирале на којима искључиво свирају мушкарци, у заједници Калапало, повезују се са женскошћу: њихов се усник назива „вагином“, а када се сет *кагуту* након ритуала окачи на кровну греду, каже се да инструменти „имају менструацију“ (Basso 1987, 170).

женски ритуал *јамурикумалу* у којем, у виду делимичне инверзије, учеснице приказују „посебно искуство Калапала – културално конституисано искуство мушкости“ (ibid, 174), и где мит о „монструозним женама“ које су присвојиле мушке атрибуте (агресивно и еротизовано понашање, песме назване „други кагуту“ и структуру истоименог мушког ритуала) у исти мах служи као модел идентитетског искорака за жене које заузимају водеће улоге у ритуалу и као опомена за присутну мушку публику. Басо истиче да је перформативна улога музике видљива у дистинкцији према језику који, према веровању припадника групе Калапало, служи обмани, док музика у ритуалу који представља „мушкост“ од стране жена за мушку публику и за жене саме, креира различита и међусобно укрштена читања и потресе у позицији која се друштвено заузима, и дозвољава комуникацију о нечему о чему се 'не може говорити' на тако убедљив начин у форми свакодневног, вербалног дискурса. Извођачице настоје да музиком и свеукупним ритуалним понашањем „створе елокуциони ефекат“ који ће покренути слушаоце и који је, према Басо, асертивне природе, док слушаоци имају искуство сумње, или чак истовремености потврђивања и сумње, уколико су у улози слушалаца-учесника (ibid, 175). Ова форма друштвено уређене трансгресије или обртања родних улога служи да својом привременошћу осигура постојећи полни и родни режим у заједници, али и да упозори обе стране на последице могућих прекорачења тог режима. Потоње је посебно видљиво у приповестима које обрађују тему „монструозних жена“, према којем жене које чују/виде *јамурикумалу* не постају „као мушкарци“, односно сексуално агресивне према својим партнерима, већ поступају управо обрнуто – одричу се прописане друштвене улоге и напуштају мушкарце у корист другачијег живота тако што саме лове рибу, свирају забрањени *кагуту* и, чак, одређеним магијским техникама, од женских стварају мушке гениталије.<sup>46</sup> Закључила бих следеће: у претходно дискутованим примерима, пренаглашени родни атрибути увеличани под лупом ритуалног збивања, дају прилику женама као субјектима да се 'наругају' постојећем режиму сексуалности и родних улога сместивши их у позицију која им није иначе дозвољена, док мушки посматрачи ритуала такође добијају прилику да се, у извесном смислу, дистанцирају од сопствених родних улога тако што су невољно приморани да „виде“ рад идеолошког удешавања родног идентитета.

---

<sup>46</sup> Да би се разумела ова ритуална инверзија „претње жена“, мора се, наравно, имати у виду и „претња мушкараца“ која се односи на табу виђења инструмената и њихове употребе у ритуалу, који се брани тако што се женама прети групним силовањем у случају да прекрше то правило.



Привремено перформативно јединство које се ту остварује за једне подразумева дисидентификацију (овај пут схваћену унеколико различито, као идентификацију „са погрешног места“), а за друге отварање интерпелацијских кодова који их чине субјектима, односно подсећа и опомиње обе, антагонистички настројене, родне групе на патвореност и рањивост постојећих режима моћи у заједници.

Заузимање већег друштвеног простора од оног прописаног углавном је намах или трајно регулисано у односу на доминантни образац (односно, готово никада није препуштено „само себи“). Посебна категорија која ме у том контексту занима јесу емергирајући типови друштвених идентитета-преко-музике, у чијој се перформативној димензији дају назрети реструктурирања постојећих односа, и у односу на које сам извела појам еуидентификације као преломног момента када доминантна друштвена формација још увек не препознаје трансформативни потенцијал извођења идентитета преко наводно бенигне праксе музицирања, а да при том сама пракса није још увек темељно идеолошки 'прошивена' да би понудила фиксиран оквир идентификације. У то би се, рецимо, могле убројати хибридне савремене праксе музицирања ворлд мјузик сцене у Србији, у којима се на линији трења одбране другости у духу глобалног ворлд мјузика, очувања диверзитета локалних музичких култура и савремених трансжанровских фузија, жене као извођачи и као ауторски гласови појављују све чешће, премда без идеје о удруживању или о минималној идентитетској основици изведеној преко женскости која би их окупљала као делатне актере под праксом. Неотрадиционална певачица Светлана Спајић и њена (женска) „Пјевачка дружина“, свирачице кавала попут Драгане Томић или Катарине Павловић које овај инструмент уводе у јавни простор у различитим нео- и пост-традиционалним варијантама, млада гусларка Бојана Пековић као јавна медијска фигура, представљају видљиве ауторске појаве које полазе из контекста нормираног савременом артикулацијом „традиционалне културе“, и које прекорачују њене идентитетарне конвенције на различите начине. Оне у актуелном тренутку нису препознате као довољно снажна 'објективна претња' по норми које уређују јавни простор и музицирање у неотрадиционалном кључу, а опет својим „друштвеним чињењем рода“ преко музике производе одређене резонанце које се тичу допуштеног и трансгресивног родног искорака у музичкој пракси, на месту где је најосетљивија, посебно након неопатријархалне ретрадиционализације српског друштва спроведене деведесетих година XX века.

Питање посебне идентификације коју музика у својој материјалности допушта, јесте оно у чему се преко анализе родних перформатива у музици може дати додатни допринос генеалошком разумевању друштвеног перформанса рода. Та анализа, треба подвући, мора да отпочне критиком фалогоцентризма у смислу привилеговања мушкости у конструисању и разматрању значења у култури, а потом и разматрањем историјског и савременог мноштва расутих родних идентификација. Она свакако мора да избегне заговарање универзалних модела и транскултуралне/трансисторијске динамике родних улога како би музицирање и дискурсе о музици третирао као део мреже (субверзивних) материјалних чинова, како телесних тако и оних реализованих у материји звука. Вратимо ли се Батлириној материјалистичкој концепцији, музичка пракса се може посматрати као 'активна материја' (са различитим типовима материјалности) у којој се на плану соничног, дискурзивног и телесног збива род, а интерсекционално уочавају и друге идентификације, попут етничке, класне, расне, генерацијске, професионалне, субкултуралне и других. У духу етномузиколошке обузетости верном репрезентацијом субјеката истраживања, исписивање родне перформативности у музичким праксама морало би да следи логику самих културалних наратива и репрезентација, чак и онда када су ти сами наративи сапети тврдом родном разликом која је у функцији подршке доминантном хетеронормативном друштвеном режиму. Другим речима, заједничко представљање и заступање субјеката који се идентификују са пожељном родном улогом, као и оних који се на различите начине дисидентификују, а са овим првима деле одређену друштвену праксу (део су исте музичке формације или жанра), у складу је са Батлирином идејом „отворене коалиције“ као упијајућег и променљивог идентитетског скупа без нормативне присиле да се идентитет „жене“ обухвати и коначно фиксира јединственом дефиницијом (Batler 2010, 73).

### **1.8. Женскост као културални конструкт**

Концепције женскости у друштвеним наукама прошле су дубоке промене у ходу ка савременом разумевању културалне концептуализације родова. Док су прва истраживања „егзотичних“ или „примитивних“ култура махом вредновала исказе и понашања мушких припадника проучаваних заједница као објективна и веродостојна сведочанства, седамдесетих година двадесетог века развија се антропологија жене у оквиру које се одбацују андроцентричне епистеме и уважава женско искуство као

фокус нових и коректив дотадашњих истраживања.<sup>47</sup> Антрополошкиње као што су Маргарет Мид (Margaret Mead), Елинор Ликок (Eleanor Leacock) и Гејл Рубин (Gayle Rubin), дају посебан допринос другачијем разумевању праксе културе из перспективе женских субјеката и успевају да промене угао у сагледавању пола, рода и сексуалности у друштву. Формулише се начелни консензус у којем се културне парадигме женскости и мушкости као пожељних и заступљених модела понашања у друштвеном простору, дистанцирају од дихотомије пол/род, и уместо тога анализирају као друштвене конструкције. Женскост се, у последњем смислу, може разумети као кодификован систем представа, понашања, правила и забрана која се тичу жена, као и практиковање родних улога у складу са неком од представа о томе шта значи „бити женом“ које попуњавају тај спектар. У друштвено нормиране представе о женскости карактеристичне за прото- и рана етнографска истраживања, убрајају се концепције и прикази женскости и карактеристике које се традиционално асоцирају са феминитетом, а који се проналазе у материјалној култури, усменој и писаној поезији, музици, плесу, митовима и причама. У развијеним друштвима дискурси о женској полности и одговарајућим женским понашањима видљиви су у модерним масовним медијима (штампа, радио и телевизија) и у простору интерактивних дигиталних медија (Интернет, компјутерска мултимедија). Конвенционално схватање женскости се у западној култури најчешће повезује са пасивношћу, ирационалношћу, интуитивношћу и израженом емотивношћу, и сматра се да је друштвени простор 'прирођен' жени изједначен са приватношћу дома. Мушкости се, пак, додељују атрибути као што су активно, рационално, логичко, из чега најчешће исходи став да је мушкарцима природна доминација у јавној сфери. Додатно се из ових културалних конвенција изводе „мушки“ и „женски принципи“, као дихотомне, културално универзалне и

---

<sup>47</sup> На овај обрт у антропологији утицао је други талас феминизма и капиталне студије попут *Други пол* Симон де Бовоар и *Женска мистика* Бети Фридан (Betty Friedan). Тим радовима је заједничка детаљна анализа системске субординације жена у савременим друштвима, као и тенденција ка демаскирању наводне привилегованости и задовољства жена услед њихове смештености у простор приватног, као тактика патријархата које воде легитимисању родне асиметрије. Под патријархатом се овде не мисли на мушку владавину женама чији обриси надилазе конкретне историјске, културалне и политичке условљености, а што је значење које се може ишчитати из многих облика савремене употребе тог термина. Радије упућујем на значење које овом појму приписује Жарана Папић, у смислу вишеструкости облика мушке доминације у друштву, односно „монопола мушкарца у јавном друштвеном домену и дискурсу, у политичком и економском одлучивању, и томе слично“ (Рајић 2012, 209).

историјски непроменљиве константе бивања родом, где се мушкост најчешће узима као неутрални и универзални принцип, а женскост се у односу на то одређује као означена, секундарна и партикуларна.

У одређеним типовима традиционалних преиндустријских и раних модерних култура женскост се на различите начине повезивала са способношћу биолошке репродукције и са материнством као са примарном друштвеном улогом жене. Етнографска тумачења српске традиционалне културе од средине деветнаестог до првих деценија двадесетог века жену у сеоској заједници често приказују као поистовећену са улогом мајке која јој је дата на основу урођеног инстинкта, и чије обављање је спречава да узме учешћа у другим, јавним облицима друштвеног живота и трајно смешта у *oikos* у родно заснованој друштвеној подели рада која црпи из категорија маскулинитета и феминитета (Bogišić 1874; Milićević 1984; Kazer 2002). Материнство, као одређујућа друштвена улога жене у традиционалном типу балканског патријархата коју као такву апострофирају етнографске репрезентације, јесте „културни конструкт којим се у патријархалној култури одређује, вреднује и позиционира жена и женскост“, и који служи да се утврди и пренесе постојећи систем дистрибуције родних улога (Radulović 2007, 142). Даље импликације патријархалног модела женскости подразумевају да су жене пасивније од мушкараца, да узимају учешћа у засебној, женској производној сфери унутар домаћинства и да, генерално гледано, уживају мање права бивајући потчињене одраслим мушкарцима у породичној и широј друштвеној заједници. Међутим, и у самим патријархалним устројствима традиционалних заједница постојали су различити обрасци родних улога. Према једном од раних етнолошких тумачења које је изнео Шпиро Кулишић, у динарској задрузи жене су остваривале извесну самосталност и видљивост тиме што су имале значајног удела у производњи, потом преко могућности наслеђивања покретних добара које су саме стекле или која су им дарована по женској линији сродства (нпр. минорат на линији мајка – ћерка), а понекад чак и тиме што су могле да буду породичне или задружне старешине, уколико није било одраслих мушкараца који би могли да врше ту функцију (нав. према Gorunović 2006, 122). Кулишићев опис фратријархалне задруге претежно је идеалтипски, односно заснован на накнадно изведеној тези о комплементарности и различитости мушког и женског рада, те се, како напомиње Гордана Горуновић, мора узети са резервом поводом закључака о женској аутономији и

моћи унутар патријархалне заједнице. У анализи марксистичког модела динарске задруге Горуновић стога истиче следеће:

„Нико не пориче да жене чак и у изразито патријархалним, патрицентричним друштвима могу имати реалну моћ у браку и породици, али су расположива средства и начини њеног стицања, готово у правилу, предодређени и лимитирани друштвено важећим схватањем о 'природи' и вредности женског пола (осећања, мишљења и деловања жена)“ (Gorunović 2006, 128).

Ту ограничену, премда присутну моћ и видљивост, жене су стицале најчешће удруживањем, оном формом заједничког деловања коју Дуња Рихтман-Аугуштин назива женском субкултуром у контексту традиционалног балканског патријархата (Rihtman-Auguštin 1982, 37 et passim). У деконструкцији андроцентричних етнографских репрезентација на примеру славонске породичне задруге, поменута ауторка показује како облици етнографског представљања искривљују стварност живота тиме што апострофирају идеалтипске родне улоге и некритички изводе шире етнографске импликације на основу потцењивања жена које практикују мушки припадници заједнице. Ставови да жене обављају специфично женске послове везане за одгајање и домаћинство, а такође учествују у тежим физичким пословима (када удела узима „цела фамилија“) заправо значе да су жене двоструко оптерећене; тржишна реализација у виду наплаћивања задружних вишкова попут јаја, вуне или животиња, била је дозвољена мушкарцима, а истоветна се радња у случају жена описивала као „крађа“ иако се радило о истом поступку (Rihtman-Auguštin 1982, 33-36). Етнографска сведочанства која се преузимају и наводе без консултовања других припадника заједнице (жена), уз одсуство научне рефлексивности, нужно доводе до искривљених и идеолошки једностраних тумачења „стварности“ заједнице.

Феминистички теоријски и методолошки уплив у проучавање женскости у друштву захтева да се устаљена разврставања друштвених улога и значења по родној основи критички превреднују, а према потреби и оспоре. Природност и прирођеност родних улога, у смислу женске вечите осуђености на простор приватног, денатурализује се тако што се оно што „неосвешћено и здраворазумско“ у друштвеној свакодневици износи, анализира и приказује као условљено доксом и владајућим системом друштвених институција и класификација (Spasić 2003, 167). Зачетак критике евроцентричних и андроцентричних парадигми у наукама о човеку са последицом

оспоровања универзалног поимања пола и рода, у англосаксонској науци се јавља још у првој половини двадесетог века. Један од првих значајних покушаја измештања из евроцентричног пројектовања полних и родних улога на не-западна друштва, везује се за рад антрополошкиње Маргарет Мид (Margaret Mead). Њен покушај да прикаже како се „полна разлика“ замишља и живи у различитим не-западним друштвима чији су појмовни сетови карактеристика женскости и мушкости битно различити, ослања се на боасовске парадигме културног релативизма и историјског партикуларизма.<sup>48</sup> У студији *Спол и темперамент у три примитивна друштва*, Мид пише о свом двогодишњем искуству суживота са новогвинејским племенима Арапеша, Мундугумора и Чамбула, које ју је навело да формулише за то доба револуционарну претпоставку да разлике међу мушкарцима и женама нису продукт биолошки датих полних особина, већ културалног обликовања индивидуалног темперамента (као скупа психолошких црта које се третирају такође као урођене). Основна теза Мид гласи да су културе системи 'обrade' који варијантно стварају и уређују комплексне обрасце родних понашања, и где је полна разлика „једна од тема у заплету друштвеног живота“ (Mead 2004 [1935], 14), која се различито поставља у зависности од доминантних културалних представа. Њене карактеризације родних улога у три поменуте домородачке културе показују како је западњачко поимање „природних“, полом диктираних способности и особина које из њих следе, партикуларно и историјски ситуирано, што је уједно и допринос трансформацији научног погледа на родни идентитет из биолошко-еволуционистичке у конструктивистичку парадигму, изведен у боасовском кључу. Према Мид, арапешко друштво негује „кооперативни модел“ где је улога мушкарца готово материнска, а владајући модел друштвене личности не зависи од пола; као контраст томе, у суседној култури ловаца на главе Мундугумора, жене се кроз праксе полигиније третирају као власништво и доказ мушке социјалне моћи. У заједници Чамбула, пак, мушкарци су окренути уметности, а женама припада ограничена и посебна друштвена моћ, оличена у

---

<sup>48</sup> Грана америчке културалне антропологије позната као боасовска антропологија (по оснивачу тог научног усмерења, Францу Боасу/Franz Boas), раскида са дотадашњом концепцијом културе као укупности ставова, укуса и стила живота, и културу сагледава као менталне и физичке активности и представе које деле чланови одређене друштвене заједнице. Културни релативизам је битна компонента ове поставке, а чини га гледиште да се ставови, убеђења и понашања припадника неке друштвене групе изван културе оног који посматра, морају сагледавати у својим сопственим терминима. Историјски релативизам се односи на становиште да не постоји универзални еволуциони ток развоја култура у времену нити иманентни, универзални закон њихових промена, те да се културе не могу међусобно поредити или генерализовати.

чврстом заједништву, друштвено прихваћеном ставу да имају сексуално јачи нагон од мушкараца, као и у управљању производњом, јер су оне, у време када је Мид обављала истраживање, биле примарни носиоци активности рибарења и управљале су зарадом, награђујући сходно својим интересима мушке сроднике и друге припаднике заједнице (cf. Mead 2004 [1935]).<sup>49</sup>

Бинарна опозиција природа – култура је у бројним друштвено-научним тумачењима поистовећена са културалном концептуализацијом пара женскост – мушкост, често на основу физиолошких функција женског тела и његове биолошке моћи рађања које га, према тим тумачењима, чине парадигмом „природног“. То повезивање је било предмет темељне критике чију окосницу чине два аргумента. Према првом, изједначавање жена са природом *није* универзално и аисторијско, тј. постоје друштва у којима однос природе и културе није саобразан западњачком, картезијанском поимању те опозиције, па и њихове концептуализације родних улога следе другачију културалну логику. Зорица Ивановић то гледиште поткрепљује резултатима истраживања народа Хаген из Папуе Нове Гвинеје антрополошкиње Мерилин Стратерн, заједнице чији припадници културу не сагледавају као кумулативни учинак човековог делања. Будући да, за разлику од Запада, не располажу појмом природе којом се мора овладати, њихова концептуализација родних улога не може се тумачити односом природа-култура (Ivanović 2003, 418). Женска повезаност са доменом природног не узима облик хомологије, у смислу жена : мушкарац = природа :

---

<sup>49</sup> Мид је у извесном смислу била свесна извесне поједностављености њених етнографских описа, који читаоцима могу звучати „претерано лепо“, али је у уводу студије *Спол и темперамент у три примитивна друштва* остала чврсто при томе да су модели које је извела управо такви; додатно, она се дистанцира и од потенцијалне феминистичке агенде, истичући да је њена књига пре свега приказ друштвених ставова (Mead 2004 [1935], 14). Много јачи отпор је, међутим, произвела прва студија коју је публиковала: етнографски прикази полног сазревања девојака у самоанској култури објављени у књизи *Сазревање на Самои* [1928], жучно су критиковани у смислу научне веродостојности, односно немогућности етнографкиње да разлучи „праву“ етнографску реалност од лажних исказа њених хировитих информанткиња које су се свесно поигравале својом улогом. Подаци о лажима информанткиња на које је Мид „насила“ изнети су на основу поновљеног истраживања које је обавио антрополог Дерек Фримен (Derek Freeman) почетком осамдесетих година двадесетог века, а реперкусије тог чина у антрополошкој литератури познати су под називом „полемика о Самои“. Постављајући ову дебату у контекст општег разматрања епистемичког карактера етнографије у антропологији, Милош Миленковић закључује да се не ради о дилеми о томе да ли су налази истинити или лажни, већ да је је читава полемика изврстан упозоравајући пример „културолошки корисног знања о последицама представљања и употребе разноликости“ (cf. Milenković 2000).

култура, већ се, сагласно мишљењу антрополошкиње Шери Ортнер (Sherry Ortner), жени чешће додељује улога некога ко *преображава* природу у културу, што је улога коју, рецимо, обавља у васпитавању људске младунчади и њиховом трансформисању у социјална бића. Стога је жена пре посредник између природе и културе, „моћан чинилац културног процеса јер непрестано претвара сирову природна добра у културне производе“ (Ortner 2003, 166). Али, и Ортнерина позиција је у савременој антропологији критикована због каузалистичког односа „природних“ тела и родних улога и прихватања универзалистичке опозиције природе и културе изведене из леви-стросовског структурализма (Ivanović 2003, 418-424), чиме се замагљује променљивост, културална хетерогеност и историјска обликованост родних категорија. Упозорење које долази из овог смера односи се на претерану *усмереност* ка стварању репрезентацијских мета-модела који нису осетљиви на културални контекст, односно ка мапирању читавих области друштвеног изражавања и производње на основу парцијалне фузије емских и етских ставова и сазнања важеће у одређеном контексту, односно „објективистички“ настројених научних концепата и увек делимично важећих навода „из“ проучаваних заједница. Речено жижековским жаргоном, ниједан навод о реалности заједнице није у стању да покрије читав њен континуум, односно да у потпуности захвати и разреши структурирајући антагонизам који је одређује.

### **1.9. Род, женскост и свирачице у дискурсу етномузикологије**

Жене су у својству веродостојних репрезентата музичке праксе одређене заједнице или друштвеног сегмента у фокус етномузиколошке етнографије и теорије ступиле крајем седамдесетих година XX века, са продором феминизма, женских студија и студија рода у науке о музици и паралелним развојем феминистичке музикологије и етномузикологије који се кључно одвијао на англофоном Западу. Елен Коскоф издваја три фазе у историјском следу етномузиколошког занимања за родне аспекте музицирања. Прву одликује историјско-етнографски ревизионизам и окренутост попуњавању празних или испуштених поља женског искуства и делања у музичким праксама. Другу фазу, која је отпочела крајем 1980их са појавом ауторки и аутора попут Коскоф, Ричарда Килинга (Richard Keeling), Марше Херндон (Marcia Herndon), Сузане Циглер (Susanne Ziegler) и других, одређује разматрање женског искуства као сегмента релационо установљеног унутар шире матрице родних односа у друштву. Трећа фаза, напослетку, коинцидира са снажним пробојем постмодерних



теорија репрезентације, али и трећег таласа феминизма<sup>50</sup> и нових конструктивистичко-феминистичких приступа роду и идентитетима 'другачијим' од цисродних<sup>51</sup>. За њу се може рећи да представља одговор на све заступљенију феминистичку/родну перспективу у друштвеним наукама, са заокретом ка испитивању веза између друштвених и звучних структура и новим методолошким, експланаторним и етичким импликацијама етномузиколошког рада у том контексту (в. Koskoff 2000: X).<sup>52</sup> И док је 'родни заокрет' у етномузикологији и у сродним дисциплинама у извесној мери већ опште место, у појединачним школама се разумевање понашања и идентификација које се изводе путем музике, а имају везе са родом још увек спотиче о почетне методолошке и теоријске проблеме. Слично антропологији и музикологији, и етномузиколошки рад чак и данас мора да – захваљујући утопљености женског искуства музицирања у наводно универзално искуство мушкарца, да почне тамо где је почињао и „први талас“ родно оријентисане етномузикологије – дакле, од документовања и испуњавања празних или изостављених аспеката женског музицирања, од постулирања основних интерпретативних матрица (шта је то род и како су одређена музичка пракса, култура или жанр обликовани очекивањима поводом рода, нпр). Паралелно са тим, јавља се и све снажније очекивање да се начини скок у суочавању са проблематичним статусом теорије у етномузикологији, у смислу давања одговора на питање да ли ће етномузиколошки приступи понашању, дискурсима и звуку у вези са музиком бити тек натурализовани модели пореклом из других дисциплина, или је, насупротив томе, могуће даље испредати нит теорије преко нарације, анализе и тумачења родно утеловљених

---

<sup>50</sup> „Феминизам трећег таласа“ се заснива на деконструкцији и критици уврежених појмова попут „Жена“ (једнина) или „род“, испитивању другачијих (маргинализованих, неименованих, интерсекционалних) идентитетских позиција, као и политичко усмерење ка коалицијама унутар феминистичког покрета које се не би базирале на минималним цртама претпостављеног идентитета („бити Жена“, „бити црнкиња“), већ на афинитету и склапању стратешких савеза (Zaharijević 2008, 397-398).

<sup>51</sup> Цисродни идентитет (eng. cisgender) имплицира поклапање родног идентитета који је друштво доделило одређеној индивидуи, њеног/његовог доживљаја сопствене телесности и личног идентитета. Префикс цис- уведен је као супротност префиксу транс-, у покушају да се избегне понекад оптужујући призив који прати придев „хетеросексуални“, па поједини теоретичари говоре о „диснормативности“, уместо одомаћеног термина „хетеронормативност“.

<sup>52</sup> Коскоф, наравно, истиче да се три „фазе“ односе на генерална усмерења и центрирања у смислу скупа доминантних парадигми научног рада, те да се не ради о консекутивним јасним „резовима“ у историјату науке, као и да се одређени ранији облици промишљања питања родног понашања у музици могу преклапати са оним савременијим.

понашања у музици, у ширем, транс- и постдисциплинарном контексту (Rice 2010a, Nenić 2011).

Савремена струја родно и/или феминистички оријентисане етномузикологије<sup>53</sup> крајем XX и у првим деценијама XXI века остаје при конструктивистичком консензусу, а понекад са успехом прати и суделује у најновијим дебатама поводом рода у дискурсима родне и квир теорије, женских и културалних студија, и других сродних дисциплина и усмерења. Ипак, заостатак некадашњег дискурса о роду, чак и у родно сензитивним или експлицитно феминистичким студијама може се и даље препознати у родним плуралима попут „жене/мушкарци чине то-и-то у музици“, као оних последњих идентитетских одредница које се, барем у извесном смислу, могу спасти од већ уобичајене критичке расправе и деконструкције.<sup>54</sup> Друга критика етномузиколошком

---

<sup>53</sup> Коскоф прави разлику између феминистичке и родно оријентисане (eng. 'genderist') етномузикологије тако што у прву групацију убраја активистички и политички оријентисане етномузикологе и етномузиколошкиње, док другој, према њеном суду, припадају они/е које пре свега занимају „холистички родни системи“, а мање употреба сопственог рада у циљу измене друштва (Koskoff 2000, x). Док се ова разлика вероватно могла препознати у ранијим настојањима етномузикологије да се одреди према теорији рода, али и према феминизму као друштвеном покрету, данас је њена оправданост доведена у питање. Постоје два кључна разлога у прилог овој тези: први је приметна општа тежња ка трансформацији етномузикологије у смеру друштвено ангажованог рада (било да се ради о „примењеној“ етномузикологији, разматрању етичких импликација теренског истраживања или идеји о одговорности и дуга према субјектима проучаване праксе), а други се тиче разлика у феминистичким покретима чије резонанце производе диспаратне учинке у односу на локалне етномузикологије, које се се тада моделују не искључиво по угледу на антрополошки концепт апликативне или акционе науке, већ крећу од локално феминистичког праксиса. О таквом приступу, у којем ће феминистичка етномузикологија можда најубедљивије начети одређене етичке и епистемолошке проблеме, говори и Патриша Трули (V. Patricia Truchly) стављајући задатак пред феминистичке етномузиколошкиње/етномузикологе да се „позабаве етичким питањима која већина других етномузиколога избегава“ (Truchly 1999, 53).

<sup>54</sup> У последњем смислу, етномузикологији је потребна опсежнија аутокритика у духу постколонијалне теорије, јер се као дисциплина још увек темељи на идеји могућности захватања у „јаке“ идентитете, премда се у појединачним радовима залаже управо за супротно – за продуктивно отварање категорије идентитета. Дискурзивном анализом и прилежно спроведеном критиком метатеоријских модела у науци веома лако би испливале конструкције у којима се непроблематични национални, етнички или регионални идентитети спајају са хетеронормативним бинарним опозицијама (хетеросексуални мушкарац и жена), попут „српске жене“, „ромски мушкарци“, „Калапало жене“. Два модела –именовање културалне праксе музицирања „нашом“ (у дискурсу локалних школа етномузикологије у југоисточној Европи, рецимо) и подједнако непроблематизовано интересовање „западне“ етномузикологије за далеке Друге (који се онда у својој партикуларности губе на обзорју преко уздизања поменутих идеалтипских црта на раван узорка, модела или хиперболе – замислите синтагме попут „америчке жене“ или „амерички мушкарци“), свакако завређују даљи и продуктиван теоријски коментар. Можда је дошло време да се присетимо и да на фону акумулираног научно-рефлексивног искуства, изнова применимо знамениту Марксову тезу да историја мора бити историја реалних (конкретних) индивидуа, њихових активности и материјалних услова егзистенције, овај пут опремљену финим идентитарним дистинкцијама о којима

односу према роду могла би се упутити и у смислу формирања предмета истраживачког интересовања, односно етнографског „наседања“ на слику о заједници из перспективе доминантне формације или друштвене класе чије су идеје владајуће. Услед тога бива осујећено бављење мање видљивим (а епистемички подједнако веродостојним и важним) аспектима живота у заједници. Коскоф у чланку о односу музичких инструмената и родних улога, сагледаном у крос-културалној перспективи, на основу прегледа комплетних објављених бројева неких од водећих етномузиколошких часописа (*Ethnomusicology*, *Journal of the International Council for Traditional Music*, *World of Music*, *African Music*, *Latin American Music Review* и *Asian Music*) износи запањујући податак да је свега 10% текстуалних прилога посвећено женском извођаштву уопште, а да од тог броја тек 20% радова помиње женско инструментално музицирање (Koskoff 1995, 115). Објашњење маргинализације или изостављености женског свирачког искуства из културалних и научних традиција према Коскоф, повезано је најпре са културалним симболизацијама, односно праксама и метафорама које се повезују са инструментима, премда она кратко напомиње могућност да су „етнографи и историчари игнорисали жене извођаче или им је пак био забрањен приступ ситуацијама извођења“ (ibid, 121).

О симболици музичких инструмената и њиховој вези са родним концептуализацијама у контексту међукултуралне компарације, поред Коскоф, опширно пише и Вероника Даблдеј (Veronica Doubleday), залажући се за тезу да се родна значења инвестирају у инструменте као културалне артефакте са изразитом симболичком функцијом. Власт над инструментима и питање њихове употребе у директној је вези са упражњавањем моћи у друштву, а та концептуализација моћи у светлу родних односа ослања се на симболички капитал којим инструменти располажу, односно на значења који тренутно претежућа културално-идеолошка конфигурација улаже у њих. Инструменти се посматрају као производи материјалне културе који, сходно антрополошкој теорији деловања (agency) Алфреда Гела (Alfred Gell), имају своју 'особност' (енг. personhood) и располажу са моћи активног посредовања (Doubleday 2008, 4). Директна веза која се успоставља између човека<sup>55</sup> и инструмента

---

говоре бројне постмодерне теорије друштва, као и савесним и искреним излагањем сопствених сазнајних мотивација.

<sup>55</sup> Ауторка изворно употребљава термин 'human' који означава људско биће у општем смислу. У преводу њене синтагме на српски, пак, реч „човек“ као граматички неутралан термин који обухвата жене и

може узети неколико облика. Најпре, у многим културама постоје монополизације одређених инструмената на родној основи (најчешће у смислу ексклузивног права мушких извођача), где инструменти могу попримити функцију фетиша, односно табуизираних објеката за које се сматра да су обдарени специјалном, магијском моћи. У такве табуизираних инструменте се убрајају они које жене не смеју да дотакну или где је посебно истакнута опасност од контакта светог или магијског објекта са особама неодговарајућег рода. Ова врста зазора најочљивија је у страху од менструалне крви као телесне супстанце за коју се сматра да умањује или угрожава жељено магијско дејство инструмента. Документовани су бројни инструменти који се табуизирају и чувају као искључиво мушко власништво, од слободног аерофона *bullroarer* и пара фрула у мушким ритуалима на Папуи Новој Гвинеји, преко већ поменутих *калалало* флаута чије виђење за жене повлачи (симболичку, али свеједно ужасавајућу) казну групним силовањем, до инструмената праћених ауром некадашњег специјалног статуса, као у случају фруле у српској култури за коју старије и средње генерације информаната често кажу да је жене нису свирале „како им не би израсле велике груди“, а и у вези са чијим свирањем постоји погрдни израз „свирати у фрулу“ као метафора за чин фелација. Поред ексклузивистичког присвајања инструмента које врши одређена друштвена група – најчешће заснованог на класи, роду или на пресеку та два, Даблдеј анализира и другачије типове релација који полазе од другачијих места у хијерархијама родних односа, попут „варијација у сексуалности, обртања родних улога и 'андрогиних' феномена“ (Doubleday 2008, 6). Међутим, та значења нису ни у ком смислу ванвремена и митски фиксирана већ подложна трансформацији. Она се односе како на саму материјалну форму инструмента (облик који се иконички или симболички повезује са мушкошћу, односно женскошћу; мотиве, орнаменте и интарзије за које се могу везивати родно предиспонирана и/или сексуализована значења), али и на сам звук који може будити извесне асоцијације на маскулинитет или феминитет у складу са културалним кодовима који обликују музичко извођење и његову рецепцију (Gojković 1994, 85-92). Значења не зависе не само од дискурса који окружује инструмент и потенцијалног извођача у фиксираним оквиру који се постулира као традицијски

---

мушкарце, али који у језичкој пракси најчешће означава мушкост, звучи другачије (замислимо реченице попут „један човек је ушла у радњу“, или „човек је данас свирао фрулу“, а да се ради о жени). Стога овом приликом подсећам да се у изворном ауторкином контексту релација „човек-инструмент“ односи подједнако и на жене и на мушкарце.

идеалтип, већ и од историјских слојева прича, знања и симболике у вези са инструментом и њихове тренутно актуелне повесне реактивације. Даблдеј додатно истиче да се метафоре и значења у вези са инструментом производе и мењају у контексту мреже актера (градитеља или конструктора, новинара, оглашивача, писаца и песника, политичара, верских вођа, итд), али и од мере тренутне употребе и мере комодификације инструмента у локалним и глобално повезаним заједницама (ibid, 7-9). Узмимо за пример два типа гусала која сам имала прилике да разгледам током истраживања женског инструменталног извођаштва у Србији. Први пример (слика 6, Прилог 2) је фотографија гусала депонованих у Збирци инструмената Етнографског музеја у Београду, са вратом на чијем је врху (глава гусала) изрезбарена фигура наог мушкарца у седећем положају и са истакнутим (ерективним) фалусом. Ова врста декоративне пластике засноване на маскулином мотиву сасвим је карактеристична и може се наћи и на другим примерцима из колекције Етнографског музеја, где је глава гусала украшена антропоморфним мотивом који најчешће представља анонимне или истакнуте мушке фигуре, попут резбарије у облику мушкарца који јаше коња.<sup>56</sup> Док је идеја изразите мушкости у кључу патријархалног херојског етоса несумњиво подржана оваквим визуелним приказима, савремене гусле често узимају мотиве и орнаменте у вези са националном културом, али могу и – сагласно индивидуалним идејама и родним улогама које одступају од поравнавања епске културе и мушкости, да у својој материји удоме другачије метафоре. Са таквим гулама сам се сусрела интервјуишући старију гусларку С.Ж. (годиште) из Београда, пореклом из Црне Горе (слика 7, Прилог 2). Њена прича о инструментима на којима је гуслала била је веома елаборирана, са богатим детаљима који су се тицали комуникације са градитељима инструмената, односа са знаменитим старијим мушким гусларима који су функционисали као „покровитељи“ у тој размени, и уз посебно истицање епизоде отуђивања претходног инструмента и прилагођавања садашњег, на којем сам имала прилике да је слушам. Иако није сама израдила гусле, она је обавила одређене адаптације, почев од завршне обраде, стругања и глачања ради побољшања звука, до украшавања којем је посветила посебну пажњу. На предњој страни корита гусала С. је нацртала цркву на Ловћену и дуж врата инструмента додала познате стихове из *Горског вијенца* („Удар нађе искру у

---

<sup>56</sup> Драгослав Девић издваја животињске ликове (дивојарац, срндаћ, коњ, јелен) као најзаступљеније у резбарији гусала, а секундарно издваја и орнаменте у виду људских фигура попут „народних јунака и великана“ (Dević 1977, 147).

камену/Без њега би у кам очајала“). Позади, на корпусу гусала, исписала је сопствене стихове посвећене виђењу гусларске традиције са потписом свог имена, те имена оца и мајке („С. Зарије и Митре Ж.“), а изнад изрезбарилa натпис инспирисан Хигсовим бозоном (тзв. „божјом честицом“), који је повезала са својим виђењем људскости, традиције и вере. Гусле су у њеном случају место где се на дословном материјалном плану уписује лична историја, а однос према епској традицији персонализује из перспективе субјекта – у овом случају, не родно 'неутралног', већ жене која се бочно укључује у музичку праксу која се традиционално повезује са мушкарцима, и која у тензији између нормe и свог родног искорака, гради сопствену, делимично хетеродоксну позицију, славећи претке, традицију и „пијетет гусала“. Та позиција би се могла описати као пристајање на патријархални етос, видљиво у одабиру стихова и визуелних репрезентација „чојства и јунаштва“ у материјалности окружујућих метафора индивидуализованог инструмента, наспрам или у додиру са позицијом „жене за гуслама“ и ауторке (песникиње), која се преступно укључује у материјалност праксе.

О женама у традиционалној сеоској инструменталној музици Србије и Балкана локална етномузикологија оставила је оскудне податке и тек понеку етнографску белешку или студију-портрет знатнијег обима. У написима аутора и ауторки из националних етномузиколошких школа СФРЈ свирачице се готово по правилу приказују као нека врста изузетка или аномалије у односу на 'стандард' народног музицирања. Оне се или не помињу (другим речима, подразумева се да је свирач мушког пола и рода) или се маргинализују, уколико се не уклапају у владајућу научну представу о природи и карактеру музичке праксе. Драгослав Девић у студији посвећеној народној музици Драгачева кратко говори о појављивању виолине у селима те географске целине почетком XX века и оставља кроки мушког свирача чије две нумере је успео да сними и транскрибује. У пратећој фусноти, међутим, Девић нас обавештава и о другим свирачима виолине у Драгачеву, међу којима је први извођач са којим се упознао (1961) била управо старија жена, Кића Протић, која је убрзо након тог сусрета умрла (Девић 1986, 304); о њој у својој студији није оставио даљих података. На сличан начин се жене које свирају контекстуализују и у другим етномузиколошким студијама: услови њиховог ступања у област традиционалног извођаштва, специфична динамика запремања категорије „свирача“ у свакодневици и евентуална трансформација статуса женског свирања у социјалистичкој културалној политици

заснованој на селекцији музике 'народа и народности' и њеном увођењу у медијске и културалне апаратуре (културно-уметничка друштва, фолклорне савезе, радио, телевизију) остају нам готово непознати.<sup>57</sup> Понекад ова одређења узимају облик норме. У студији о народној музици Црноречја, Девић износи децидан став да се „у вокалној музици истиче уопште наклоност жена за певањем и чувањем песама, у вези са обичајима, а мушкарци се баве свирањем и градњом инструмената“, што се односи и на српско и на влашко становништво тог дела Србије. (Девић 1990, 23). У слично настројеном покушају да објасни друштвену поделу традиционалног музицирања у Србији, Димитрије Големовић проглашава жену „стожером српске вокалне традиције“, објашњавајући статус жена у аграрним предмодерним заједницама у духу еволуционистичких претпоставки заснованих на каузалитету есенцијалистички схваћеног пола:

„Њена веза са тлом и природом, која је од искона била јака и непрекидна, жену је увек чинила правим 'господарем', али је временом она своју 'власт' препустила мушкарцу, који није схватио да је то само формално, али не и суштински“ (Големовић 1998, 46).

У истом раду налазимо и осврт и на инструментално извођаштво мушкараца и жена. Аутор истиче да је „мушкарац одвајкада више био везан за инструмент него за певање“ (ibid, 53), што се пак објашњава мушком искљученошћу из обредне праксе. Напоследку, нотира се и женско учешће у инструменталној музици:

„У народу се јављају и жене које имају интересовање за 'чисто' мушке послове или се баве њима, а свирају неки од музичких инструмената“.

Функционалистичко објашњење те, према ауторовом мишљењу ретке појаве, гласи да је повлашћен статус готово увек заслужен и мотивисан посебним околностима попут удовиштва које жену смешта у улогу „главе куће“ (ibid, 54) и дозвољава јој иначе недостижне привилегије. Ово објашњење, међутим, не узима у обзир случајеве када су се жене одлучивале да узму инструмент попут гусала, о чему су у неколико наврата

---

<sup>57</sup> Без сумње је ова невидљивост родних статуса делимично узрокована и владајућом парадигмом етномузикологије на простору Србије и бивше Југославије пре деведесетих, у којој је 'егзактност' у смислу анализе, класификације и типизације, као и извођења закона иманентним музичко-фолклорној грађи, претезала над оним што се доживљавало као индивидуално, свакодневно и самим тим, мање релевантно и/или инцидентно (cf. Ceribašić 2004, 151-152).

писали етнографи из прве половине XX века, а да при том нису биле удовице, и у чијем понашању није морао нужно постојати корелат са неком другом „мушком“ друштвеном активношћу. Но, судећи према мојим сазнањима насталим на основу поновљених интервјуа са информанткињама старије генерације, у многим етномузиколошким тумачењима рода искључен је важан заједнички именитељ женског уласка у праксу, који се може исказати као специфично *задовољство*, односно уживање у звуку инструмента и у сопственом извођењу. То усхићење звуком и музичком традицијом пре се тиче извођења *идентитета* путем музицирања и начина преко којег родном трансгресијом субјект остварује специфичан *jouissance*, него каузалистичког смештања у одговарајућу или пак супротну родну улогу у оквиру полне дихотомије.

Иако је сасвим вероватно да регулативни механизми традиционалних заједница најчешће дају слику родно предиспонираних сфера извођења, односно да у највећем делу уређују друштвене односе и понашања у вези са музиком према постојећој матрици родних односа, поставља се питање да ли то дозвољава науци да без очекиване дистанце репродукује доминантни идеолошки дискурс, или би пак требало да уважи различите, антагонистичке облике суживота у заједници који у већој или мањој мери одступају од норме. Повлачење дистинкција на бинарној родној основи између тако широких области изражавања у култури као што су традиционално певање и свирање, може се видети и као продукт родно оријентисане поделе рада која тежи да на себе узме облик „културалног закона“, иако се у стварности могу дешавати различита одступања, као када мушки инструменталисти певају и плешу, певачице изводе „мушке“ песме, а жене узимају инструмент традиционално резервисан за мушкарце и при том наилазе на нескривено одобравање чланова свог непосредног окружења. Мушко инструментално извођење се у различитим културалним контекстима најчешће вреднује више у односу на женско, што је последица тенденције да се јавни простор родно маркира, али и принципа мушке контроле над приступом технологији у смислу израде и манипулисања комплексним инструментима, те и представе о женском телу као неадекватном, недовољно подесном или слабом за потребе свирања одређеног инструмента (Doubleday 2008, 17-18). Последње представе сам могла да уочим и у свом непосредном окружењу, као предавачица у оквиру високошколског програма етномузикологије на Факултету музичке уметности у Београду: на питање зашто студенткиње нису пробале да свирају гајде, најчешће сам добијала одговор да је „тешко



надувати мешину инструмента“, понекад и уз наглашавање „чињенице“ да је то женама посебно напорно, услед њихове другачије телесне конституције.<sup>58</sup> У разговору са троје деце из породице Димитријевић, (ученицама и ученицима фрулаша Милутина Цвејића из Бруса, 05.09.2012) на питање да ли постоје разлике у свирању девојчица и дечака, најмлађа девојчица, С. (2002), у трену је одговорила једним брзим и одлучним „не“. Њен старији брат С. је био опрезнији и покушао је да каже да разлике постоје у смислу индивидуалног овладавања техником, да би потом учитељ, у намери да му помогне, преформулисао моје питање у „шта девојчице могу или не могу, а шта дечаци могу или не могу“. <sup>59</sup> С. је одговорио како се разликују „прсти и трилер“, односно да девојчице боље изводе лагане мелодије, а дечаци „брза кола“, будући да девојчицама „језик спорије ради“ – последње објашњење је чуо од фрулаша који га подучава, што је овај и потврдио током разговора који смо водили.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Представа да мушкарци имају већи капацитет плућа у односу на жене функционише као здраворазумско оправдање нечега другог што у основи почива у одбијању да се проба свирка на инструменту: то је представа о мушком свирачу као узорном представнику традиције извођаштва на гајдама, и стрепња да се ступи у ту „обрнуту“ родну улогу, односно да се одговори њеним очекивањима из перспективе женског субјекта Свирачица је та која мора да се „додатно доказује“ као ваљана у свом идентитету (јер се омашке и неправилности њеног извођења најчешће сваљују на „недостатност“ њеног пола/рода; исте омашке би се другачије тумачиле у случају мушког извођача – ретко се чује реченица „он лоше свира, јер је мушкарац“, док је обрнута тврдња далеко чешћа). Најзад, чињеница да на емпиријској равни мушкарци имају нешто већи респираторни капацитет у односу на жене, није „универзалност“ која прожима сваку индивидуу одговарајућег пола: медицинска и физиолошка истраживања показују да се ради о просецима и да је при том пресудна висина (а не пол) особе. Стога висока жена може имати већи респираторни капацитет у односу на нижег мушкарца (уз низ других варијабли које могу пресудити – грудног обима, бављења спортом, итд). Уз све наведено, објашњење које полази од „чињенице“ физиологије како би се здраворазумско тумачење придружило културалној норми, сведочи о дубокој укоренености норми и њеном протезању „изван“ традиционалних патријархалних контекста (контекст високошколске институције у којој се подједнако школују и женски и мушки извођачи у области класичне музике) кроз невидљиву капиларну мрежу коју Фуко назива дисциплинујућим дискурсом.

<sup>59</sup> У маниру шале, али очигледно и из потребе да одбрани своју позицију девојчице која свира, С.Д. је то питање брзо преокренула у реченицу „шта девојчице могу, а дечаци не могу“. Месец дана након интервјуа, она је освојила прву награду на такмичењу фрулаша у Сопоту, у категорији два (01.10.2012).

<sup>60</sup> Ипак, он се на самом крају кориговао и рекао да сматра да не постоје некакве битне разлике. У том тренутку, рекла бих, могло се посматрати утискивање идеолошких „пакета веровања“ у индивидуалне позиције: и брат и сестра су исказали неповерење у идеју да постоје пресудне разлике у музицирању у односу на пол извођача, али их је присуство учитеља (неприкосновеног ауторитета, дакле оног који говори са места „субјекта за којег се препоставља да зна“) усмерило да свој исказ обликују у односу на традиционални дискурс о фрули. Но и сама позиција учитеља је ту већ измакнута у односу на некадашњи регулативни моменат праксе: управо захваљујући његовој делатности и утицају, многе девојчице су се укључиле у савремено фрулаштво у Србији и постале веома видљиве као његови нови носиоци.

Органолошкиња Андријана Гојковић је у уводу капиталног речника *Народни музички инструменти* (1989) нешто блажа у формулацији, истичући да „није било уобичајено да жене свирају, иако се понекад и то могло догодити“ (Gojković 1989, 22). Уопште узевши, родни идентитет извођача традиционалне музике није био предмет интересовања српске и некадашње југословенске етномузикологије, осим када је било потребно да се у широким потезима скицира нормативна категоризација народне праксе. Наравно, сасвим је упитно да ли се такво виђење сеоске народне музике у којем су „родови“ сагледани кроз хетеронормативни регулативни оквир и где је колективним идентитетима давана предност у односу на индивидуалност која се остављала по страни као идиосинкразија у корист захватања у „опште“ премисе, заиста ослањало на опширније етноекспликације и на емске, унутрашње (личне) и променљиве доживљаје самих информаната и информанткиња. За разлику од тога, може се претпоставити да су репрезентацијски модели ране музичке фолклористике, а онда и југословенских етномузикологија у време самоуправног социјализма, настајали спајањем прихваћене доминантне слике коју заједница има сама о себи са комунистичком културалном политиком која је кроз КУД-ове и сценска прилагођавања трансформисала традиционалне музике у политички подобну форму 'фолклора', покушавајући да антагонизме између националних и етничких афилијација превазиђе уједињењем музика на класној основи, тиме што су иначе сепаратне и слојевите сеоске традиције произведене у обједињавајући моменат новог социјалистичког друштва. Најзад, у репрезентацијске стратегије печат је утиснула и истраживачка методологија која се (најчешће) није заснивала на дужем контакту са одређеним „тереном“ или на принципу поновљених и лонгитудиналних истраживања, већ на кратким истраживачким боравцима, узорковању и мапирању народне праксе, а често и на унапред задатој селекцији 'одговарајућих' казивача. Истраживања се нису толико оријентисала на 'људе који свирају' и на светоназоре и ефекте њихових пракси, колико на саме народне инструменте као објекте, потом и на сам звук, односно на попис стилова, жанрова и форми, сагласно принципима систематске музикологије и органологије старијег типа као усмерења у којима се превасходно тумачи продукт, а не тематизује сам процес или његови носиоци. У таквом контексту, жене у дискурсу науке о музици бивају произведене у неименоване, колективизирани носеоце традиционалног певања и чуварке традиције, и њихово се појављивање на месту свирача тумачи као идиосинкразија, произвољност или изузетак који потврђује правило. Модел те

маргинализације видљив је у начину на који је фолклориста Твртко Чубелић 1968. године описао фигуру епског певача у Југославији:

„Епско пјевање је изразито мушко интерпретативно умеће, што нужно произлази из саме структуре епске пјесме. Стога је мушкарац један од битних предувјета самог епског извођења. Појава жене-гуслара, или њено стварно ускакивање, може бити врло интересантно, нпр. гусларица Стеванија која је наступила у Титову Ужицу прије неколико година. Али то су одвојене појаве, и као такве карактеристичне управо по ступњу издвојености“ (Ћубелић 1971, 164).

Та „искључујућа укљученост“ у случају нѐ ме историје традиционалних свирачица у Србији заснива се на механизму претварања мање честог у изузетно или немогуће, који научни дискурс миметички преузима из доминантних културалних нарација о музицирању и даљом обрадом уздиже у раван епистеме. Чине га две симултане претпоставке и њихова разрада: најпре, да постоји „природна“ повезаност свирачке праксе са полом/родом, а потом и да све изузетке који не потпадају под регулативни оквир те повезаности не треба схватити као непобитни доказ променљивости и ситуираности норме, већ да их треба сагледати у маниру *exceptio probat regulam*, изузетка који правило потврђује и оснажује. На овом месту, у маниру деконструкције желим да укажем на другачију могућност читања ове знамените латинске максиме, коју данас најчешће узимамо у горенаведеном значењу изузетка који сам себе, такорећи, укида тиме што се поставља као 'вишак' или одступање у односу на правило, и тиме га чини још чвршћим. Оригинална изрека „*exceptio probat regulam in casibus non exceptis*“ употребљавана је у античком Риму у значењу да изузетни случајеви имплицирају (дакле, не „потврђују“) *постојање* правила изван њих самих у односу на која одступају (дословно „изузетак ставља правило на пробу“). Када, на пример, говоримо о гусларкама и њиховој изузетности из историје културе и из репрезентацијских дискурса (науке, теорије, институција), ту можемо уочити две логике. Прва – културална – јесте логика доминантне (патријархалне) друштвене формације која припрема место женским субјектима праксе тако што их „убеђује“ да су једине или прве у том идентитету („прва гусларка“), и тиме их истискује из тока историје, функционишући по данас устаљеном читању „изузетка који потврђује правило“ („жене не гуслају“, „она пева уз гусле“, мушкобања, необична/вирилна жена, дакле мора бити изузета из идентитетског оквира женскости → жене заиста не гуслају).

Другом логиком – изузетка који није мање реалан или важећи, али који заиста указује да постоји одређено правило у односу на које се престапа – треба се руководити у тумачењу женских свирачких пракси које функционишу на рубовима доминантне формације унутар традиционалне културе: мушкарци збиља далеко чешће музицирају на гуслама, али то чине и жене, и оне то увек чине у простору контингенције, дакле условљене представом о претежно мушком свирању.

У једном од најранијих оспоравања тезе о „прирођености“ пола/рода музицирању, а уједно и једном од првих осврта на општи статус женских извођача у музици, 1936. године, Стана Ђурић-Клајн развија тезу да је маргинализација уметница у области музике уопште повезана са женском смештеношћу у простор приватног („притешњена међу оквира свога домаћег огњишта“), потом њеним местом у класној структури и следственим узимањем учешћа у музицирању под етикетом аматеризма или пак буржоаског попуњавања доколице. Ђурић-Клајн сагледава одсуство хвалеверних женских резултата у званичним културалним нарацијама о музици у функционалистичком маниру:

„Јер док су мушкарци, не само по нагону свога талента него и по економски условљеној потреби радили на музици професионално и тако имали и потребу већег усавршавања и могућност јачег истицања, дотле је жена имућнијих слојева и као извођач и као стваралац остала дилетант, јер је изучавање музике везано са великим материјалним издацима. Зато и сусрећемо у историји музике међу женама професионалним извођачима *најпре певачице* (курзив И.Н), јер је у тој грани музике, пошто није везана за скупе инструменте, лакше могуће женама из економски слабијих слојева да се усаврше и да певањем зарађују свој хлеб“ (Ђурић-Клајн [1936] 2000, 171).

Иако је овај кратак прилог разумевању статуса женског извођаштва из међуратног периода понудио добре начелне аргументе за даље разумевање изузимања женског стваралаштва у домену музике, као и за његову ревалоризацију у институционалним дискурсима и праксама, етномузикологије на простору Србије и Балкана претежно су се оглушиле о тај позив. Прво озбиљно критичко разматрање родних идентитета у инструменталној традиционалној музици на подручју бившег југословенског простора јавља се тек почетком новог миленијума, што значи да је званична институционална политика етномузикологије на некадашњем југословенском

простору готово један век „остављала по страни“ женско инструментално извођаштво. У раду Наиле Церибашић „Између етномузиколошких и друштвених канона: повијесни извори о свирачицама народних гласбала у Хрватској“ (Ceribašić 2004) реконструишу се и дискутују елементи свирачке праксе хрватских традиционалних музичарки, у складу са принципима новог историцизма и деконструкције научних идеолошких механизма. Церибашић прва запажа да одсуство свирачица из видљиве историје не одражава „стварну“ ситуацију у којој је прихваћена родна норма у потпуности истиснула потенцијалне женске извођаче из области традиционалне инструменталне музике, већ да је њихова маргинализација последица повезаности владајућих научних и друштвених канона.<sup>61</sup> Занемаривање малобројнијих, али не мање значајних свирачица народних инструмената (сопиле, шурли, миха, гусала, лијерице и других), и прећуткивање понекад замашног женског учешћа у музичким ансамблима у случају хрватске, али и околних етномузикологија, тековина су етномузиколошке усмерености на аутентично и репрезентативно у сеоском фолклору и трагања за типичним или најбољим представницима праксе (Ceribašić 2004, 151 et passim). Родност/полност је једна у низу повезаних друштвених класификација која статусно одређује свирачице:

„Осим што су жене, свирачице су и припаднице одређене генерације и друштвеног слоја, дионице су одређене локалне и регионалне културе, наступају у одређеном, ужем и ширем друштвеном, временски и просторно специфичном контексту, за одређену публику, друштвену скупину и заједницу те свирају различита и друштвено различито концептуализирана гласбала“ (ibid, 153).

---

<sup>61</sup> Тако, на пример, опречне интерпретације заступљености свирачица у хрватској народној музици зависе од природе извора и допунских перспектива попут теренског рада. Анализа лексикографије у вези са свирачицама коју спроводи Станислав Туксар на речничком материјалу у распону од XVII до XVIII века, извесне термине означава као патворене, како истиче Церибашић, на основу тога што доступни савремени етномузиколошки написи који представљају позадину за интерпретацију женских корелата назива за свираче, испоручују представу о одсуству женског традиционалног инструменталног извођаштва (која онда, повратно, производи сумњу у ваљаност израза попут „гусларица“ или „свиравка“, да наведемо само неке од њих, односно о постојању историјских свирачица које би могле понети те називе). На другој страни, неки од најважнијих извора из XIX века, попут поменутог рада „Прилог за повиест гласбе јужнословјенске: Културно-хисторијска студија“ Фрање Кухача, пружају сасвим јасне описе ситуација и случајева у којима жене свирају управо зато што се ослањају на непосредно истраживачко искуство на терену, али и на данас недовољно познате минорне фолклористичке текстове и маргиналије, што је заједно са романтичарским пројектом изградње националне културе, пружило основ да се женско извођаштво ипак бележи (Ceribašić 2004, 147-150).

Ово запажање о интерсекционалној природи различитих идентификацијских матрица и о контекстуалној условљености идентитета иде у смеру порицања „универзалне свирачице“ као категорије чврсто фиксирани полем/родом (ibid, 153), а у даљем кораку ка феминистички оријентисаној етномузиколошкој критици и ревалоризацији женске извођачке праксе питање требало би да отвори питање природе механизма субординације женског свирања и антагонистичких релација које оно својим присуством потиче. Другим речима, не треба се – уосталом, како нас и Церибашић упозорава, повести за свођењем целокупног, комплексног идентитета свирачице на свеодређујућу родну димензију сада када смо их "поново открили", већ ићи ка испитивању суделовања родне идентификације у оквиру испољавања и грађења укупности идентитета путем музике, а потом и ка сагледавању начина путем којих се различито концептуализовани дискурси о роду уклапају у друге друштвене материјалне означитељске праксе, попут музицирања, или пак ремете њихову целовитост. Да ли ће та анализа просто полазити од издвајања свирачица из опште категорије традиционалних свирача и, потом, праћења и тумачења њиховог засебног искуства као дела родно предиспониране историје, или ће се ићи у смеру испитивања сложене повезаности „искуства“ рода и искуства свирања, предмет је засебних истраживачких оријентација. У оба случаја субјектима праксе враћа се историја и пружа заслужени легитимитет, у складу са проширеним етичким и епистемолошким захтевима стављеним пред савремену етномузикологију као поље одговорног друштвеног рада.

## 2. Генеалогија женског инструменталног извођаштва

### 2.1. Историјски дискурс о женском свирању у Србији и на Балкану

Иако се у дискурсу етномузикологије женско свирање на традиционалним инструментима запоставља и тумачи као новија појава, спорадична и слабо видљива историјска сведочанства којима данас располажемо потврђују присуство жена свирача на простору Балкана. Историјат женског учешћа у локалним музичким културама и са њим повезан историјат засебних женских свирачких пракси, може се нотирати, а делимично и реконструисати из примарних и секундарних историјских извора. У примарне изворе у којима се помињу свирачице на Балкану убрајају се писани извори различите врсте и садржине (историјски и црквеноправни документи, путописи, етнографске белешке и грађа, административна евиденција, кореспонденција, дневници, прозна дела, периодика),<sup>62</sup> потом остварења у домену ликовне културе (иконе, дуборези, илуминирани рукописи), споменичка пластика и различити артефакти материјалне културе, створени у времену у којем се одвијала проучавана пракса и који податке бележе непосредно (често у блиском временском односу). Секундарни извори из којих се сазнаје о историји свирачица најчешће су етнографски и историјски написи (студије, чланци, есеји), периодика и текстови у паранаучном стилу у којима су, уз познате инстанце попут знаменитих свирачица или примера женског свирања, каткада пренете и данас тешко приступачне или недоступне информације о некадашњем женском извођаштву, увек у спрези са одређеним идеолошким дискурсом. Поред елементарних чињеница о женском свирању, бележења културалних представа о свирачицама, повезаности жена са одређеним типовима инструмената, биографија појединачних свирачица као конкретних историјских индивидуа, података о томе да ли

---

<sup>62</sup> Улогу писаних извора у проучавању народних музичких инструмената разматрала је Андријана Гојковић (Гојковић 1985а), наглашавајући да се, поред сабирања података о инструментима и инструменталној музици, пажња мора посветити и ставовима аутора, одликама његовог дискурса, и изворном језику списа. Гојковић упозорава на тенденцију да се стари термини и архаизми замене најближим савременим терминима (рецимо, словенски жичани инструмент из списа византијског писца Теофилакта Симокате у преводима Кухача, Клаића и Јагића респективно постаје „гусле“, „тамбура“ и „цитара“), што води у циклус омашки и на основу њих изведених погрешних тумачења. Додатно, она потцртава важност примарних архивских извора и неопходност њихове компарације са другим текстовима из истог периода, као и са ликовним приказима насталим у истом или приближном временском оквиру (*ibid*, 526-528).

су јавно изводиле и о реакцијама околине на њихову активност, из обе врсте извора се методом критичке интерпретације може сазнати о ставовима поводом женског свирања и о режимима који су обликовали његову историјску рецепцију. Под режимима мислим на идеолошка чворишта у дискурсима који су нам испоручили данашње здраворазумско становиште о томе да женског свирања није било, односно да се оно – чак и када се појави у неком друштвеном тренутку и простору, увек третирао као спорадичан случај, реткост и изузетак. Та врста читања коју ћу предузети у овом сегменту рада може се протумачити као својеврсна генеалогичка историја женске свирачке праксе, у оном смислу у којем је Фуко заговарао анализу капиларног протезања односа моћи кроз друштво у времену. Фукоови комплементарни модалитети су *критика* као обухватање „искључивања, ограничења, присвајања“ као форми дискурзивне контроле, и *генеалогичка* историја као анализе настајања серија дискурса ефективних у материјалној равни (Фуко 2007, 45-46 et passim). У циљу писања материјалистичке историје друштвених пракси, институција и појединца/појединки, морају се, дакле, обухватити забране и искључивања којима се утврђују одређени доминантни друштвени дискурси, чијим се деловањем инстанце изненађења, случајности или различитости подводе под владајући друштвени поредак. Модалитети критике и генеалогичке историје представљаће теоријски предлог у реконструкцији материјалне историје свирачица и од ње неодвојиве паралелне историје система искључивања/присвајања које су се тичале музицирања унутар културалних пракси Србије и Балкана. Увођењем женског извођаштва као „историје са slabим нагибом“ (Фуко 1998, 7-8), делимично видљиве линије балканских музичких култура којој ваља вратити легитимитет, теорија интервенише у пољу званичне историографије тиме што 'уредне' (линеарне, кодификоване, идеолошки непроблематичне) дискурсе преводи у серију успона, појављивања и 'малих нарација', указујући на нераван терен историјских трансформација обликован радом друштвених диспозитива.

Неки од првих података о представи о свирачицама у средњовековној култури Србије забележиле су, реконструисале и расправљале специјализоване музиколошке дисциплине попут историје музике и музичке иконографије. У делима црквене уметности осликаних фреско техником са обиљем популарних верских тема са одликама византијске културалне сфере, попут икона са темом „Ругање Христу“, али и на декоративној пластици и у иницијалима рукописа, свирачи и инструменти често су



приказани у функцији упризорења религијских сцена и мотива, а знатно ређе и са чисто декоративном сврхом. Понекад извођачки састави на тим приказима могу бити устаљени, или се пак запажа учесталост извесних инструменталних комбинација, попут аерофоних свирала и бубња (Kos 1981, 54). На основу тога, а уз помоћ компаративне методе, издваја се инструментаријум карактеристичан за доба када су ликовне представе настајале. Народни инструменти у оваквом типу извора често су комбиновани са византијским, античким, западноевропским и малоазијским инструментима, од којих су многи имали устаљену и препознатљиву симболику. Сама компаративна реконструкција врши се на основу поређења са старијим фолклорно-музичким слојевима, те са примарним и секундарним текстуалним изворима, што поглавито доноси органолошке и органографске податке. Наредни корак у реконструкцији тиче се описивања некадашње свирачке праксе која се може назрети или најпре претпоставити као културални предложак који почива испод доминантно религијске симболике ликовних приказа сцена са музицирањем.

Употреба лексикографских термина за свирачицу у граматичком женском роду није ретка у популарним штивима средњег века. У тексту апокрифа *Светог Томе у Индији*, у опису великашке свадбене светковине којој је свети Тома присуствовао и на чије је госте посебан утисак оставила „музичко-сценска представа једне свирачице“ (Бојанин 2005, 170) која је понаособ свирала сваком госту присутном за трпезом (ibid, 369), употребљена је реч *свиральница*, која етимолошки припада српској рецензији старословенског. Именица женског рода изведена из глагола *свирати* сведочи о заступљености термина за женско инструментално музицирање у језичком простору српске културе средњег века, а отвара и простор за потенцијално тумачење повезаности језичке са културалном праксом, премда уз велику дозу опреза узевши у обзир временску дистанцу и оскудност података. Поред израза *свиральница*, у средњем веку на Балкану је у оптицају била и именица женског рода *тискателъница*, коју у студији посвећеној аерофоним инструментима помиње Фрањо Кухач. За овај термин дато је лексикографско појашњење на латинском, које гласи *quae tibia canit* (дословно, „[она] која свира у свиралу“). Приметимо да се Кухач јасно постарао да нагласи како се ради о свирачици (нем. *Die Pfeiferin*), а не о свирачевој жени (нем. *nicht die Frau des Pfeifers*), како би се именица вероватно могла протумачити без детаљнијег увида у контекст писаних језичких споменика у којима је забележена (Kuhač 1877с, 44). Израз

*пискателъница* се, иначе, први пут помиње у књизи словеначког филолога и слависте Франца Миклошича *Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum* (1862-1865), капиталном лексикографско-етимолошком подухвату који је обухватио бројне локалне, националне и наднационалне писане изворе у различитим редакцијама старословенског, са пратећим апаратом филолошке критике стандардним за то доба. Изворник на који се Миклошич позива у тумачењу лексеме *пискателъница* чине рукописне фолије из збирке хрватског песника и ерудите Антуна Михановића.<sup>63</sup> Глагол *пискати* значи свирати свиралу (*ibid*, 565), а Миклошич, и након њега, Кухач, још помињу и изразе *свирѣлъница*, *свиръница*, са поновљеним латинским објашњењем *quae tibia canit*. (Кухач 1877с, 46).<sup>64</sup>

Ретке историографске белешке каткада недвосмислено упућују на чињеницу женског свирања. Жене-свирачи нотирају се у оквиру средњовековне церемонијалне размене богатих дарова и забављачких дружина између припадника феудалне више класе на Балкану. Пракса размене забављачких трупа детаљно је забележена у списима Дубровачког архива који подробно документују дипломатске и куртоазне релације дубровачке владе и околне српске, босанске и хумске високе властеле (Lešić 1976, Бојанин 2005).<sup>65</sup> Преко тог извора располажемо податком да су на јесен 1455. године на свадби Владислава Косаче, сина босанског херцега Стјепана Вукчића Косаче, наступиле дубровачке свирачице дувачких инструмената. У оригиналном тексту на латинском, из докумената Дубровачког архива у којима се одобравају поклони, износи се да су на Владислављевој свадби наступила два трубача и три трубачице: “de mittendo ad nuptias Vladissauī [...] duos tubicines et tres tubicinas” (Babić 1964, 385, према Nilević 2010, 115),

---

<sup>63</sup> Ради се о фолијама под ознаком МЕН.-МИН. Menaеum cod. chart. saec. xvi. foll. 420. in fol. serb. Латинска реч menaeum из референтне одреднице којом је реч *пискателъница* пропраћена, упућује на закључак да је извор у овом случају минеј, богослужбена књига, вероватно у том тренутку похрањена у Михановићевој приватној колекцији доступној Миклошичу. На порекло документа из приватне збирке упућује и ознака in fol. serb. olim A. de Mihanović.

<sup>64</sup> Извор за речи *пискателъница* и *свирѣлъница* је исти документ из Михановићеве збирке (ознака МЕН.-МИН), док је именица *свиръница* преузета из проповеди (омилија, гр. ὁ μιλία) које се такође атрибуирају Михановићевој колекцији (НОМ.-МИН. Nomiliae variorum, cod. membr. saec. xiii. foll. 203. in fol. serb. olim Ant. de Mihanović v. cloz. II. 5; Deukschriften der kais. Akademie der Wissenschaften. 10. 197). В. Miklošič 1862-1865, XI, XIV.

<sup>65</sup> Дубровачки извори помињу дружине забављача попут оних које су припадале „краљу Босне“ или „деспоту Србије“ (Бојанин 2005, 307).

Термин *tubicinus* (*tubator*, за мушког свирача аерофоног инструмента типа трубе) употребљен је, дакле, у женском роду (*tubicina*, *sing.*), у форми генитива плурала, *tubicinas*.<sup>66</sup> Немогуће је са прецизношћу закључити о којем се аерофоном инструменту ради, али је без сумње значајно да се жене појављују унутар струковних ансамбала извођача који су бивали размењивани у оквиру мреже феудалне властеле и који су наступали и путовали као део својеврсног професионално-забављачког цеха. Но женско је јавно наступање, упркос поменутом случају дубровачке трупе у којој свирачице, чак, бројчано преовлађују, било строго нормирано путем црквених и правних канона, те се стога означавало недостојним или чак срамотним још у већој мери у односу на мушко професионално увесељавање које је такође, језиком епохе, „саблажњавало“ добре хришћане.<sup>67</sup> Негативан званични став власти према јавном женском 'приказивању' био је условљен идејама о раскалашности и путености као урођеним слабостима женске природе, а тим је преовлађујућим представама потпору пружала институционализована религија. Важило је убеђење да су плесачице, али и удовице, разведене жене и робинје лишене врлине чедности, као и да њихово плесање распаљује страсти и наводи мушкарце на блуд.<sup>68</sup> О томе сведочи и пропис из Законоправила (Номоканона,

---

<sup>66</sup> Забављач је у средњем веку најчешће владао вишеструким вештинама, попут глуме, подражавања, плесања, певања и свирања, те се стога под називом глумац често крио и свирач. Сами називи попут *свирац* и *гудац* су се, међутим, користили и засебно. О истовременом коришћењу вештина глуме и свирања (потоњег у функцији глумачке улоге) говори и израз који се у Дубровнику употребљава за ословљавање босанских артиста, „*histriones seu pulsatores*“ (Lešić 1976, 229), где везник *seu* упућује на еквиваленцију између два термина.

<sup>67</sup> Ипак, не треба сметнути са ума да је однос институција власти према забављачима у средњем веку био амбивалентан, на једној страни оптерећен сталним прекорима, а на другој толерантан. Историчар позоришта Јосип Лешић подсећа да су „сви ови мађионичари, рвачи, гладијатори, блебетала, жонглери, комичари, имитатори, засмијачи, музиканти, плесачи, циркусанти, лакрдијаши, буфони, изводили своје разноврсне вјештине и за то добијали плату од кнежева, градских општина па чак и од црквених достојанственика, што значи да су били први субвенционисани комичари од стране цивилних и верских власти“ (Lešić 1976, 224).

<sup>68</sup> Директну везу између прокаженог женског понашања и субверзије друштвених канона видимо у опису понашања византијских свирачица и плесачица које су учествовале у слављу поводом освајања Цариграда и победе Андроника млађег над Андроником II Палеологом, његовим дедом и тадашњим византијским царем. Сукоб између два сродника који је избио у време владавине српског краља Стефана Уроша III Дечанског (1321 – 1331), сина краља Милутина који се сврстао уз старијег и законитог владара, окончао се тријумфом Андроника млађег 1328. године. У историјском сведочанству о поновном устоличењу тада свргнутог и заточеног патријарха Исаије у Цариграду, сазнајемо о суделовању свирачица у тим поводом уприличеном слављу:

„У овој свечаности није било ни једног епископа и ни једног свештеника, него су у пратњи патријарха били свирачи и свирачице, играчи и играчице. Једна, понајлепша (свирачица), у мушком оделу, јездећи

Крмчије) из XIII века према којем се мушкарац ожењен „плесицом“<sup>69</sup> није могао заредити у свештенички чин (Бојанин 2005, 294). Женско јавно наступање је, дакле, бивало обележено као спорно и потенцијално грешно уколико се испољавало као део професионалног идентитета жене у јавном простору намењеном друштвено регулисаној забави, док се може претпоставити да је у спонтаним или свакодневним контекстима аматерског забављања, па и музицирања, утицај родно оријентисаних норми био нешто другачији.<sup>70</sup>

Нормирање праксе музицирања по полу и њено подвођење у ширу категорију забављања које се сматрало грешним и недостојним хришћанског становништва, видљиво је у црквеним упитницима који су се користили у чину исповедања и били део богослужбене књиге требника. У сачуваном упитнику те врсте из XIV века постојале су две групе питања која је духовник упућивао парохијанима: за мушкарце је питање гласило „или си плесао или певао женски“, док се женама постављало питање „јеси ли кад...плесала или певала бесовске песме (а љ да љ си...или плесала или пџла пџсовџскџ пџсны)“ (Бојанин 2005, 334). Средњи век је без сумње познавао прекорачења родних улога и трудио се да их санкционише што је, на пример, видљиво у ставу Светосавског Номоканона који забрањује предевање у одећу супротног пола током народних

---

на коњу или пред патриархом или за патриархом, срамотним и блатавим шалама изазивала бесрамни смех како у патриарху, тако и у свима осталима... Од јутра до вечери у вароши је владао грабеж!“ (Срећковић 1888, 303).

Ту опет видимо различите (помешане) личности забављача у једној, а уједно и травестију родних и професионалних улога коју спроводи жена. Историјски континуитет српског средњовековља под утицајем византијског културалног круга, дозвољава претпоставку да су сличне појаве биле познате и у Србији/на Балкану.

<sup>69</sup> „Плесица“ се у контексту средњовековног позоришта помиње заједно са шпилманима, лицепотходницима, гудцима, дакле заједно у оквиру опште категорије глумца-забављача (Кићовић 1951), те је упутно поставити питање да ли се у опису посла забављачице могло наћи и женско свирање у функцији театарског израза.

<sup>70</sup> Ту разлику између стеге закона и неукротивости свакодневице, односно између регулативних идеала и разноврсности улога у свакодневном животу, илуструје и опис понашања и плеса групе избеглих Срба које је на свом путовању 1497. године по југу Италије затекла пратња напуљске краљице Изабеле дел Балцо (Isabella del Balzo). Према опису тог сусрета и светковине уприличене у част краљице, који је оставио присутни члан краљичине пратње, песник Рођери де Пачиенца (Rogeri de Pacientia/Ruggero de Paziienza), окупљене жене и мушкарци су плесали и пили вино: хроничар је нашао за сходно и да нагласи како је Стија (Stia), снаха Радоњина, предњачила у испијању вина (Пантић [1977] 1984).

светковина које су биле толерисане, али уједно и означаване као паганске и стога непримерене:

„...и не дозвољавају (свети оци – прим. Станоје Бојанин) мушкарцима да се облаче у женске хаљине, ни женама у мушке, што чињаху на празник Дионисов, плешући, нити пак образине космате стављати на себе, ни јарчеве ни сатирске“ (Бојанин 2005, 211).<sup>71</sup>

Из таквих мера и савета може се закључити да је пракса у средњовековној свакодневици подразумевала свет родних улога који није био у потпуности саобразан данашњем разумевању традицијског круга обичаја и понашања у вези са родом, односно да је женско понашање – чим је провоцирало интервенцију црквено-законске норме у смислу забране јавног приказивања и лабављења родних режима, вероватно у некој мери укључивало и прокажене облике музицирања, плесања, преодевања.<sup>72</sup> Додатно, правила и забране које су пристизале из византијских црквеноправних докумената, очигледно су се морала прилагођавати средњовековној култури на простору Балкана. Могуће је претпоставити да су у уодношавању норме и праксе великог удела имале класне позиције, односно да облици јавног забављања виших класа, у које би спадало и музицирање скомраха, пискателника, трумбеташа и осталих музичара, и облици народне забаве нижих друштвених сталежа, нису имали исти третман нити су трпели истоврсне санкције. Регулисање музицирања кроз прописе и казне идеолошких апарата средњовековне државе је, стога, подразумевало различите компромисне нивое забране и допуштања одређених понашања. Рецимо, упркос нетрпељивости коју је црква испољавала према музицирању и плесању, обе праксе су упадљиво приказиване у религијској ликовној уметности са женама као извођачима,

---

<sup>71</sup> Та иста забрана преодевања оригинално се налази на више места у *Синтагми* Матије Властара, зборнику византијског права из 1335. године чије су одредбе инкорпориране у средњовековне српске правне списе, а у доцнијој редакцији и у Душанов законик (Новаковић 1907, 206).

<sup>72</sup> Траг замене родних улога преживео је до данас у појединим, посебним, ритуалним или церемонијалним контекстима, где је мушкарцима и женама дозвољено преодевање и комично опонашање супротног пола. У такву праксу убраја се улога *чавуда*, особа које се претварају да су супротног рода и задевају присутне званице, у свадбеним ритуалима старопланинских села. *Чавуде* су могле бити и жене, које су тада, обучене као мушкарци, задиркивале друге женске особе (Златковић 2001, 61, према Марјановић 2008, 80). Слична замена родних улога, са другачијом функционалном одређеношћу, јавља се у лазаричким и краљичким опходима, где једна од учесница добија улогу краља или „мушког лазара“.

под велом хришћанске алегорезе који је 'саблажњива тела' претварао у чудесност светих призора.<sup>73</sup> Утолико се може говорити о својеврсној пропустљивости норме, односно тежњи да се обеспокојавајућа чињења у извесном смислу ублаже и ставе под контролу тако што ће се опремити другачијим, прихватљивим значењима у окриљу моћних верских апаратуса. На женско јавно наступање можда се гледало са прекором, али је приказивање женског свирања у функцији преношења одговарајуће религијске поруке било дозвољено. Ометање норме које је повлачило казну, тада, није се односило на „немогућ“ приказ свирачице или на преступ у односу на канонизовану фигуру мушкарца-свирача, већ на задирање у преплет општих забрана у вези са увесељавањем под које је свирање потпадало заједно са смејањем, плесањем и другим облицима моралних прекршаја за које се сматрало да су у вези са паганством. Искорачења из родних улога била су секундарна у односу на искорачење из прописиваног аскетизма хришћанског идентитета, који је обичном народу наметао верски апарат.

Подаци о свирању и уопште о музицирању у раздобљу средњег века најчешће говоре о световној музичкој пракси и тичу се наступа на властеоским дворовима или у јавним церемонијалним и забавним контекстима, попут средњовековних вашара/панађура, свадби и весеља. Приликом таквих догађаја јавности су се представљале професионалне путујуће музичко-глумачке скупине скомраха, или даровити појединци и ансамбли који су носили званичну титулацију дворских свирача, попут капела на дворовима Стефана Првовенчаног и цара Душана. Података о аматерском (сеоском) свирању има знатно мање, те је на основу малобројних и непотпуних информација којима данас располажемо незахвално и тешко вршити реконструкцију женских свирачких пракси у феудалном раздобљу културе на тлу Србије. Ипак, забележене инстанце женског свирања, уз ликовне и литерарне изворе који приказују свирачице попут икона и дела лепе књижевности, а који су према мишљењу тумача, вероватно делом црпели из непосредног друштвеног окружења у којем су стасавали и живели аутори тих остварења (Ђурић-Kлајн 1977; Рејовић 2005, 173-178), дозвољавају претпоставку да женско свирање није било непозната појава у средњем веку. На условљеност представа инструменталног музицирања устаљеном световном праксом, према Роксанди Пејовић, упућује извесна правилност у приказивању музичких сцена, будући да су инструменти превасходно у „рукама

---

<sup>73</sup> Алегореза је егзегетска метода која се користи у тумачењу хришћанских текстова.

световних лица – музичара, пастира или девојака“ (Rejović 2005, 11). На основу тога, могло би се говорити о некој врсти дискурзивног јемства у виду укрштеног имена и система представа и забрана који скупа граде крхку спону једног идентитета протегнутог у времену, дискурзивно-материјални преплет који гарантује позицију *свирачице*.

Узмимо као први пример детаљ чувеног животописа *Стихира Јована Дамаскина на успење* из Богородице Љевишке (1307-1309), на којој је приказан Јован Дамаскин и са његове леве стране, група девојака која свира предвођена пророчицом Мирјам.<sup>74</sup> За литерарни предложак ове сцене узета је апокрифна прича о Богородичином вазнесењу, као и стихири из службе на Успење Богородичино (текст другог канона Јована Дамаскина). Роксанда Пејовић запажа да се у текстуалним изворима за овај приказ попут Друге књиге Мојсијеве (где је Мирјам приказана са бубњем) или прве стихире Дамаскиновог канона где се говори да девојке певају са пророчицом, не помињу сви приказани инструменти (Rejović 2005, 47), што води ка закључку о потенцијалном упливу тадашње народне праксе. У прилог вези ликовног извора са народном музиком и обичајима говори и чињеница да ни библијски 150. псалм нити текст о Мирјам не помињу коло. Утолико је занимљивије да минијатура *Мирјам, сестра Аронова у колу* из Минхенског псалтира<sup>75</sup> доноси недвосмислени приказ женског кола и инструмента типа кастањета који је друга по реду играчица високо издигла (ibid, 81)<sup>76</sup>, док свирачица која стоји усред кола држи бубањ и на њему свира, што се може закључити из приказа њеног држања, будући да замахује маљицом са повијеним врхом (ibid, 87). Изнад минијатуре налази се натпис у којем се не помињу музички инструменти, иначе побројани у Другој књизи Мојсијевој у тексту који гласи “И Марија пророчица, сестра Аронова, узе бубањ у руку своју; а за њоме изидоше све жене с бубњима и свиралама“

---

<sup>74</sup> Богородицу Љевишку, као и друге задужбине краља Милутина, као и фреске у охридским црквама, осликавао је зограф Михаило Астрапа, највероватније пореклом из Солуна (Марковић 2010, 293).

<sup>75</sup> Минхенски псалтир један је од најбогатије илуминираних рукописа на хартији писан српском редакцијом црквенословенског језика. Датира се између 1370. и 1390. године и иконографски је сродан фрескама живописаним у време краља Милутина и цара Душана. У илустрацијама се опажају и утицаји српског фрескосликарства, као и ранија византијска традиција илустрације псалама. Фондус инструмената приказаних у различитим сценама Минхенског псалтира делом је сродан народним инструментима (Rejović 2005, 30-31).

<sup>76</sup> У сличној сцени из бугарског *Старог словенског псалтира* она удара у бубањ, а приказана је и једна свирачица у тасове (ibid, 235-236).

(ibid, 45). Нешто старији бугарски Томићев псалтир (1356-1366), израђен у традицији византијског минијатурног сликарства X и XI века, такође садржи илустрацију исте сцене, са две свирачице у тасове и бубњарком, такође у центру кола (ibid, 67).<sup>77</sup> Затим, и друге сцене, попут илустрације *Сто педесетог псалма*, понекад садрже и приказ свирачице – таква је композиција из Леснова из 1349. године у којој, поред цара Давида са псалтерионом, видимо и девојку са нимбом која удара у бубањ (ibid, 46).

У оквиру призора са поменуте фреско композиције из Богородице Љевишке, пажњу привлаче распоред свирачица и типови њихових инструмената. Приказана је девојка која држи тасове окренуте један према другом (ibid, 82), друга свира на бубњу окаченом о раме о који удара маљицом (ibid, 86); надаље, ту је свирачица псалтериона (средњовековног кордофоног инструмента на којем се звук производи окидањем жица) и лаутисткиња која левом руком скраћује, а десном окида жице двоструног инструмента типа лауте са крушколиким корпусом (ibid, 100) као и харфисткиња која у стојећем положају прислања инструмент ангуларног облика уз тело и свира прстима обе руке (ibid, 102). Исту тему, *Стихиру Јована Дамаскина на Успење*, обрађује и фреска из XIV века осликана на спрату нартекса охридске цркве Свете Софије, са свирачицама које су слично распоређене као и у сцени из Богородице Љевишке (ibid, 29). Станоје Бојанин управо на основу ликовног извора из Богородице Љевишке извлачи претпоставку о постојању оркестра састављеног искључиво из женских чланова (Бојанин 2005, 305). Та тврдња остаје у равни хипотезе, будући да слични подаци који би је поткрепили нису до сада потврђени у другим изворима. Ипак, могу се успоставити извесне опрезне аналогије са традиционалном музичком праксом која се пренела до данас. Ликовни извори српског средњовековног фреско сликарства, према прегледу и класификацијама Роксанде Пејовић, превасходно приказују жене као извођачице на идиофоним и кордофоним инструментима, док не бележе ниједан случај женског свирања на аерофонима. То се донекле поклапа са представом раширеном у народној пракси према којој није примерено да жене свирају на инструментима попут свирале или фруле (Gojković 1994, 86; Tari 1999, 120, 133), и води ка претпоставци о потенцијалној усаглашености ликовних извора тог периода са праксама музицирања доступним сликару/илуминатору у непосредном окружењу.

---

<sup>77</sup> Тај писани споменик показује стилску и структурну сродност са Минхенским псалтиром, премда се потоњи разликује богатством колорита и већом сложености сликарског израза.



Једна од првих белешки о женском музицирању на прелазу из касног средњег у нови век, чији је аутор француски путописац Пјер Лескалопје (Pierre Lescapier) доноси опис женског плеса праћеног певањем и свирањем (sic!). Након боравка у селу Клисурица у близини Беле Паланке 1574. године, Лескалопје бележи следеће:

„Неке девојке дођоше да играју пред нама да добију новаца, и украсише се, као невесте, шеширима опточеним разнобојним перјем које су причврстиле на главу. Играле су по две заједно једна према другој; најзад ритам постаде бржи, па скакаху и удараху ногама у истом такту. Њихови свирачи беху четири њихове другарице које су стајале по две и две и једне другима одговарале истом песмом“ (Лескалопје, према Самарцић 1961, 136).

Према мишљењу Станоја Бојанина, овај податак може се протумачити као да се односи на женско свирање (Бојанин 2005, 339). Ипак, морамо га узети са резервом, најпре услед одсуства сличних информација које би потврдиле ову праксу, временске дистанце и недостатности описа, а потом и што је у том делу Србије у етномузиколошким истраживањима чешће затицана пракса антифоне женске вокалне пратње играма. Стога не треба одбацити могућност да је реч „свирачице“ употребљена метафорично, као опис музичке подршке плесу која је могла бити и вокалног типа.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Оригинални текст на старофранцуском гласи:

“Aucunes filles vinsrent dancier devant nous pour gagner de l’argent et se parèrent en esposées mettant ung plateau entouré de plumes de diverses couleurs qu’elles attachoient sur leur teste; leur dance estoit de deux ensemble vis-à-vis l’une de l’autre et enfin la mesure estoit hastée et elles sauteloient et trepignoient des pieds d’une mesme mesure, leurs menestriers estoient 4 de leurs compagnes se tenants deux à deux et respondants les unes aux autres ung mesme chant”(Lescapier, према Самарцић 1961, 379).

Употребљени израз *ménéstrier* односи се на минстрела, путујућег барда карактеристичног за музику западне Европе у средњем веку, што омогућава више тумачења овог пасуса. Према првом, путописац је непрецизно употребио најближи архаични корелат из сопствене културе како би описао туђинску музику уз плес, а која је по свој прилици била у форми певане пратње; у другом тумачењу, девојке које су пратиле игру можда су једновремено певале и свирале, што би уопштено било налик минстрелској пракси музицирања која је припадала културалној историји састављача путописа. Иако то није било уобичајено, најзад, у западној Европи постојале су и жене минстрели, што би такође могло да послужи као спекулативни основ за интерпретацију Лескалопјеовог описа. Француске племкиње су се, наиме, музиком бавиле из разоноде, док је професионално музицирање било резервисано за путујуће *jouglers/trobairitz* или за служавке, односно куртизане, и често је укључивало инструменталну пратњу певању (Coldwell 1986, 43 et passim).

Унеколико другачији и прецизнији превод овог пасуса Лескалопјеовог путописа добила сам љубазношћу романисткиње Лидије Путник:

Доцнија историографска сведочанства о женском учешћу у инструменталним групама или посебним инструменталним ансамблима сачињеним искључиво од жена, попут ромских женских чалгија, могла би се начелно узети у обзир као прежитак некадашњег женског јавног наступања у ширем контексту.<sup>79</sup> Те праксе се можда нису континуирано настављале у односу на претпостављено женско (скупно) музицирање у средњем веку, али су свакако историјски значајне и релевантне када се ради о општем погледу на статус женског инструменталног извођаштва у заједницама Србије и Балкана и континуитету његовог присуства у јавној и семи-јавној сфери.<sup>80</sup> Татомир Вукановић бележи да је у време отоманске владавине на поднебљу Балкана постојала карактеристична пракса музицирања у контексту женских простора (делова куће, харема) *од стране жена за жене*, као и да су носитељице такве праксе претежно биле Ромкиње. Инструментаријум на којем су оне свирале сачињавале су даире (најчешће у пару), а у њега су се убрајали и виолина, лаута кратког врата уд, канун и тарабука. Према Вукановићу, женски ансамбли овог типа опстали су све до почетка деветнаестог века, а и након тога могли су се затећи извесни прежици ове својевремено распрострањене друштвене праксе (Vukanović 1964, 52; prema Silverman 2003, 120-121). Андријана Гојковић је изнела мишљење да је са доласком ромских музичких дружина у периоду отоманске владавине, а посебно ромских свирачица и плесачица (чочека) које

---

„Њихова 'музичка пратња' (свирачи, музичари) бејаху четири њихове другарице, распоређене по две да сваке стране, одговарајући једне другима истом песмом“.

(Л. Путник, комуникација електронском поштом, 28. 06. 2013).

Лексички доказ у прилог тези о женском свирању, дакле, јесте употреба старофранцуске именице *ménéstrier*, која се односи на путујућег свирача и певача или на сеоског виолинисту, док се именица *chant* поглавито односи на вокални напев, тако да без ширег увида у контекст путописа и пратећи апарат лингвистичке анализе дискурса није могуће донети дефинитивне закључке.

<sup>79</sup> Ромски музичари и музичарке су на Балкан приспели у време отоманских освајања, те су, поред оријенталних музичких форми и стилова, можда преузимали и елементе неких локалних пракси, посебно у раном периоду отоманске владавине, када је српска властела још увек уживала извесне повластице.

<sup>80</sup> „Семи-јавном сфером“ овде називам све оне облике женског делања и понашања, у које спада и музицирање, а који су, премда везани за простор куће који се у друштвеним наукама најчешће тумачи као простор „приватног“, заправо укључивали концепт јавног, конструисан на различит начин у односу на нормативни патријархални концепт јавног простора као политичког „трга“ (агоре) са запаженом улогом мушкараца. Дихотомија приватно-јавно, која је *locus classicus* још од античке мисли па све до њеног преузимања у контексту савремених наука и теоријских дисциплина о друштву, представља грозд различитих концепција и тумачења која се најчешће узимају као општепозната и стога често производе нејасна и/или несагласна тумачења у научним дискурсима (Weintraub 1997).

су се пратиле даирама и чампарама, уведена подела музичких инструмената на мушке и женске на простору Србије и Балкана (Гојковић 1985b, 126).

Музицирање за жене од стране жена, попут певања уз даире, или певања уз пратњу тепсије било је пракса која се одржала у виду резидуума претходних историјских формација, и коју су делиле различите етничке и верске групе. На простору Балкана крајем деветнаестог и у двадесетом веку (у областима Албаније, Србије и посебно Косова, Црне Горе, Македоније, Босне и Херцеговине) певање уз окретање тепсије су, поред Ромкиња, упражњавале претежно жене које су могле бити српског, албанског, турског, хрватског, етничког муслиманског/бошњачког, горанског и другог порекла (Vukanović 1956, 117 et passim; Petan 2010, 88). Ромске музичарке су, још крајем средњег и почетком новог века, биле укључене у процесе размене међу различитим етничким групама, па су тако 1524. године на једној карневалској прослави у Цариграду коју су приредиле тамошња млетачка и ђеновљанска колонија, свирале и певале, а напослетку и плесале 'српским начином', о чему обавештава венецијански адмирал и морепловац Карло Зено, називајући тај плес „поцупкивањем по српски“ (Бојанин 2005, 317). И други путописци говоре о музицирању ромских жена: Француз Кикле (Quiclet) 1658. године, у свом опису Београда оставља краћи опис учесника јавних музичких забава и детаље њиховог инструментаријума:

„Цигани, људи и жене, овде доста пријатно играју и певају уз пратњу свог ђеманета, врсте виолине, затим неке врсте цимбала и своје тамбуре која је као гитара с пет жица. Ову забаву имали смо више пута за време нашег боравка“ (Кикле 439, према Самарџић 1961, 195).

У прилог учешћу жена у јавном извођењу музике током отоманске владавине говори и сличан опис плеса и певања, праћених музицирањем на инструментима оријенталног порекла, као и виолином и цимбалом, које су Цигани и Циганке (sic!) уприличили за београдско становништво 1658. године (Ђурић-Клајн 1974, 705). Ромски професионални и аматерски састави су након отоманских освајања Балкана, постали носиоци урбане музике у наредном периоду, док је музика сеоског не-ромског становништва пре деветнаестог века, према тумачењу појединих етнографа, попут Тихомира Ђорђевића, опстајала у мање-више изолованој социоекономској и

културалној сфери (Ђорђевић 1910).<sup>81</sup> Говорећи о развоју женске ромске музичке културе на простору Македоније и Балкана, Керол Силверман (Carol Silverman) каже да је до 1950их било сасвим уобичајено да професионални састави сачињени искључиво од женских извођача – ромске женске *чалгије*, изводе вокално-инструменталну музику за женске прославе различитих етничких група, као и да је њихово постепено нестајање, заједно са умањењем улоге резервисане за женско аматерско певање уз пратњу даира у истом контексту, условљено популарношћу модерних електрификованих мушких професионалних ансамбала почев од 1970их и слабљењем строгих правила везаних за родну сегрегацију мушкараца и жена у свакодневици и у церемонијалним и ритуалним друштвеним приликама (Silverman 2003, 121-122).<sup>82</sup> Татомир Вукановић такође наводи да су све до деветнаестог века на подручју југословенских земаља деловали женски ансамбли сачињени од ромских свирачица и певачица, такозване *дахирџиске* (дахирџијске) *тајфе* (Vukanović 1983, 196). Ромкиње су биле важне носитељице полупрофесионалних и професионалних пракси које се везују за варошку и градску музику отоманског периода, али су ти ансамбли на Балкану могли укључивати и музичаре друге етничке афилијације, односно и жене различитог етничког порекла.<sup>83</sup> Та врста музицирања мењала је друштвени статус у променама

---

<sup>81</sup> Наравно, овакво становиште је упитно будући да се не заснива на документованим случајевима који би, у времену када су бележени, јасно повукли оштру црту између ромског и не-ромског музицирања из перспективе носиоца музичких култура, већ полази од пракси затечених крајем деветнаестог и почетком двадесетог века. Уколико су границе засноване на етничкосту музичара постојале, оне су свакако биле и делимично пропустљиве, односно пре их је дефинисао класни и професионални критеријум, него сâм национални идентитет који је, у оној форми коју данас подразумевамо, као што је познато, тековина деветнаестог века.

<sup>82</sup> Потврду о постепеном нестајању или мањој видљивости женских музичких пракси попут тепсијања или традиционалног извођења женских састава за женску публику добила сам у неформалним разговорима са информанткињама ромске припадности које живе у ромским четвртима Београда („Циганске рупе“) или у његовој непосредној околини. Ипак, ова тематика заслужује посебно и темељно спроведено истраживање. Разлог за моју одлуку да се не упустим у опсежније проучавање некадашњих и савремених ромских женских извођачких пракси најпре почива у етичком императиву да се говори језиком заједнице или друштвене групе са којом се обавља сарадња, а који, нажалост, у време дизајнирања опсежног теренског истраживања и обављања теренског рада (који је често подразумевао дуг процес успостављања узајамности и поверења, уз пробијање баријера невидљивости у случају свирачица), нисам била у могућности да подмирим на одговарајући начин.

<sup>83</sup> Посебну категорију чине професионални састави који су изводили мешавину отоманске популарне и лаке класичне музике, а који су често били мултиетнички. Један од последњих забележених отоманских ансамбала те врсте који је у јесен 1913. године посетио Сарајево, оркестар Ферхада Ахмеда, укључивао је и две женске чланице – Верлену Вортанос (Verleina Vortanos) из Константинопоља, и Ратку Атанасову, пореклом из Бугарске (Pennaen 2008, 129).

историјских прилика, али и у односу на различите друштвене групе које су је привилеговале или пак оспоравале и где главни порив у борби око музике и идентитета није био увек везан за родно сврставање извођача, већ је мењао своје тежиште. Промена парадигме видљива је у начину на који 1826. године Јоаким Вујић критикује оријентални карактер „везирове музике“ која је наступала за добростојеће становнике Београда. Она се маркира као назадна у односу на пристижући западњачки концепт доброг музицирања, очигледно и са додатним презиром према јавном показивању ромских извођачица:

„Две хегеде [виолине], један сахан [чинеле, *piatti*], један велики бубањ, једна цимбула [цимбалон], један с прапорци протак [даире], један триангл или ти просто рећи саџак, у кога је једна зрикава Циганка с једном гвозденим шипком ударала (...) овакова инштрумента не могу концерт музикални чинити како код нас Европејаца што наша инштрумента музикална чине“ (наведено према Ђурић-Клајн 1974, 707).

## 2.2. Путјујући женски бард: слепа гусларка

‘Слепице’, слепе гусларке, у досадашњим научним и историографским приступима често су отписиване као појава релативно касног датума и рубни сегмент традиције епског певања уз гусле. У моментима када им је посвећивана ограничена пажња, њихове ауторске личности расветљаване су пре свега уз истицање лиричности и емотивности те усмерености на „традиционално“ женске мотиве,<sup>84</sup> у смеру есенцијалистичких тумачења претпостављеног женског творбеног принципа, чак и код оних проучаваоца епске поезије и народне књижевности који су их пуноправно уврштавали у класичну редакцију народне епике (Недић 1981; Деретић 1987; Деретић 2000). Женско стваралаштво уоквирује се претпостављеним културалним цртама традиционалистички схваћеног женског идентитета: „Да ли је пуки случај што слепа Живана често пева о родитељској љубави, а слепа жена из Гргуреваца – чије нам је име

---

<sup>84</sup> Рецимо, Владан Недић закључује да „емоционални таласи заплускују стално Живанине песме“, а њену „најемоционалнију“ песму „Наход Момир“ означава уједно и као најаутентичнију у смислу ауторства, будући да не постоје сродне варијанте. Уплив претпоставки о родном идентитету слепе гусларке долази посебно до изражаја у констатацији да је „оном најнежнијом сликом родитељске љубави слепа жена-гуслар тражила можда поетску надокнаду за ускраћену или изгубљену животну вредност“ (Недић 1981, 39),

и до данас тајна – о несрећној заручници?“ (Недић 1981, 6). Тај накнадно конструисани интерпретативни оквир, који се искључиво ослања на текстуалну структуру и садржину песама које су слепе свирачице оставиле за собом, изведен је по угледу на идеалтипски модел женскости у традиционалној култури. Уједно, како истиче Смиљана Ђорђевић, лирско-баладна димензија у репертоарској структури и поетском садржају песама забележених од слепих певачица и њихових савременица није искључиво последица њихових склоности диктираних полом, већ и регионалних карактеристика одређених репертоара на источном Балкану у којима су преовлађивали баладични и митолошки сижеи (Ђорђевић 2010, 270). Поред тога што су, из перспективе раних фолклористичких дисциплина у двадесетом веку, слепице биле изузеци погрешног пола у односу на канонизовани лик мушког гуслара, на њихову маргинализацију утицало је и то да су музицирање користиле како би просјачиле или зарађивале новац, што се без сумње збивало, али и није обухватало све инстанце историјске трансформације праксе у којој су ове музичарке учествовале, као ни њихове засебне статусе, идентитете и уметничке индивидуалности.<sup>85</sup> О тој последњој фази историјског трајања гусларства слепих жена у којој се оне превасходно сагледавају као просјачице и особе умањене женскости достојне презира, сведочи израз „слепица“ (ијек. сљевица, шљевица), који се у савременом српском језику усталио као погрдна ознака за женску особу ниског друштвеног статуса, али чије су друге конотације очувале траг некадашње употребе у вези са музицирањем. *Речник Матице српске* кратко бележи ступњеве трансформације дискурса који се везују уз траг некадашњег идентитета слепе јавне извођачице, и од којих до данас доспева окрњена слика у којој се слепа гусларка преметнула у бедну, омаловажану луталицу: слепица је у дословном значењу „слепа жена“, потом професионална ознака за певачицу уз гусле („Јела слепица села код капије па удесила да пева уз гусле“), а у фигуративној употреби „сиромашна женска особа“ („Мати је говорила: 'Шта можеш! ... Ми смо сироти. Ко ће тебе слепицу?'“) (РМС [1973] 1990, 852).

---

<sup>85</sup> Занимљиво је овим поводом запазити својеврсну прећутну контрадикцију око које је организован дискурс о херојском мушком гуслару: данас је најчешћа представа и моћан симбол гусларске епике фигура *слепог певача* Филипа Вишњића, са којом се, међутим, не повезују представе о срамном просјачењу, већ о надареном, готово божански надахнутом слепом певачу-хроничару, револуционару и витешком хомерском аеду. Ту се представа о пригодном, односно неодговарајућем родном идентитету, опипљиво утискује у телесну и звучну мапу културалних симбола који се устаљују у процесима селективне традиције.

Тај коначни моментум традиције слепих гусларки у периоду пре њеног замирања, затекао је и Вук Стефановић Караџић. О његовом амбивалентном односу према слепим певачицама и певачима сведочи замерка да они понекад не певају песме, већ „само богораде уза њи“ (Караџић [1824] 1985b, 529), што је напомена која делује претерано оштро у светлу чињенице да је значајан број песама из Вукових збирки потекао управо од слепих казивача. Поред тога што је записао немали број епских и других песама према женском извођењу, Вук је оставио и краћу етнографску забелешку која говори о амбивалентном односу према женском јавном извођаштву уз гусле, те и о општем друштвеном статусу самих слепих певачица. Пишући о устезању млађих информанткиња да певају/рецитују песме пред непознатим мушкарцима са којом се у више наврата сусрео у свом сакупљачком раду, Вук експлицитно помиње оправдање које су му понудиле: „Ми нисмо слепице, да вам песме певамо и казујемо“ (Караџић [1862] 1985b, 376-377). У последњем смислу, дискурзивни траг који се крије под речју „слепица“ носи конотације умањене или недостатне женскости. Но у исти мах се та реч у Вуковим списима употребљава као професионално одређење, јер он своје информанткиње не именује презименом или патронимом, већ користи име и израз „слепица/слепа“ у виду цеховске ознаке: „Јеца слепица“, „слепа Степанија“, „слепа из Гргуреваца“, итд.

Најранији помен о слепим женама које наступају уз гусле сеже у сам почетак седамнаестог века. Француски путописац Пјер Лефевр је 1611. године присуствовао чувеном пиротском панађуру (вашару) и слушао две следе гусларке које су му привукле пажњу у тренутку када су селе међу посетиоце. Према Лефевровом сведочењу, оне су свирале на једноструном гудачком инструменту направљеном од грубо издељане цепанице са једном жицом исплетеном од 10-13 коњских власи, употребљавајући гудало израђено на исти начин. Изузетно место овог извештаја је први и најранији, премда штур опис *музичког звука* којим располажемо поводом музицирања слепих гусларки и жена са гуслама уопште: Лефевр оцењује да је тон који су свирачице извлачиле прстима леве руке био висок, али пријатан (Lefevbre 186, према Стерјовски 1999, 15). Из овога се може претпоставити да су регистар и интонација које су следе гусларке користиле у свирању и певању били природни (вишем) женском гласу, односно да извођачице своју интерпретацију нису обликовале у односу на мушке регистарске вокалне квалитете и импостацију која се данас сматра карактеристичном за

гусларску епику. Овај усамљени податак упућује на претпоставку да су слепе извођачице уз гусле могле поседовати засебну естетику у односу на стандарде мушког извођења, уз опаску да ни стандарди мушког извођења нису морали бити једнообразни, нити истоветни са данашњим мерилима доброг певања уз гусле. Такође, оне су несумњиво припадале јавном простору, на начин који се данас искључиво везује за мушкарце и као такав ретроградно пројектује на целокупну историјску праксу гуслања на Балкану, прикривајући њену вишеструкост и интерне дисконтинуитете у корист данас актуелног разумевања гусларске традиције.

О континуираном учешћу слепих жена у музицирању уз гусле пре епохе српског националног препорода постоји још сведочанстава. Слепе певачице помињу се у преписци коју су водили карловачки митрополит Стефан Стратимировић и немачки историчар и професор Универзитета у Гетингену Аугуст Шлецер (August Ludwig von Schlözer) почетком деветнаестог века. Уз збирку коју је 1802. године послао Шлецеру, митрополит Стратимировић „препоручује српске народне песме, које слепци и слепице певају на саборима и други часни људи при трпези и весељу“ (према Павић [1991] 2001). Епска пракса коју негују слепе жене трајала је, дакле, у континуитету бар три века – у распону од Лефевровог сведочанства до налаза слависте Матије Мурка и његових белешки о музицирању слепих гусларки у далматинском приморју и залеђини (Murko 1951, 212). Додатно, на основу наведене Стратимировићеве формулације може се наслутити и да је постојала блискост у репертоару који су изводили слепи интерпретатори и аматерски „окати“ свирачи у неформалним контекстима,<sup>86</sup> односно да су слепе гусларке и гуслари својевремено чинили интегрални, а у неком тренутку извесно и носећи сегмент праксе извођења народне епике уз инструменталну пратњу и преносили песме кроз разне крајеве Балкана. Њихов репертоар, који су поред „јуначких“ песама чиниле и песме са религијском тематиком, као и чињеница да су јавним наступима зарађивали паре (што се доцније претметнуло у праксу просјачења), доцније су послужили за тумачења према којима је појава слепих гуслара и гусларки

---

<sup>86</sup> Големовић разликује гусларе професионалце, који су најчешће били слепи мушкарци и жене, и људе који су за гулама посезали у свом најближем, сеоском породичном окружењу, а чија би се пракса могла означити као аматерска (Големовић 2008, 35). Музицирање слепих гуслара и гусларки није одувек било сведено на функцију просјачења, већ су они својевремено „заузимали посебно место у друштву“ (ibid, 34-35) да би се доцније, у промени репертоара који је све више почео да укључује побожне песме и тзв. слепачке песме (Јовановић 1922), „клањалице“ и „преткућнице“, одразила и постепена промена њиховог социјалног статуса.



деградација јуначке епске традиције, фаза декомпозиције у којој су некадашњи узорити носиоци препустили подручје народне епске поезије просјацима.<sup>87</sup> Насупрот томе, може се поставити теза да су слепе гусларке и гуслари били дуговечна професионална групација са посебним социјалним статусом,<sup>88</sup> захваљујући чијој се активности велики део музичке културе певања уз гусле одржавао и развијао. На то упућује и Вукова тврдња да „песме јуначке по народу највише разносе слијепци, и путници и ајдуци“ (Карацић [1824] 1985а, 537). О разноврсности репертоара слепих уметника сведочи и следећи Кухачев опис:

„Код сајмова или црквених зборов (проштења) скупља се често 20-30 оваких слиепаца. Главни им је састанак сваке године код самостана Раванице у Сриему. Осим познатих сљепачких песама: 'Дарујте роде милостиви', 'О ришћани, мила браћо', 'Подарујте, обдарујте', које се зову и клањалицама, јер се гуслари пјевајући их клањају, тобож поздрављајући оне, који мимо пролазе, пјевају пјесама и јуначких, побожних, митологијских или моралних“ (Кухач 1881, 272).

Данашња невидљивост извођачке праксе путујућих слепих гуслара и гусларки последица је процеса селекције, одбацивања и утврђивања којима се у друштву непрестано прекраја историјски лик културалних традиција, механизма захваљујући којима ће „одређене линије бити повучене, често чак и у трајању једног столећа, и онда ће одједном са наступањем неког новог стадијума у расту бити обустављене или ослабљене, и повући ће се нове линије“ (Williams [1961] 2001, 69). Иако је из данашње перспективе у којој је канон епских песама уз гусле чврсто утврђен прошивком са места националне идеологије у којој се фигура мушкарца и хероја узима за неупитну основицу, како у симболичкој равни, тако и у практичном смислу издвајања доминантних носиоца праксе, слепе гусларке су без сумње биле њени важни актери са

---

<sup>87</sup> Призор прљаве и сиромашне слепе просјациње-гусларке налазимо нпр. у приповеци „Гила“ Тодора Поповића:

„До њега, одмах у истом реду, једна слепа жена жалосно гуди уз гусле и још жалосније попева, а до ње у кориту видим међу прљавим крпама мало дете (...)“ (Поповић 1935, 87)

<sup>88</sup> Губитак вида се у традицијској култури доживљавао као својеврстан белег, знак дара „унутрашњег вида“ којим је тај губитак био компензован. Изрази „божјак“ и „божјакиња“ етимолошки упућују на древну представу о могућој теофанији, божанству које се инкарнира у лику путника или лутајућег сиромаша. Под приликом *божјака* (убоги просјак) налази лик митског претка, сличног фигури путника намерника, или чак само божанство „in persona“ (Кулишић, „Божјак“, *Српски митолошки речник* 1970, 47; Чајкановић 1973, 71).

сопственим местом, вештином и специфично женским *jouissance*, немисливим из данас устаљене идеолошке позиције у којој је култура гусларске епике искључиво резервисана за мушке извођаче. О накнадној производњи реза између пожељног и одбаченог лица праксе гуслања преко механизма селективне традиције убедљиво сведочи следећи одломак у којем историчар књижевности Војислав М. Јовановић анализира трансформацију гусларске праксе у смеру професионализације у првој половини двадесетог века:

„Гуслари садашњице постали су нешто различно од онога што су били њихови претходници. Они истина с презрењем одбијају неромантичну чињеницу (која би тако шкодила њиховом друштвеном угледу) да су у Вуково доба народну песму преносили и у њеном стварању узимали учешћа недужни слепци и слепице, просјаци који су богорадили по вашарима и манастирским славама, па чак и чињеницу мање увредљиву за национални понос, да је међу тадашњим гусларима уопште било оних који су живели од певања (као да би то била нека срамота!), али је код њих самих професионализам ухватио дубљег корена но што га је икада раније било, и то на једној сасвим малограђанској основи. Почели су се јављати полушколовани и школовани гуслари, веома често каботени, сујетни као да су фудбалерски асови, који са задовољством стају пред фоторепортерски објектив, окићени медаљама, па и каквим Светим Савом или Даниловим крстом ситнијег степена, довољног за обичну публику“ (Јовановић [1957] 1997).

У доступној литератури је до сада највише трага остављено о слепим певачицама од којих је записивао Вук Караџић, а од којих су најзначајније слепа Живана (Живана Антонијевић, /? – 1828/), слепа Јеца (Јелисавета Марковић, /? – 1828/), слепа Степанија и 'слепа из Гргуреваца' (Недић 1981). Оне, међутим, нису биле усамљен случај у своје доба, о чему говоре спорадични помени других слепих гусларки у деветнаестом и раном двадесетом веку. Слепице су биле важне актерке певања уз гусле, понекад и веома цењене у својој средини, а могле су бити и припаднице неформалних самоорганизованих скупина познатих као слепачке 'школе' или братовштине, попут иришке академије и школе у Сланкамену у Србији, битолске, прилепске, охридске, велешке и других 'кумпанија' у Македонији, или чак бити у центру мале самоорганизоване професионалне мреже путујућих гуслара. Ове дружине и центри, према мишљењу одређених аутора, у једном су тренутку чинили својеврсни

гусларски еснаф заснован на професионализму и „тајнама заната“ (Стерјовски 1999), који је поред слепих људи делом окупљао и оне који виде, а који су желели да се баве гуслањем ради прихода коју је та професија доносила, доцније и услед интересовања за гусларску епiku у контексту национално-романтичарског пројекта обнове народне културе (Савић 1964, 64-65). Еснафско учење подразумевало је менторски однос учитеља и ученика, а понекад и патрилинеарно преношење праксе са оца на сина (Стерјовски 1999, 87). Међутим, тај карактеристичан однос учитеља и калфе налазимо и међу слепим гусларкама. Слепа Живана и слепа Јеца биле су мајсторица и ученица које су живеле у Земуну, и одатле путовале широм Србије и Балкана. У преписци са земунским трговцем Василијем Василијевићем, у којој га овај обавештава о смрти обе гусларке, Живана је названа Јецином „мајсторицом“:

„А и Јеца слепица умрла је пре четири дана у порођају, а њена мајсторица баба Живана отишла је пред њом четрнаест дана; сад нам већ нема ко певати овде у Земуну, већ ако би откуд са стране дошао“ (Карацић 1909, 150).

И друге слепе жене су подучавале и преносиле знање гуслања: Јелена Тарабић из сремског села Шашинци је активно гуслала средином деветнаестог века, а своје познавање епских песама уз гусле предала је сину Милошу Мијатовићу, који је у почетку био њен вођа, а доцније и самостално наступао као гуслар (Савић 1964, 90).

Помени слепих певачица са гуслама посебно се везују, премда, не и искључиво, за простор Војводине. Поред Вукове четири певачице, позната је била неименована супруга гусларског мајстора и оснивача школе из Сланкамена Марка Абека, слепа жена која је живела у Сланкамену средином деветнаестог века и издржавала се прошњом и певањем уз гусле (*ibid*, 66). Слепа гусларка „баба Јуца“ живела је у Крчедину и у Сланкамену у другој половини деветнаестог века. Ослепела је као девојчица од богиња и просила је свирајући гусле пред кућом, носећи инструмент увијен у платно. Влаховић и Шмаус напомињу да је ова гусларка можда била жена Марка Абека (премда нису децидирани тим поводом), и наводе да је била у контакту са слепим Томом, чувеним сремским гусларом од којег је можда и преузела неке песме. (Влаховић и Шмаус 1933, 99-100). Такође, примећују да је "нарочито дирљиво певала 'Смрт мајке Југовића'" (*ibid*, 100), у чему се може препознати специфична идентификација-интерпелација са породњеном субјектном позицијом.

Уз четири познате слепе гусларке, Вук је посредством мреже својих сарадника сазнавао епске песме и од других слепих жена, попут анонимне слепице из Адашевца, чију је песму забележио новосадски професор Георгије Магарашевић 1816. године, слепице Маре која је живела у Шиду до 1832. године и знала да изведе велики број песама, а од које је записивао тамошњи парох Аврам Панић (Савић 1964, 85-87), анонимне слепице из Врањева (према Пејић 1970, 20) и других жена.<sup>89</sup> Поред изразитог присуства у Срему и Бачкој, слепе гусларке су биле пореклом и из других крајева Србије и Балкана.<sup>90</sup> О слепој Живани је Вук је оставио податке да је „сједила у Земуну, а родом била однекуд из Србије“, и да у својству путујуће гусларке имала широк ареал кретања који се протезао све до Бугарске (Караџић [1900] 1985с, 29); слепица Степанија била је пореклом из Јадра. Руски слависта и етнограф Павле Ровински (Павел Аполлонович Ровинский) у капиталној студији *Черногория в ее прошлом и настоящем* пише о „тетка-Наги“, црногорској гусларки из Лијеве Ријеке у Васојевићима која је као девојчица ослепела „од краста“ почетком деветнаестог века, и убрзо потом почела да гусла. О њеној вештини и уважености говори запажање „да јој никакав гуслар није могао руку турит“, а као и друге слепе гусларке, одлазила је да наступа ван родног краја. Ровински о њој наводи да је путовала на коњу, примала дар „само за прехрану“,<sup>91</sup> потом да је знала велики број песама и да је сахрањена негде у Србији, заједно са својим гулама (Ровински, према Савић 1964, 112). Сам чин сахрањивања са инструментом говори о снажној симболичкој повезаности индивидуе и праксе под којом је деловала, односно о неприкосновеном идентитетском улагању у позицију бивања *гусларком*. Постоје и друге потврде снажне повезаности жене са музичким инструментом у прединдустријским патријархалним контекстима: према сазнањима Драгослава Антонијевића, надгробни споменик гусларке Ђеве Јовановић из села Дреновци (Ужице), која је умрла крајем прве деценије двадесетог века, био је украшен

---

<sup>89</sup> Вук помиње више анонимних казивачица у својој преписци, али ретко оставља недвосмислене податке о свирању.

<sup>90</sup> Смиљана Ђорђевић сматра да су слепе певачице из Срема последица културалне трансформације која је захватила традицију певања уз гусле, у виду "померања епског знања ка културној периферији, према друштвено маргинализованим групама" (Ђорђевић 2010, 274). Док је такво тумачење данас устаљено, присуство слепих гусларки изван простора Срема, као и несумњиви поетски домети и ауторски уписи појединих сремачких слепица, указују на могућност другачијег тумачења места слепих свирача у оквиру епске традиције.

<sup>91</sup> „Примање дара“ је очигледно могло да значи и зарађивање путем гуслања, и примање милостиње.

уклесаним гулама и преслицом (Антонијевић 1960, 3). Репертоар ове гусларке је, како је наглашено у накнадним освртима на њено деловање у локалној средини, обухватао „старе јуначке песме“ (ibid). Ликовни прикази гусала и преслице као артефаката материјалне културе који се симболички респективно повезују са мушкошћу и женскошћу у сеоским патријархалним контекстима, сведоче о томе да је запремање идентитета гусларке било маркирано на широј друштвеној равни, али да се женскост није посматрала као непомирива са јавним извођењем идентитета гуслара.

Поред динарских области, слепе гусларке су се, коначно, појављивале и у југоисточним крајевима Балкана, о чему говоре бар две до сада забележене инстанце: женски гусларски дуо са почетка седамнаестог века о којем је већ било речи, и случај македонске гусларке Рајне Зареве, која је такође ослепела као девојчица, а већ у узрасту од 15 година као путујућа свирачица и певачица почела да наступа по егејској Македонији, Србији и у другим крајевима Балкана. Као и у случају многих других извођачица уз гусле које су уживале благонаклоност јавности, и у њеном примеру истиче се богатство и разноврсност репертоара, који је обиловао „хајдучким песмама“. До изражаја долази и карактеристично породњавање идентитета гусларке преко одабира виших регистара својственијих женском гласу, што је интригантна паралела са примером из Пирота који је бар два века старији: Стерјовски, наиме, посебно истиче како је ова гусларка „имала прекрасан, звучан и висок глас“ (Стерјовски 1999, 180). Овај грубо скицирани ареал распрострањености гусларске праксе слепих жена сезао је, напослетку, и до далматинског залеђа, где је слависта Матија Мурко крајем треће деценије XX века затекао „Матију слипицу“, слепу гусларку из околине Задра (највероватније Матију Занзе из Првић луке у Равним Котарима),<sup>92</sup> као и Јакицу Цероњу, слепу гусларку католичке вере коју је фотографисао како наступа на сајму поводом православне црквене славе (слика 1, Прилог 2). Уз увид у ширу гусларску традицију тог поднебља, сусрети са слепим гусларкама мотивисали су Мурка на закључак да су слепе гусларке честе у области северне Далмације. О уважавању слепих гусларки сведочи и сегмент Вукове преписке са Максимом Ранковићем (1817), у којем

---

<sup>92</sup> У стиховима „На том пиру велике радости/спомињали пригодницу ову/И менека слипицу Матију/Гусларицу равнијех Котара/Све у здравље Бога великога!“ песме „Поход бана Мркић Мате у Котарима“, које је уз гусле изводила Матија Занзе, препознаје се снажна идентификација са субјективитетом „гусларке“ као уважене женске фигуре, што поткрепљује уметање сопственог имена у поетску завршницу песме.

се Вуковој пажњи препоручује извесна слепица Ружица, описана путем ласкавог поређења са фигуром најчувенијег слепог барда као „Омир српских шљепица“ (Савић 1964, 115). Сличан однос, који је подразумевао да су слепе гусларке не само унижене просјакиње које зарађују извођењем клањалица и преткућница, већ и репрезентативни носиоци старијих слојева епске традиције гуслања, наговештава и Вукова преписка са Лукијаном Мушицким из 1815. године. Вук игуману манастира Шишатовац скреће пажњу на слепицу из Јарка и на њено познавање „старинских песама“, захтевајући да је, уколико је потребно, и под стражом пошаљу у Шишатовац, „ербо ћемо тешко оне пјесне на другом мјесту наћи“ (Карацић 1908, 103). У круг војвођанских слепица убрајају се још две жене са којима је контактирала књижевница Милица Стојадиновић Српкиња: то су биле слепа Пава од које је песникиња записала песму о трагичној љубави девојке Јеле и војводе Маринка, као и слепа Јела из Врдника, којој је песникиња била кума, сажаливши се над њеним сиромаштвом и чињеницом да нико не жели да кумује њеном „слепачком детету“ (Стојадиновић Српкиња 1985, 67). У својим дневничким записима Милица Стојадиновић Српкиња оставља опис посете слепој Јели и бележи њену песму са почетним стихом „Везак везе госпођа баница“:

„Напоследку јој рекнем: 'Кума Јело, ти си на гласу певачица, хајде ми певај једну песму, али само жалостиву'. Она вољно извуче из торбе гусле и гудало, којим неколико пута преко танки' струна повуче, и почне певати“ (Стојадиновић Српкиња 1985, 64).

Кратак опис јавног женског гуслања оставио је и сам Вук Карацић, осврнувши се на стваралаштво слепој Јеце:

„Еле у овој пјесми о Гавану готово нема ништа, него само о жени његовој. Ову је пјесму пјевала уз гусле нека Јеца слепица у Земуну просећи од куће до куће, тј. кад дође пре чију кућу, она почне уз гусле пјевати (да је чују, да је пред кућом), па кад јој се што удијели или одговори, да се не нада ничему, она престане ондје, докле је испјевала, па иде даље; а ко је замоли, она му пјева цијелу пјесму, као што је мени пјевала неколико пута (...) Она је и по том особито знатна, што је по садржању и по дужини налик на јуначке пјесме, а стопе и слогамерје у њој женскијех пјесама“ (Карацић [1824] 1985а, 132-33).

Из ових одломака се види, дакле, да су слепе жене свакако биле и свирачице, потом да је однос према њима био амбивалентан (као гусларке биле су уважаване у својој околини, али и сажалеване услед своје нестабилне и ниже социоекономске позиције). Њихова пракса није искључиво подразумевала лирске, већ и епске песме, а на музичком плану њихова извођења су имала елементе које данас убрајамо у интегралне структуралне и формалне одлике извођења епске песме, попут инструменталног увода (разгуславања) на њеном почетку. То, међутим, не значи да слепе гусларке нису утискивале своју родну и класну позицију у одабир песама, као и у њихову садржину, тамо где су испевавале стихове и распоређивале поетску грађу. Удео таквих песама је значајан, и оставља сведочанство о женском субјекту унутар епске традиције, али је потоње тумаче скренуо у смеру трагања за хетеронормативним конструктом „женске ауторске фигуре“ у поетском тексту, и довео до занемаривања других репертоарских сегмената и подручја израза којима су слепице владале. Управо су нека остварења народне епике која данас убрајамо у врхунске примере њеног канона забележена од слепица: „Пропаст царства српскога“, „Косовка девојка“, „Обретеније главе кнеза Лазара“ и „Марко Краљевић укида свадбарину“ (слепица из Гргуреваца, 1817; према Петровић 1974, 159); слепој Живани се приписује седам песама („Како се крсно име служи“, „Ко крсно име слави оном и помаже“, „Марко Краљевић и Алилага“, „Марко Краљевић и дванаест Арапа“, „Љутица Богдан и војвода Драгија“, „Вучко Љубичић“, „Наход Момир“), а слепој Јеци четири („Љуба богатога Гавана“, „Смрт војводе Пријезде“, „Јерко Латинин и Галовран Луко“ и „О Арсену патријару“<sup>93</sup>). Према мишљењу теоретичара народне књижевности, песме слепих певачица које се ослањају на старију епску грађу често показују елементе добре композиције (сврсисходна и умешна сажимања у односу на постојеће варијанте, стилско јединство), али пре свега и вештину у психолошком портретисању, и то посебно у карактеризацији женских ликова (Недић 1981, 73-87) у чему се слепе гусларке исказују као аутентичне ауторке у домену епике. На појединим местима се идентитет слепе жене исказује као отисак или траг у поетској садржини песама: у клањалицама се, рецимо, среће поетска формула молбе у директном позивању на невољне прилике слепих гусларки („не пролаз'те мене слепу/мене слепу и невољну/не пронос'те мога дарка/већ удели по намени“; „Опет то од једне сљепице“, Караџић 1985а, 145); на другим местима се потенцира вредност и

---

<sup>93</sup> Последња песма остала је у Вуковој необјављеној рукописној заоставштини, у две варијанте.

умешност женских ликова, као у песми коју је Милица Стојадиновић Српкиња забележила од слепе Паве из Срема, у којој се девојка Јелица описује као учена („Што је лијепа, то је врло мудра/Млоге књиге, кажу, изучила/Од малена код бабајка свога“)<sup>94</sup>; према тумачењу Владана Недића, у песми „Зидање Манасије“ која се атрибуира слепој Живани, посебно успела карактеризација лика неимара којег је цар ослепео, а који упркос томе гради силне задужбине „без очију кано и с очима“ јесте траг стваралачког пркоса слепе жене-гуслара (Недић 1981, 46); понекад се, напослетку, у песми највећи простор пружа опису и карактеризацији женског лика, што се види у Вуковом запажању поводом песме „Љуба богатога Гавана“ забележене од слепе Јеце: „Еле у овој пјесми о Гавану готово нема ништа, него само о жени његовој“ (Карацић [1824] 1985а, 132).

Слепа гусларка је у дискурсима деветнаестог и раног двадесетог века неисказива фигура у процесу у којем су национално-романтичарски и доцнији фолклористички дискурзивни режими установљавали свој предмет селекцијом, вредновањем и одбацивањем, делујући као „праксе које систематски образују објекте о којима говоре“ (Фуко 1998, 54). У формирању новог канона епике селекцијом из различитих историјских и културалних линија традиције, она је избрисана јер није одговарала новим класно-родним режимима којима се успостављала биодискурзивност нација на Балкану. Музичирање слепих гусларки у деветнаестовековним друштвеним трансформацијама најпре бива означено као резидуална друштвена пракса чији елементи представљају заостатак претходних друштвених формација и институција, да би убрзо на преласку у двадесети век понело и конотације архаичног. Реконструкцијом историјата јавне музичке праксе слепица, може се назрети да је у оквиру аграрних патријархалних заједница у време позне отоманске владавине на Балкану, постојало више субјектних позиција резервисаних за жене, као и да је позиција слепе гусларке често подразумевала дисидентификацијске потезе у односу на јавну „невидљивост“ жене, остварене у материјалности музичког извођења, преко номадског стила живота и већих слобода у јавном простору, али и исказивањем специфичне женске перспективе у ауторству песама, из којих се слепа жена појављује као аутономни говорећи и делатни

---

<sup>94</sup> Сасвим у духу родољубиве женске еманципације, Милица Стојадиновић на основу две песме у којима се потенцира ученост женског лика са којима се сусрела, закључује да је „просвета и наука и код нашег народа била у дому свеједно као и код други'срећни'народи онога времена“ (Стојадиновић Српкиња 1985, 293)



субјект. Појединачни чиновни певања и свирања, као и чиновни у вези са музицирањем су у временском низању дозвољавали да се маргинализовани идентитет слепог жене претвори у идентификацију са позицијом слепог гусларке, односно да се ниподаштана родна и класна позиција претвори у место оснаживања. Као такво, освајање идентитета гусларке подразумевало је сложено уодношавање ускраћене идентификације са патријархалном нормом 'ваљане' женскости и дис-идентификације која је мањак претварала у специфичну врлину или дар.

### 2.3. „Добре“ и „лоше“ свирачице: деветнаести век и седиментација нормe

Нови идеал музичке културе, који је придруживао музику младе српске и других балканских нација главном току европске класичне музичке традиције, условио је да се нове „свирачице“ сада појављују у простору дефинисаном европским буржоаским концептом грађанске културе и смештањем жена у новоформирану приватност дома, у процесу који је трајао током читавог деветнаестог века. Тај се процес кључно обликовао према тада настајућем концепту националног идентитета, на једној, и класним припадностима унутар нових подела друштвеног рада, на другој страни, што је повратно утицало на учвршћивање читавог скупа норми у вези са исправним родним понашањем. Јавно показивање жена и женског тела, као и женско свирање, у претходним друштвеним формацијама из периода дуге отоманске владавине, често су били резервисани за посебне просторе, попут женских одаја, гинакоинитиса (γυναικωνίτις, дословно „женска галерија“). Додатно се друштвени простор отварао женама у случајевима када су оне део извођачких састава заједно са мушкарцима, или када су биле на изванредан начин изузете од важећих сплетова правила и очекивања у вези са женскошћу, као што је био случај са слепим гусларкама. У деветнаестом веку, пак, растући расцеп између јавне и приватне сфере (који се формирао паралелно са њиховом конституцијом) прилагођава се процесу изградње модерног националног идентитета као обједињујуће категорије и паралелним укључивањем у европске културалне токове, па се претходне праксе у којима су жене узимале учешћа у јавном музицирању, све више повлаче у рубне просторе, или им се пак придодају нове и најчешће негативне конотације.

У одређивању односа према женском свирању важну улогу играли су ставови о женској путености и грешности, чији се варијетети могу следити од средњег века до данас, а у којима родном идентитету жене, женској сексуалности и, напоследку, женском учествовању у сваковрсним јавним делатностима, сукцесивне друштвене, политичке и културалне формације задају различит прошивни бод и постављају историјски променљиве границе дозвољеног и срамотног. Сходно том поимању, жене се могу поделити на часне вршитељице одговарајућих родних улога и оне друге, „бесрамне“, лимиалне и нестабилне фигуре које уносе неред у постојећи полни и

родни режим.<sup>95</sup> Деветнаести век је утиснуо посебан печат у овакву диференцијацију жена, тиме што је преко категорије пола додатно утврдио и учврстио постојећу асиметричну расподелу друштвене моћи:

„Жена је природи подвргнута, зато мора бити смерна, а човек на против мора бити самосталан, одважан и храбар; зато нема ништа гаднијега него безобразна женска, а страшљивац човек“ („Шта је главни позив женске“, *Матица – лист за књижевност и забаву*, 12(3), 30. април 1865, 12).

У натурализованог подели друштвеног рада и понашања, све врсте родних престапа – и одомаћени и нови облици понашања који су одступали од новоустановљене матрице, били су осуђивани као неприродни, несвојствени претпостављеној родној супстанци:

„Од природе опредељен је делокруг човечији и делокруг женин (...) А женска, која мушки мисли и у мушки делокруг прелази, та се зове мушкара и та се женска може тешко каквом мушком допасти“ (ibid, 291).

Уређење и управљање друштвеним простором у којем се успоставља привремена атемпоралност, а неретко и интензивнији контакт особа различитог „пола“ приликом чина јавног свирања, постаје стога изразито спорно уколико се повери женама као потенцијалним вршиоцима тог задатка. Музичаре, у својству особа које у појединим важним моментима контролишу јавне просторе и управљају утврђивањем или привременим укидањем владајућег родног режима, припадници шире заједнице доживљавају као као „моћне и проблематичне фигуре“ како истиче Мартин Стоукс (Stokes 1994, 23). Стоуксовом запажању да у друштвима заснованим на чврстим родним хијерархијама, делегирање привремене друштвене моћи музичарима повратно води ка „одрицању рода“ (degender), односно његовом оспоравању/умањивању, што у случају мушких музичара значи да се они се социјално ниско котирају, а неретко и

---

<sup>95</sup> Представу о женској заводљивости која мушкарце нагони на грех, о којој је било речи у случају средњовековних црквеноправних докумената, налазимо пренету и у доцнијим епохама. Барокни просветитељ и писац Захарије Орфелин у опасне страсти убраја и „погубно опхођење са бесрамним женама које обично своје љубитеље или љубавнике бацају у најдубљу пропаст сваког бешчашћа“ (пагубное опхожденіе съ безсрамными женами, кое обыкновен? свое любителье, или полубовнике бацають у найдублю пропастъ свакога нещастія) (Орфелин 1768, 38). У деветнаестом веку, та се подела учврстила и произвела разлику између 'врлих' и 'распусних' жена, у односу на нову идеолошку артикулацију која је преовладала: нацију.

приказују као хомосексуалне/транссексуалне особе и као појединци неподобни за брак (ibid), треба придружити и гледиште које се тиче смештања жена у ту исту позицију, која је отуда двоструко проблематична гледе „поигравања родом“. Жене су лиминалне по два основа који се прожимају на јединствен начин, утемељујући их преко идентитета свирачице као субјекте под праксом. Оне стичу одређену друштвену моћ као припаднице опште категорије свирача, односно као фигуре које под одређеним околностима усмеравају и обликују *јавно друштвено време и простор*, али и додатно уносе неред у родне режиме интерсекционалном амбивалентношћу, односно укрштеношћу свог родног и професионалног идентитета, смештеног на потезу између две идеалне тачке (смерна/добра : зачудна/опасна жена) утемељене у дискурсима о полности и роду насталим у деветнаестом веку. Иако је третман за свирачице структурално саобразан оном који пролазе свирачи, резултати у смислу *места у идеолошком дискурсу* које оне као субјекти запремају нису сасвим подударни: за жене је смештање у родну позицију преко праксе јавног свирања, за разлику од мушкараца, процес који иде у два супротна смера – ка одрицању рода, и ка хиперболи родних значења. Оне такорећи двоструко преступају, излазећи из устаљене родне улоге и равнајући се са представом мушког свирача (којој се у случају фигуре музиканта са краја деветнаестог и почетка двадесетог века, упркос друштвеном презиру, ипак лакше допушта да склизне у граничне просторе порока). Светлана Слапшак маргинализацију слепих гусларки објашњава променом њихове класне позиције у оквиру нове идеолошке формације националне државе: док је пре дубоких друштвених трансформација које су се збиле у деветнаестом веку гуслање било привилеговани простор за слепе жене, јер је дозвољавало да се њихово тело „не види“, али да ипак буде виђено (баш као што и оне саме нису могле да га виде), идеологија нове националне творбе припремила је другачију, унифицирану позицију за женско тело које је, у свом јавном показивању, *a priori* бивало означено као „лоше“, преступно (Slapšak 2000).

У супротном случају – када представа о свирачу припада херојском идеалу националне културе, женско посезање за инструментом, попут гусала, може се ублажити призивањем дискурса о женској врлини као националној крепости, и о

женскости која се гестом свирања одмиче од плоти у смеру сублимне врлине.<sup>96</sup> Но ове су позиције историјски и данас увек биле диктиране околностима и променљивошћу женске идентификације, тако да се сами модалитети прекора и похвале могу смењивати или чак једновремено укрштати око појединачног извођења, или једне засебне историјске фигуре. Такве су, рецимо, хваљене свирачице којима се ласка у епитетима резервисаним за „мушко“ свирање, а уједно се истиче и њихова суптилна, лирска и из осећања саткана женскост. Представа о погубности свирачице као „опасне жене“, на другој страни, такође је заостренија у односу на социјалну прокаженост мушког свирача, јер је 'јавна жена' – жена која свира и наступа јавно, како ће се показати у позном деветнаестом и двадесетом веку, веома блиска фигури „јавне женске“, *meretrix*, распусне блуднице.

Те се две тачке без сумње уписују као раздеона линија која одређује јавно представљање идентитета свирачица-као-жена. „Добра“ свирачица је она која се уклапа у доминантну слику о женској националној, родној и класној улози у друштву, која је такорећи потврђује и чини опипљивом својим радњама у вези са музиком. Њен чин музицирања не може се свести само на пуки пример деловања у локалним границама света уметности или у оквиру развијеног музичког аматеризма: то је истовремено (ако не и пре свега) перформатив *пожељног женског идентитета* као нормиране материјалности тела и понашања у коју су од средине деветнаестог века утиснути тада свежи патриотски дискурси, који су кроз процесе селективне традиције актуелни тренутак повезивали са одговарајућом избором из историјске прошлости. Хероина новог друштва, „сестра Српкиња“, тако, добија свој пандан у корпореалности правих свирачица, али и у алегоријама попут женских фигура заснованих на инвентару националних и национално-митолошких симбола.<sup>97</sup> Крајем деветнаестог века та је

---

<sup>96</sup> О сличним процесима у музици потакнутим таласом модернизације и националне интеграције у XIX веку у Хрватској пише и Церибашић (Ceribašić 2004, 154-156), закључујући да је учешће у пројекту установљења националне културе свирачицама гарантовало позитиван третман. Наравно, све карике овог процеса не морају нужно бити спроведене, нити се морају низати наведеним редоследом: поједине свирачице остају задовољне својим идентитетом „мушкараче“, друге пак настоје да досегну владајући идеал упркос свом изласку из традиционалне родне улоге, а најчешће је у пракси њихова идентификација променљива и запрема неку од позиција на линији између регулативних модела 'узорне' и 'грешне' женскости.

<sup>97</sup> Као илустрацију узмимо поређење које је начињено да би се похвалило свирање „мађарског вештака на виолини“ Едуарда Ремењије на концерту у Новом Саду. Критичар је, са намером да поласка изврсној интерпретацији виолинисте, његово свирање упоредио са митолошким ликом: „као да му је вила гусларка

алегоријска персонификација женске врлине већ добро учвршћена, па тако један од симбола српске државности постаје и лик жене на новчаницама, попут банкноте од 10 динара из 1885. године на чијем је аверсу приказана жена која седи и превлачи гудалом преко струне гусала (слика 3, Прилог 2). Тај лик се користи и у другим нумизматичким фигуративним приказима, те се свакако може повезати са сличним и ранијим алегоријским приказима државе као жене, попут Маријане, алегорије француске републике, и сличних фигура. Посебан детаљ који одликује српске алегоријске приказе јесте повезаност жене са инструментом који је симбол националног музичког наслеђа<sup>98</sup>, са објектом материјалне културе који јој је можда недоступан у свакодневици, али доступан на симболичкој равни.

У деветнаестом веку представа о одговарајућем женском понашању укључује и женску одговорност за ваљано подизање народа, њено стапање са идеалом добре националне корпоралности:

“Жена је срце државног тела; од њена положаја у друштву зависи будућност породице, будућност државе и целог човештва (...) положај женскиња у породици опредељује обичај, а у држави закон“ „У нашем тако званом 'нижем сталежу' средњој класи, имамо веома дивних слика. Овде се женскиња, била девојка или жена, угледа на 'госпу', 'даму', и у многим случајевима је боља, но што изгледа. У свом домаћем кругу бар је вредна домаћица и брижљива мати“ (беседа „О женскињама“ /рукопис/, Јован Симеоновић-Чокић).

Напореда са успостављањем нове, јавне грађанске културе повлачила се, дакле, и дистинкција између *јавног* и *приватног*, која је подразумевала поистовећеност приватног и домаћег, и тиме „одиграла важну улогу у потчињавању жена“ (Muf 1992). Улазак жена у јавне агоналне просторе подразумевао је регулисани излазак из породичног буржоаског дома као новоконструисане приватне сфере *par excellence*:

---

посестрима“. Уједно, у наведеном одломку може се уочити и терминолошка збрка поводом употребе речи *гусле*, која се користи као синоним за народни једноструни инструмент и за виолину.

<sup>98</sup> Ова визуелна решења пренела су се и у прве деценије двадесетог века, па тако краљевину Србију на аверсу новчанице од 100 динара из 1905. године персонификује женска фигура са гуслама у руци, одевена у богато рухо и овенчана лоровим венцем, коју налазимо на истој банкноти пуштеној у оптицај 1941; на реверсу новчанице од 100 динара из 1934. године поред стопала сељанке која држи косу у руци, положене су гусле и књиге.

„Као што се има старати муж за одбрану и благостање, тако се има старати жена за одржање и облагорођење својих. На жени је част куће. Она је сунце, што све згрева, све обасјава; она је анђео мира на дому, чувар реда, чистоће, здравља; она је украс дома“ („Како ваља држати кућу (за домаћице)“, *Матица – лист за књижевност и забаву* бр 10(III), 10. 04. 1868, 228-233, 228)

Антагонизам између освајања јавних слобода и затварања жена у простор приватног захтевао је посебну идеолошку обраду, којом би се сачувало језгро приватног као седиште „женског принципа“, уз истовремено оправдавање женског иступања у јавну сферу. Могућност мобилисања жена у јавним ситуацијама оправдавала се примерима из српске народне културе у којима су се, преко нове, романтичарско-националне идеологије, величали призори чуварки/бранитељки нације и тиме легитимисало њихово учешће у јавном животу:

„А и наше су народне песме пуне узоритих примера, где српска жена и српска девојка није само понос и помоћница у својој породици, него је исто тако великодушна и срчана родољупкиња и поборница за општу народну ствар на јавном пољу. Оне су љубиле свој народ и прегоревале себе за његово добро тако силно, да су многе и на бојно поље ишле, те јунацима ране завијале, а гдекоје још и напореда са српским витезовима јуначке мегдане делиле“ (ibid, 211)

Процес који се дешава најпре је сместио жене у улогу гаранта приватне сфере грађанске породице, да би се потом, у односу на ту позицију, накнадно регулисало јавно иступање жена у прошлости и у данашњици, па се тако могло нагласити „да су наше сестре Српкиње у јавном као и у приватном животу сама част и понос народу српском“ (ibid, 215), без бојазни да ће се уздрмати патријархални status quo. Нови друштвени нормативи постепено су преобликовали став према женском музицирању у јавном простору и довели до раздвајања „доброг“ и „лошег“ женског музичког извођаштва, односно до ревизије која је селективно комбиновала резидууме патријархалних ставова о женском свирању из ранијих друштвених формација и нове, пожељне облике кротког или прикладног женског музицирања. Паралелно са тим збило се и формирање и учвршћивање данас познатих дерогаторних термина попут „јавне

женске“<sup>99</sup> (еуфемизма за проститутку) или „музиканта“ са конотацијом депривилегованих и статусно проблематичних идентитетских позиција индивидуа за које су резервисани проказени јавни простори, попут кафане и бирцуза. Одредница „свирачица“ из *Речника српскохрватскога књижевног језика* јасно бележи ту трансформацију која се до данас седиментисала и усталила у дискурсу који познајемо: „Свирачица ж. *Женска особа свирач*. Почео је да пије и да се скита по ... кафанама са свирачицама“ (РМС 1990, 694). Испод привидне неутралности (свирачица као „жена свирач“) крије се, дакле, сплет негативних представа о женском свирању као активности повезаној са другим лошим понашањима, и о женама које, изневеривши своју „природну“ улогу стоичког бедема врлине, ремете друштвени поредак.

О настанку нових концепата прикладног односа жена и инструменталне музике говори и усмеравање младих жена на то да доколицу испуне свирањем на клавиру, те да попут Јелисавете-Савке Обреновић, кћери кнеза Милоша Обреновића и прве школоване пијанисткиње у Србији која се као десетогодишња девојчица обучавала да свира на првом београдском клавиру 1824. године, постану успешне „клавирчице“ (Ђурић-Клајн 1974, 707). Видимо, дакле, како су концепти женског свирања бивали условљени различитим идентификацијама, односно позицијама које су женама биле доступне и у које су, преко система доминантних репрезентација оне итекако биле укључене (бивајући у томе најпре одређене „чињеницом“ свог пола): етничким, националним идентитетом или њиховим укрштањем са добном, етничком, националном и класном припадношћу. „Салонско музицирање“ на модерном клавиру се од 1830их установило у виду нове интерсекционалности (као идентификацијска потка која је жене смештала *као* врле жене одређене старосне доби и етничке/националне припадности у средњу класу), и поред простора дома могло је укључивати и јавне ситуације, попут реситала или концерата (Тари 1999, 119-120). О прикладности наступања узоритих жена које у јавној сфери не наступају као конкретне индивидуе чији су пол и род неважни у односу на професионални идентитет, већ као својеврсне персонификације женског лица нације, њени биокорпорални од-слици, сведочи и однос према новосадској гусларки Олги Ковачевић, чији је наступ на

---

<sup>99</sup> Порекло овог израза почива у древном латинском називу *puella publica*, који је означавао особу женског пола која се бави проституцијом. У савременом српском језику то се значење очувало, са контрастом између позитивних конотација „јавне особе“ као оне која стоји у јавној служби (у значењу *persona publica*), и подругљивог одређења „јавна жена“ (Vučklija [1937] 1980, 695).



омладинској беседи у Новом Саду 1866. године изазвао велико интересовање и одушевљење публике (Stojaković 2001, 113-114). Јавно наступање жена у то време снажно је подржао Омладински покрет, напредна организација која је окупљала младе људе са сврхом изградње српског националног програма и учвршћивања грађанске културе XIX века:

„У шездесетим годинама био је јак омладински покрет, који је, тако рећи, српско друштво оживео. (...) Изједначило се друштво: богато и сирото, научено и просто, *мушко и женско* (курзив И.Н), проживела је српска демократија. Све је осећало српски, живело српски, радило и живело за народ“ (Удицки 1912, 6).

На омладинским приредбама које су организоване у том духу наступале су бројне младе жене, а међу њима су Олга Ковачевић са гуслама, и пијанисткиња Јованка Стојковић, наишле на посебно добар одзив публике (ibid, 50). Свирачице 'гласовира' у то доба на својим реситалима у оквиру патриотских беседа, комаде европских композитора, крунишу извођењем нумера инспирисаних српским фолклором или интерпретацијом популарних народних мелодија, награђене овацијама публике и закићене српским тробојним тракама: пијанисткиња Мицика Дукина је на српској беседи у Пешти 1866. године у композицијама са класичарског репертоара „показала ретку, вештачку технику, добро схваћање, а у српским народним песмама још посебице да зна и српски осећати“ (*Матица – лист за књижевност и забаву*, 31. 01. 1866, 12(1), 285); на српској беседи у Новом Саду, организованој у част полагања темеља Чешког народног позоришта у Прагу, Милева Исаковићева након вештог извођења Бетовеновог „Прометеја“ на захтев публике изводи „коло“, а Сиде Велисављевићева извођењу Моцартове „Фантазије“ 'пуном дражи' придружује и „Мачванку“ (*Матица – лист за књижевност и забаву* 13(III), 10. 05, 1868, 309). У јавним женским наступима који наилазе на одобравање јавности формирају се односи еквиваленције између реалних и фантазираних тела, односно конкретне историјске индивидуе преузимају на себе перформатив идеалтипских фигура, а родне норме и конструкти добијају своју потврду оваплоћењем у телесности, гестуалности и звуковности које анимирају субјекте. Свирачице, као индивидуе „са личном историјом“ чији материјални чинови дају легитимитет одређеним дискурсима, другим речима, постају невидљиве испод кринке идеалтипске женскости зарад легитимитета Историје. „Нити у Косовској девојци ни у Маргити не мисли народ једну личност, него гледа у њима оличене све Српкиње“.

(„Женске на јавном пољу“, *Посестрима – лист за поуку и забаву нашем женскињу* Ц(1), Панчево и Кикинда, 1. Септембар 1890, 151-154, 154)

Један од задатака организоване српске омладине била је и еманципација жена у духу родољубља:

„У велико коло светог делања за народ ваља да се ухвате и све Српкиње, јер и оне ту имају велики задатак да изврше, и оне не само да не треба, него се и не смеју из тог кола искључити. Омладина српска, која је позвана, да велико дело препорођења народног изврши, не означаје само све мушке главе народа српског, већ она обухвата у себе и целу другу, женску половину народа српског“ („Светоилинска беседа омладине српске у Новом Саду“, *Матица – лист за књижевност и забаву*, 21/2, 31.07.1867, 529).

Из тога се може закључити да је формирање нове националне идеологије која је на посебан начин преуредила и организовала класне премисе, утицало на двојаку трансформацију традиционалних пракси музицирања, и то посебно оних везаних за гусле. Најпре, гусларска епика се уздиже у узорит пример ванвремене, канонизоване националне традиције,<sup>100</sup> а потом се њени субјекти раздвајају на оне који су ваљани, тј. који одговарају новом идеолошком делокругу који се учврстио на оси друштвене доминације, и на атавистичке субјекте који се отписују као резидуум претходних времена, односно потпадају под дискурзивне режиме застирања/искључивања. Пракса инструменталног музицирања која је најподробније документована у национално-

---

<sup>100</sup> Та надвременост гусларске традиције као линеарне непрекинуте везе далеке историјске прошлости и садашњег тренутка, очувана је све до данас. Једна од таквих идеја, пренета у савремени научни дискурс, гласи да су мушкарци увек и неизоставно били одговарајући носиоци певања уз гусле, и то на основу претпостављене бинарне опозиције мушког и женског као својствене народној култури: „У српској фолклорној традицији певање епских песама уз гусле је једнозначно родно детерминисано као елемент мушког принципа“ (Лајић-Михајловић 2010, 47). Поред тога што је упитна родна једнозначност праксе која се, како се може закључити, непрекинуто протеже кроз веома различите историјске периоде и контексте, заједно са маргинализацијом жена које су у њој такође узимале учешћа, највише је спорно подвођење музицирања под логику просте бинарности такозваних мушких и женских принципа, који се схватају као заокружени и садржински испуњени претпостављеним ванвременим позитивитетом пола. Поставља се питање како се у ту матрицу, рецимо, сврставају трансродне индивидуе попут вирцина, до скоро носиоца/тељки древних пракси родне трансгресије на Балкану, које су уједно биле и добри гуслари/гусларке? Трансродност вирцина ремети правилност претпостављеног бинарног поретка пола/рода и отвара читав циклус питања у вези са традицијским поимањима рода (Šarčević 2002), те њиховог прожимања са праксама традиционалног народног музицирања. Посебан случај представљају следе гусларке које нису биле изузетак, већ интегрални сегмент једног периода развоја гуслања на Балкану, како је већ истакнуто у раду.

романтичарском пројекту сакупљања народне уметности и усмене књижевности, било је управо певање уз гусле. Друштвена формација која заузима хегемонијску позицију у Србији у деветнаестом веку спојила је реактивацију елемената историјске прошлости, одговарајуће уоквирених у сврхе обезбеђивања континуитета националној нарави, са раним модернистичким дискурсима у којима се величала идеја прогреса и просперитета националног бића. О превирању дискурса који се у том тренутку идеолошки фиксирају, говори и начелна непостојаност односа према гусларској епици која се успоставља као јавни пожељни модел усмене народне културе средином деветнаестог века, али се у исти мах, управо захваљујући другим елементима идеолошког пакета веровања за које се сматра да нису прикладни идеји националног грађанства изграђеној по европском моделу, доживљава и као атавизам претходног доба који треба оставити за собом у пристижућем таласу модернизације друштва. У првим деценијама деветнаестог века оклевало се са задирањем у простор епске музичке традиције, у складу са тада присутним друштвеним тумачењима јавног наступања уз гусле као прежитка предмодерне културе којом владају слепи просјаци. У моменту када ствара *Малу прстонародну славено-сербску пјеснарицу* (1814), Вук се опредељује да наспрам сто лирских песама, објави тек осам епских, „плашећи се да му ко не замери што издаје 'слепачке песме“ (Недић 1985, 385); Карађорђе уместо речи „вођа“ тражи да га оловљавају са „врховни вожд“, а лингвистичка реконструкција историјата речи „вожд“ објашњење те језичке смене налази у чињеници да „*вођа*... по Вуку, води само слепце“ (Ђорђевић 1936, 255, према Ивић 2002, 151). О процесима трансформације и селекције у односу на елементе непосредне историјске прошлости, који су се у пуном замаху одвијали средином деветнаестог века, сведочи и коментар на комад „Краљевић Марко и црни Арапин“, „позоришну игру у три радње с песамама“ у поставци А. Николића и уз музику Јосипа Шлезингера, објављен у „Подлистку“ часописа *Матица*:

„Тако н. пр смешно је слушати како Марко пева као какав слепац уз гусле. Та боље му је и не певати, него тако слепачки нарицати. То никако не доликује јунаку над јунацима“ („Подлистак – Српско народно позориште“, *Матица – лист за књижевност и забаву*, 27/I, 30.06.1866, 642).

Паралелно с тим, јавни простор трга, улице или кафане који су обделавале слепе гусларке више није пожељни друштвени простор преко којег се дефинише колективитет, а напосе и женскост. Место колективне идентификације постаје посебно

припремљена сцена одигравања грађанске културе, попут концертне дворане у којој се изводи одговарајуће упризорење националног етоса и учвршћује визија победоносне и виталне младе нације. У том друштвеном простору не појављује се слепа убога жена чије су тело и појава неприкладни, зазорни, већ добростојећа млада жена из средње класе која припада савременом модернистичком полету и влада одговарајућом уметношћу на цењеном инструменту напредне европске музичке културе. Њена надареност није могла бити пуко индивидуална: управо стога што се ради о жени као субјекту чије тело и глас подлежу специфичном сплету забрана, њен се дар, лик и корпоралност узимају као одраз у којем се огледа велики Субјект, нација. Бити жена у пуном смислу те речи, у европском деветнаестом веку подразумевало је нову поделу на врле жене које су поседовале право на приватност дома, и на сиромашне жене које нису могле да у пуној мери учествују у јавним извођењима узорне женскости: „жена је, дакле, 'жена' једино у мери у којој одржава и омогућује расцепљени поредак приватног и јавног“ (Zaharijević 2010, 36-37). Отуда су 'обогалењост', јавни наступи и вагабондски стил живота слепих гусларки из перспективе позног деветнаестог века деловали као дисидентификацијски или чак контраидентификацијски модели у односу на узорну слику женске улоге у друштву, где је часна и узвишена свирачица могла узети гусле, али не седећи у прабини испред цркве, већ у одговарајућем духу и на примерен начин, оваплоћујући друштвено одобрен симбол националне женскости.

Ова врста погледа на место жена у друштву широм је распрострањена у Србији деветнаестог века. Случај Олге Ковачевић (1852-1893), „српске гусларке“ и „оличеног примера Српкиње девојке и Српкиње љубе“ (Удицки 1912, 4) изврсна је илустрација посебног третмана свирачице у доба успона националне културе, али и механизма одржавања издвојене женске позиције унутар 'мушке' друштвене праксе и учвршћавања нових класних подела које су повратно утицале на опште друштвене представе о женскости. Олга Ковачевић је за собом оставила дневничке забелешке у којима је писала о свом гуслању и бележила трансформације односа околине према њој као гусларки. Пореклом из банатског села Елемира и образована ћерка тамошњег пароха, Олга је понета родољубивим поривима певаће уз гусле учила од брата. У дневничком уносу насловљеном „Гусларење“, она истиче како су тренуци када је њен брат изводио песме уз пратњу гусала били пресудни за одлуку да и сама почне да гусла, као и да та одлука испрва није лако могла да се уклопи у режим кућних послова заснован на полу:

„Тада сам се решила да и сама научим гудити, да певам српском роду, да се вијнем у светове виле Равијојле. После неколико покушаја већ сам сама гудила, па сам могла сатима гудити, али не, могла сам вечно гудити, гусларење ми је постало све.. Али то се није могло, јер је било и кућевних послова, а у кући је сваки знао свој посао. Гудила сам колико се могло, па и то би било другоме доста, али то је мени било мало. Срце моје вукло ме је даље, у народ, у свет, па сам се одважила, да ступим јавно и да певам сестрама, браћи, Српству“ (Ковачевић 1912а, 23).

Олгин искорак у јавност збио се приликом наступа на Омладинској беседи у Новом Саду, 1866. године, када је као четрнаестогодишња девојчица извела „Косовку девојку“ и била испраћена овацијама публике. Након беседе, међутим, интересовање за 'Олгу гусларку' је спласнуло, па је њено бављење гулама изнова враћено у простор приватног: „гудила сам и разгањала сам ту тешку сету, а том сам чинила само у четири зида, у тишини, коју сам разумела и која је мене разумела, тешила и још соколила“ (ibid, 24). Тај модел је, иначе, карактеристичан за многе свирачице и очувао се до данас, посебно у тренутку када из једнократне инстанце приказивања националне женскости праве искорак у смеру професионализације свог рада, чиме директно угрожавају мушку превласт у инструменталном музицирању. Препреке са којима се Олга Ковачевић сусрела у смислу континуитета јавног наступања биле су потпомогнуте свеприсутношћу идеалне слике госпођице-пијанисткиње као узорног лика напредне националне културе и грађанске класе, у који се призор жене са гулама није уклапао. О томе, готово пола века доцније, говори и Јован Удицки:

„Сумњам, да данас имаде Српкиње – интелегентне Српкиње, која би села да засвира у гусле. Зар да свира у 'слепачке гусле' поред толиких раскошних клавира?“ (Удицки 1912, 11).

И сама Олга је покушала да заинтересује друге жене за гуслање, па је чак желела и да отвори гусларску школу 'за женскиње', али у томе није успела:

„Ни једну Српкињу нисам ногла да загрејем за ову мисао. Свака је то учила гласовир, али на жалост, нисам видела ни једну да га је научила“ (ibid).

Дневничке исповести Олге Ковачевић сведоче о специфичном женском *jouissance* у сусрету са епском националном културом, о интерпелацији и идеолошком

одазиву који се збио тамо где није било очекивано. Њен пример јасно показује механизме апропријације-искључености који се у сличној форми протежу све до данашњих гусларки и позиције издвојености која је за њих резервисана у контексту родно једнозначно схваћене традиције гуслања. Тај механизам у другој половини деветнаестог века подразумева да жена која осваја „мушки херојски дискурс“ испрва бива маркирана као изузетна, посебна жена – као она која одступа од конвенција женскости на прихватљив начин, будући да то чини у контексту афирмације националне културе. Но управо та позиција јединствености у свом инаугуралном гесту проглашења одсеца гусларку од потенцијалне линије других извођачица, одржавајући тако женско место у окриљу традиционалне културе гуслања изолованим и онемогућивши женама да се у већем броју препознају као пуноправне актерке под праксом. Норму женског одсуствовања из епске музичке културе Балкана, при том, додатно учвршћује немогућност мирења средњекласне позиције са призором следеће гусларке који се отписује као атавизам претходног доба, и где се уместо видљивог континуитета међу различитим субјективитетима резервисаним за жене у оквиру материјалне праксе музицирања, производи намерни прекид или мук поводом засебне женске историје гуслања. Индикативно је да Олга одабира један од централних женских ликова епске поезије, Косовку девојку, као фигуру коју обрађује у својим *Белешкама*. „Косовка девојка ми је узор. Кад год узмем гусле јаворове помислим на њу и увек на њу. Али, није то све, него Косовка девојка изађе пред мене у својој својој величини (...)“ (Ковачевић 1912, 25). Идентификација са снажном женском фигуром националне поезије припремљена је кроз два момента: идеолошку климу буђења националне свести у Србији средином XIX века, и идеолошки моменат породњавања женског учешћа у традиционалној епској култури, где се гусларке лакше поистовећују са женским ликовима. Овај последњи образац је на делу и данас, па су моје саговорнице гусларке – како старије, тако и млађе, неретко истицале да се у извођењу саображавају са женским ликовима, односно да кроз свој унутрашњи доживљај и јавну изведбу имперсонирају хероине српске народне епике.

Интерпелацију „у“ позицију гусларке и инвестирање у спој личног идентитета са 'спољашношћу' норме (материјалним заступањем идеалне женскости) посебно добро илуструје Олгин доживљај са прославе Видовдана 1876. године у манастиру Раваници у Врднику. Напустивши литургију, затекла се у кругу људи који су слушали

неименованог старца гуслара који је изводио „Зидање Раванице“. Након што је певач застао на месту где се царица Милица обраћа цару, она преузима гусле и победосносно завршава песму. Тај чин се збива у јавном простору (црквеној порти), у маниру опробаних мушких гуслара, али и узнемирујуће налик пракси слепих гусларки, којих је у то доба још увек било у Војводини: „ја сам се спустила на камен поред старца и удешавала старе гусле. Наставила сам гудити и певати (...) Завршила сам песму моћним гласом, са осећајем, као што давно, давно нисам учинила“ (Ковачевић 1912ц, 29). О централном месту и снази овог догађаја у личном наративу говори и обновљени доживљај временски удаљеног догађаја, о којем пише десет година касније: „сад се ма и за тренутак указао зрачак среће, јер смо у истини били сретни: гусларка и гуслар“ (ibid, 30). Идентификација у исти мах премашује и потврђује родне норме, јер се материјална фигура и чињења гусларке везују за високо вредновану слику женскости из националног пантеона (имперсонација царице Милице), а уједно се тиме женско иступање у јавном простору третира као изузетак који треба ценити, и чин у којем материјалност и индивидуалност бледе пред оваплоћењем симболичког (симболичке, идеалне женскости).

Позиција Олге Ковачевић говори о преплетености процеса демократизације и еманципације („Када се каже цео народ, то се мора разумети и женскиње, дакле и друга половина човештва и народа“; Ковачевић 2012, 32) са идеологијом националног препорода, кроз коју се идентитетска позиција гусларке преласком са слепе просјакиње до жене као пуноправне учеснице у изградњи нове националне културе темељно изменила. Та је измена подразумевала се простор прокажених друштвених субјеката (слепица) који су уживали релативну аутономију у потпуности укида, преобративши се у простор уређених (и проређених) колективистичких представа женског субјективитета који су, уместо непосредне, посезали за далеким призорима историјске прошлости, попут гусларке као живог тела Косовке девојке и отелотворења националне женске врлине (в. слику 4, Прилог 2). У идеолошкој клими где су жене пре свега смештене у приватност дома као чуварке новоконструисане грађанске приватне сфере, чак и таква јавна позиција гусларке није наишла на подршку, како кроз немогућност чвршћег повезивања са кругом мушкараца-гуслара који је почео да се професионализује, тако и у неуспелом покушају да се 'гусларка' учврсти као као пожељна тачка идентификације преко подучавања других жена. Требало је раздвојити

пуноправне жене од оних друштвених индивидуа које су одговарајућег пола, али ипак мање-од-жена (попут убогих слепица), а узимање инструмента који се управо конституисао као снажан национални симбол повезан са представом о мушкости није се уклапало у тај друштвени тренутак, посебно јер је у исти мах зазивао одбачене призоре слепих гусларки. Стога је наратив Олге Ковачевић у исто време прича о успелој идентификацији-интерпелацији и неуспешној (испуштеној, осујећеној) позицији резервисаној за женски субјект, која је, премда у пожељном облику интерсекције национално-родне улоге, ипак била превише смела за доба у којем се појавила.

## 2.4. Модерна жена: свирачица

Интеркултуралне/интеретничке размене међу припадницима/ама различитих друштвених група и њихово заједничко или једновремено учешће у истим музичким праксама, у деветнаестовековном националном полету остају на маргини наступајућег друштвеног поретка, барем када је реч о дискурсима на хегемонској позицији. У један од таквих граничних примера који је до данас остао изван званичних историјских наратива, убрајају се крцалије, најамници претежно турског и арнаутског порекла, који су „у друштво своје примали људе од свакога народа и закона“. Вук Караџић је оставио податак да су ове одметнице пратиле младе робинје ђувендије: „оне су им у вријеме боја, у мушке хаљине обучене, држале коње, а на беспослици играле уз тамбуре“ (Даница [1827] 1985, 121). Турцизам „ђувендија“ (тур. *güvendi*) односио се на раскалашну жену/блудницу (Mulasmajić 2011, 81), а такође се могао употребљавати да значи распуштеницу, плесачицу, играчицу и свирачицу. Ова реч се пејоративно користила у Врању да опише жене слободног понашања: налазимо је у *Коштани* Боре Станковића, у чувеној сцени купања у хамаму, а у облику *гювендија* користи се и у бугарском језику са значењем „лака жена/курва“ (*Речник на българския език*, 2010). Из ових и сличних фрагмената сазнајемо, дакле, о оним аспектима свакодневног живота који су били испуштени из историје главног тока, и на основу којих можемо закључити да је „памћење које усмерава историја супротстављено нереклексивном традиционалном памћењу“ (Konerton 2002, 27-28). Уједно, пример ђувендија, премда тек траг некадашњих идентитетских позиција о којима можемо само да претпостављамо, кроз путању језичког знака од „жена хајдучица“ до „лаких жена“,



сведочи о гигању друштвених схватања о женској врлини на потезу деветнаестог и раног двадесетог века. Нестандардно понашање жена попут предевања ђувендија и њиховог присилног или вољног одметништва, повлачило је са собом и оптужбе о неморалном понашању и додатно је одбацивано након учвршћивања родно 'исправних' идентитета грађанске буржоаске културе, што је модел који се преноси на „музиканткиње“, односно професионалне свирачице које су се убрзо појавиле као део новонасталих пракси кафанске варошке и градске музике.

„Свирачица“ је израз који се сразмерно ретко среће у сеоским заједницама, уколико је судити по етнографским извештајима, а далеко је чешћи у урбаним срединама. У позном деветнаестом и првим деценијама двадесетог века у Србији, дискурс који је пратио свирачице најчешће се јављао у два поларизована облика: свирачице као уважене припаднице грађанске класе и виших класа, и свирачице као сумњиве жене 'лаког морала', било да се у последњем случају радило о женама које су биле слободних схватања и сходно томе, бирале јавне уметничке професије, или пак о женама које су поред бављења музиком, биле приморане да узму учешћа у слободнијем сексуалном понашању или чак проституцији услед немилосрдних животних околности у којима би се обреле. И „салонске“ и „кафанске“ свирачице су претежно биле девојке и младе жене, јер су их удаја и материнство, као и културни идеал женске лепоте која се искључиво повезује са младошћу, приморавале да у неком тренутку током зрелог доба иступе из јавне сфере.<sup>101</sup> Поред те структуралне паралеле, међутим, постојала је јасна подела између 'госпођица' чије је музицирање било део класне позиције и учвршћивало национални идеал женске врлине, и кафанских жена „свирачица“, као спорних објеката истовремене жудње и одбацивања, смештених на друштвеној маргини. Свирачице су биле посебна мета дискурса о женској врлини у варошима у периоду између два светска рата, о чему сведочанство оставља Максим Вујачић:

„У Никшић су тих година из свијета долазили у познату Вујичину кафану свирачи. Били су то изузетни догађаји за варош и тада би обично неко од грађана банкротирао лумпујући са свирачицама (банкротства су се због свирачица

---

<sup>101</sup> У *Рјечнику хрватскога или српскога језика* лексикографској јединици „свирачица“ придружено је следеће објашњење: „нијеси ли (се) болан наситио свирачица младих неударних?“ (Рјечник хрватскога или српскога језика, том 17, св. 1-2, стр. 311).

дешавала и 1928. године, кад је ово писано“ (Вујачић 2004, 16; према Ђорђевић 2011, 136).

Драгољуб Ђорђевић закључује да су свирачице биле „аматерске, самоиницијативне учеснице тих програма“ (ibid). Ипак, у великом броју случајева свирачице су биле сталне чланице професионалних ансамбала и оркестара, при чему су могле да буду третиране као „атракција“, али и да наступају као уметнице запажених музичких домета. Речник Матице српске бележи да је једно од значења речи примашаца управо „главна певачица или свирачица у каквој кафанској музичкој капели“ (РМС [1973] 1990, 76). Употребљавали су се и изрази *бандисткиња* и *тингл-тангл*<sup>102</sup> *свирачица*. Овде се, као и у претходном одломку, изнова јавља недоумица да ли су жене, именоване као свирачице, заиста и свирале и певале, или су понекад, премда називане „свирачицама“, радиле само једно од та два. У односу на културалне представе о блискости жене и природе, о женској неспутаности и фаталности, женски глас је тај који потиче жудњу. Отуда је жени као „ближој природи“ певање природњеније у односу на стварање звука инструментом, који подразумева одређену техничку вештину, *τέχνη*. Уколико, дакле, жена свира инструмент, она често мора додатно да потврди своју женскост тиме што ће се приказати и као певачица, што је модел се донекле може пратити све до данас, те је могуће претпоставити да је један број свирачица имао пред собом двоструки захтев свирања и певања који је, поред приклањања вокално-инструменталним жанровима, у себи садржао и интервенцију у смеру културалних назнака „исправнијег“ родног понашања.

Квалитетно музицирање било је оцењивано у односу на „мушки стандард“, што је модел који се пренео и етаблирао већ у раном двадесетом веку: примера ради, српски листови преносе критику наступа пијанисткиње Јелене Докић у Љубљани, уз похвалу да “њезино свирање није женско (sic!), чак је пуно и јако у звуцима, где аутор то изискује и где Г-ђица Докићева то држи естетски умесним“, док се непосредно након тога истиче да ова свирачица „једноставна и чедна у својем наступу, ишчезава са својом чистом осећајућом душом у комаду који хоће да дâ“ („Концерат Г-ђице Јелене Докић у Љубљани“, *Српски књижевни гласник* 1. и 16. децембар 1913, 957-958). Овде се запажа изједначавање стандарда „доброг извођења“ са претпостављеном мушком

---

<sup>102</sup> Тингл-тангл је израз који се односио на разне форме комерцијално успешног кабареа, водвиља и сличних облика забаве, као и на сам простор (музичку дворану) у којој су се такве представе одвијале.

цртом у интерпретацији, и истовремено рангирање женског свирања као успелог у смислу сентименталног, лирског, меког и осећајног, али свакако један ступањ ниже у односу на манир мушког извођаштва, што је прећутна норма која се може следити у дискурсима о инструменталном музичком извођаштву све до данас.

Посебан обрт у женском јавном наступању почетком двадесетог века догодио се са доласком немачких, чешких и аустријских женских састава, тзв. „дамских капела“ (Damenkapelle) у земље Балкана, и њиховом великом популарношћу која је убрзо узроковала и настанак сличних, домаћих извођачких скупина (cf. Ceribašić 2004, 156-157). Састави као што су *damenkapellen* или *damenorchestern* појавили су се средином деветнаестог века у земљама средње и западне Европе, и окупљали су махом млађе свирачице из ниже средње класе које су најчешће биле пореклом из уметничких породица, и са одређеним приступом формалном музичком образовању. Према истраживању Маргарет Мајерс (Margaret Myers), издвајају се два таласа у развоју дамен капела: први састави ове врсте јављају се око 1870те, и могу се пратити до краја Првог светског рата, док другу историјску групацију чине оркестри који су настајали и деловали у међуратном периоду, све до 1940их. Ову другу групу чиниле су музичарке које потицале из разноликих социјалних миљеа, и које су изводиле тежак и обиман репертоар који је обухватао и нове музичке жанрове, на шта је поред захтева све динамичнијег тржишта, уплив извршио и развој нових технологија репродукције звука (Myers 2000, 190). Њихова брза прилагодљивост и сценске вештине су, међутим, изазивали дивљење, али и осуду због подржавања популизма и кича који су им спочитавани.<sup>103</sup>

Оркестри типа дамен капела били су искључиво или у највећој мери женски, наступали су у хотелима и у провинцијским кафанамa и неретко уживали нешто бољи статус у односу на засебне „свирачице“ које су припадале саставима локалног типа. Но, и у њиховом случају водиле су се јавне полемике око тога да ли је реч о доброј музичкој атракцији, или се пак радило о бестидним женама које угрожавају јавни морал

---

<sup>103</sup> Тај став илуструје следећи одломак из католичког часописа *Хрватска просвјета*:

„У духу времена кино је потиснуо казалиште, циркус, умјетност, а кафанска свирачица оперну пјевачицу, јер људи воле вјештине, рекорде, техничке мајсторлуке и досјетке, које ће их насмијати и расположити. Као вјерна дјеца свога времена не волимо људе, приредбе и представе на којима требамо критизирати требамо критизирати, мислити и филозофирати. Све треба да нам је одмах готово, видљиво и разумљиво.“ (*Хрватска просвјета* 27, 1940, 187).

грађанског друштва (cf. Ceribašić 2004, 156). Може се претпоставити да је омиљеност гостујућих дамен капела, у спрези са модерним схватањима о женској еманципацији, подстакла настанак локалних састава у којима су доминирале или у већем броју учествовале жене. То је, како је већ речено, подразумевало формирање популарних оркестара европског типа који су наступали у урбаним насељима Балкана, али и својеврсно преобликовање локалних састава у смеру изразитијег женског учешћа у домену инструменталне музике, по угледу на дамен капеле. Крајем деветнаестог и почетком двадесетог века у Србији су наступали и страни и домаћи женски састави, као део једне живе транснационалне музичке сцене засноване на идејама модерности и прогреса, у оквиру које се зачео образац локалне индустрије забаве (у виду трке за што бољом 'атракцијом'). Један од првих ангажмана ексклузивно женског оркестра у Србији везује се за настанак кафана-хотела „Булевар“, коју је 1867. године на остацима некадашњег турског хана подигао угоститељ Ђорђе Пашона. Власник „Булевара“ је популарност свог локала градио на гостовањима иностраних дамен капела које су изводиле популарни тингл-тангл програм, који је поред музичких, укључивао и играчке нумере (Milanović Hrašovec 2010). У првим деценијама двадесетог века популарност оваквих састава је већ досегла знатни ниво, па је тако у Шапцу у хотелу Гранд наступала дамен капела коју су чиниле четири жене и два мушкарца, док је хотел Бристол ангажовао популарни бечки „Салон-оркестар“, сачињен од пет женских и два мушка члана (*Vesti* 01.08.2010). Број ових састава увећао се у периоду између два рата, па су се у балканским градовима и варошицама са већим бројем кафана и локала често брзо смењивали управо женски састави.<sup>104</sup>

У доба краљевине Југославије, нарастајућа популарност севдалинки и сродних варошких песама као музике подесне за забаву грађанског слоја која је спајала укорењеност у локалном са својеврсном наднационалношћу као потенцијалном основицом младог југословенског идентитета, узроковала је и већу заступљеност локалних мешовитих или искључиво женских састава, који су изводили одговарајући програм, жанровски уопштено опредељен као „севдах“. У Београду је у трећој деценији двадесетог века наступало више мешовитих састава и дамен капела сврстаних на

---

<sup>104</sup> На пример, у хрватском градићу Ливну, који је 1938. године имао „33 каване и 32 биртије“, дамен-капеле су се смењивале преко целе године, тако да је у граду постојала стална база од 10-15 свирачица („Birtije i kavane“, <http://free-ka.htnet.hr/vrzerale/Zanimljivosti-2.htm>)

пресеку кафанске музике и „београдског севдаха“: такви састави су, рецимо, били мешовити оркестар Боре виртуоза са Чубуре, или дамен капеле „Ружа“ у ресторану Херцеговина, „Катица“ у кафани Оријент, и бројне друге. На другој страни, састави са дужом локалном традицијом у односу на савремене капеле и оркестре европског типа, попут војвођанских и панонских тамбурашких дружина, такође су почели да се отварају за жене.<sup>105</sup> Већ почетком двадесетог века свирачице у знатнијем броју улазе у војвођанске тамбурашке саставе: 1900. године тамбурашка група „Ексцелзиор“ чувеног капелника Марка Нешића има пет мушких и пет женских чланова, док у знаменитој тамбурашкој дружини „Бели орао“ Васе Јовановића, такође свирају жене. Рад композитора и капелника Васе Јовановића посебно је занимљив, јер је он у току своје плодне музичке делатности у више наврата подстицао жене да свирају. Његова супруга, Немица Олга Квицау, такође је била добра тамбурашица која је испрва наступала у оквиру „Белог орла“ (слика 5, Прилог 2), да би доцније (1904-5) постала капелница и директорка Првог хрватског тамбурашког збора и чланица више локалних и међунационалних састава попут италијанске групе *Рисоргименто* и српско-мађарске групе *Кармен* (ibid, 53).<sup>106</sup> О моћној интерпелацији коју је нудила фигура свирачице говори и чињеница да је Олгу супруг слао да изучи фризерски занат, али да је она то одбила, сматравши да је бављење музиком њен први и једини позив (ibid, 54).

Иако је капела „Бели орао“ мењала састав,<sup>107</sup> жене су биле интегрални део ове тамбурашке групе, па су, поред Олге Квицау, наступале и Ана Вацек, Анка Рубетић и Милева Нешић, а постоје подаци и о другим чланицама овог тамбурашког збора, попут Малвине Кон, Олге Јанчар и других (ibid, 45-46). Као и у многим другим случајевима,

---

<sup>105</sup> Кухач још 1877. године бележи термин "танбурашица" (die Panduraspielerin) (Кућаћ 1877b, 102).

<sup>106</sup> У то доба је простор тзв. јужне Аустроугарске очито представљао једну мрежу добро повезаних извођача и извођачица у тамбурашким саставима, чија је мултиетничност често била потцртана и у на популарним разгледницама на којима се налазила фотографија и назив састава. Тамбурашко друштво „Сремац“ Илије Салаја је, тако, представљено као хрватско-мађарско-српски ансамбл (ibid, 51), а тамбурашка скупина Шћефана Мудроха „Колибри“ као словенско-мађарска група (ibid, 52); у оба састава учествовале су жене.

<sup>107</sup> Разлог за то била је својеврсна социјална нестабилност која је пратила живот путујућег музичара: како истиче Бошко Брзић, „Јовановић је тешко задржавао чланове својега збора зато што није ничиме могао да их веже за капелу, на пример, платом, социјалним осигурањем или нечим другим“ (Брзић 2012, 46). Важно је, тим поводом, приметити да почетком двадесетог века оркестри типа дамен капела са подручја Србије и Балкана излазе из локалних граница и наступају у Немачкој и у другим европским земљама, што говори о међусобним утицајима и формирању једног новог међународног тржишта уметничког рада.

мушки рођак или супруг био је покровитељ жене која ступа у праксу (поред супружничког пара Јовановић – Квицау, о томе сведочи и однос других чланова састава – Ана и Емил Вацек, Марко и Милева Нешић за које се може претпоставити да су били у сродству; *ibid*, 41). Жене су свирале тамбуре, могле су бити и за контрабасом, а није била реткост да једна од чланица састава у рукама држи даире. Јовановићев тамбурашки збор је некада наступао као дамен капела, а каткада и као мушки оркестар (*herrencapella*). Међутим, жене су посебно привлачиле пажњу публике јер су на основу своје младости, пола и брачног статуса (често неударе) представљале добар улог на музичком тржишту: у огласу из 1902. године објављеном у загребачком листу *Србобран* Васа Јовановић специфично тражи две младе девојке које свирају тамбуру и музички су писмене, тј. знају ноте (*ibid*, 45). Додатно, може се претпоставити да су нарације о друштвено слабо котираним мушким свирачима, а поготово о раскаланим свирачицама чија је женскост била недовољно врла (свирачицама које су сеоским заједницама биле ближе и видљивије у односу на уважаване уметнице из грађанске класе које су наступале у привилегованим просторима), утицали и на сеоску музичку праксу тако што су додатно појачали норму према којој се женско свирање сматрало непримереним, у смеру тога да се строжије забрањивало и кажњавало. О овоме су говориле и неке од мојих информанткиња, објашњавајући оклевање средине да прихвати њихово свирање ниском социјалном позицијом „музиканата“. Са друге стране, присуство и популарност савремених капела у којима су жене наступале за жичаним инструментима, могло је да изврши и позитиван утицај на појединачне жене које би се опредељивале да свирају инструменте попут тамбуре. Етномузиколог Петар Вукосављевић пише о женама које свирају тамбуру са три жице на Пештеру:

„Занимљиво је напоменути да на том инструменту свирају и жене у овом крају, па је тако мој први сусрет са овим инструментом везан за рекогносцирање Сјеничког поља и села Драгојловиће, у коме ми је на тамбури свирала Загорка – „Загра“ Словић, седамдесетогодишња старица, пореклом из села Лопижа из фамилије Киковића. У Лопижу живи и Богданка Шекуларац (48 г.) која врло лепо свира и пева уз тамбуру. Иначе, из етномузиколошке литературе сазнајемо да се тако 'угођена' тамбура (две жице унисоно а једна жица за секунду ниже) свира и у Босни, у околини Кључа“ (Вукосављевић 1989, 212)

Свирачица Загорка Словић је у време објављивања Вукосављевићеве студије имала седамдесет година, што значи да је рођена око 1919. и да је њено детињство коинцидирало са међуратном популарношћу женских оркестара. Међутим, поред те претпоставке, треба узети у обзир и то да је на одлучивање младих жена да се лате одређеног инструмента могла утицати и његова укореењеност у локалној традицији, што је могао да буде оснажујући, али и ограничавајући фактор по женско учешће у инструменталној музици.

Паралелно са популаризацијом свирачица у савременим вокално-инструменталним саставима, јавља се и коректив у виду носталгичног дискурса у којем се велича блиска историјска прошлост као идилично време јасно опредељених родних улога које узмичу пред налетом модернитета. Фигура господствене свирачице вишег средњег слоја за европским инструментом – тековина деветнаестог века, у популарној имагинацији конструише се као ванвремени узор смерности и стабилности. На слици из часописа *Недеља* са насловом „Некад и сад“ приказана је некадашња „клавирчица“, смерна девојка у кринолини чији репертоар чине „сентименталне романсе“, док је садашњица илустрована фотографијом 'модерне' девојке која седи на непристојан начин (на столу), дрско разголићених ногу у које пиљи пијаниста, и изводи „на банжо-у' хавајске мелодије“ (*Недеља*, Београд, 17. април 1927). На овом примеру видимо како је дискурс који се у првој половини двадесетог века плео око модерног женског свирања као својеврсне форме еманципације и искорака из клишеизираних родних улога, у извесном смислу сабирао претходна значења у вези са свирачицама и придодео им нови елемент – идеју о неспутаном одбацивању стега родних улога у смеру дисидентификације или чак контраидентификације, у сусрету са модернистичким представама о дозвољеним родним улогама. Суд о еманципаторном или пак деградирајућем карактеру јавних професионалних женских идентитета одређивао се идеолошким фиксирањем са места прогресивне или конзервативно-морализаторске позиције. Уједно, изнова се јављају и представе о женској природи и музици која јој одговара, тиме што се афекту „сентименталности“ и родне стабилности супротставља „разузданост“, у овом примеру оличена како телесношћу саме свирачице (њеном постуром, оскудношћу одеће, раздраганом мимиком), тако и избором веселих, популарних мелодија које уз то припадају туђинском репертоару. Тиме се потцртава контраст идеализованих неодређених „старих времена“ и несигурност и ишчашеност

данашњице, као и контраст „овдашњег“ и страног, у којем дух модерног доба на непримерен начин задире у хабитус локалности. Овај дискурс пратио је свирачице које су се упуштале у јавну сферу, наоружане „мушким“ инструментом, а такође је формирао и учврстио слику о свирачици као о потенцијално грешном локусу идентификације-интерпелације, о жени којој је – ма колико да је њена активност била са моралне тачке исправна и часна – стално претила могућност исклизнућа у лиминалне друштвене просторе и проблематична идентитетска сврставања.



## 2.5. Етнографија изузетка: откривање женског инструменталног извођаштва у сеоској традиционалној музици

Женско учешће у музичком извођењу на традиционалним народним инструментима, чак и када је нотирано у живој пракси, остаје на маргинама истраживачких подухвата и научних експликација. До позног двадесетог века, у југословенској и доцнијим пост-социјалистичким етнографијама музичких пракси Балкана, доминира становиште да су жене свирачи неуобичајена, премда присутна појава (Гојковић 1989, 22). Изразито се потенцира одсуство жена из музичких традиција које се у двадесетом веку перципирају као мушке, попут епског певања уз гусле:

„Епско пјевање је изразито мушко интерпретативно умијеће, што нужно произлази из саме структуре епске песме (...) Појава жене-гуслара, или њено стварно ускакивање може бити врло интересантно (...) Али то су одвојене појаве, и као такве карактеристичне управо по ступњу издвојености“ (Ћубелић 1971, 164).

Потврду да су жене могле свирати, премда то није било у складу са пожељном званичном верзијом традиционалног народног извођаштва, даје Фрањо Кухач. Говорећи о томе да је руковање свиралом раширено и уобичајено на простору насељеном „јужним Словенима“, Кухач саопштава да „чак и женска дјеца знају свирати, акопрем и наш народ мисли, да се за дјевојке и жене не пристоји у свиралу свирати“ (Кућац 1877с, 12) Ту, дакле, налазимо већ познат механизам у којем научни дискурс без дистанце упија и репродукује културалне нормативе, док је бележење одступања од норме праћено опрезом и/или неверицом. Овај својеврсни апендикс о женском музицирању који се као устаљени обрт понавља у белешкама различитих истраживача и научника, води претпоставци да случајеви женског музицирања нису били инцидентни и безначајни у свакодневной пракси традиционалних заједница на преласку у модерно индустријско друштво. Ипак, најмање етнографских података је забележено управо поводом женског музицирања на традиционалним народним аерофоним инструментима. Претпостављена забрана женског свирања фруле и сродних аерофона у етномузиколошкој литератури најчешће се тумачи њиховом фалусном симболиком, односно наводно универзалном иконичком повезаношћу облика инструмента са представом ерективних мушких гениталија (Gojković 1994, 102), и из

ње изведеном симболичком везом између мушке моћи/сексуалности и свирачке праксе.<sup>108</sup> Ипак, ревизијом досадашње фолклористичке, етнолошке и етномузиколошке литературе, показује се да су жене могле свирати инструменте из класе аерофона. У мом контакту са старијим свирачицама фруле, пак, испоставило се и да су девојчице могле свирати одређене једноставне аерофоне инструменте, па и фрулу (в. слику 12, Прилог 2), а да је забрана свирања најчешће ступала на снагу са пубертетом и јачањем родних норми које су девојчицу припремале за друштвену улогу одрасле жене. Родна димензија је у случају научних описа дечијег извођаштва била или занемаривана, или се под одредницом "деца" имплицитно подразумевало музицирање дечака: у студији посвећеној дечијим аерофонима различитих типова израђиваним од коре свежег дрвета, Божидар Широла подразумева да су те типове свирала-играчака израђивали мали и нешто старији дечаци, као и момци, и даје само једну напомену из које се може закључити да су некада и девојке могле израђивати једноставне аерофоне инструменте:

"У Шушњеву селу у Чаковцу говедари уз благо и чобани и чобанице плету обућу, а више пута се играју, да им брже прође време или опет праве какову свиралицу (...)" (Širola 1932, 33).

Прве значајније етнографске белешке о женама које свирају фрулу и сродне аерофоне инструменте у Србији остављају Даница и Љубица Јанковић. Оне то најчешће чине у оквиру стандардизоване рубрике „свирачи и музичка пратња“ коју уредно попуњавају у сврхе свог амбициозног пројекта културално-типолошког описа и разврставања народних игара. У VIII књизи *Народних игара*, у оквиру поглавља „Народне игре у Колубари“, скициран је кратак етнографски приказ свирачке породице Емрековић из села Рабас (околина Ваљева), у којем се децидно помињу и свирачице:

„У селу Рабасу, општина котешичка, има једна интересантна породица, чији су сви чланови вешти свирачи на свиралама: и деда, и отац, и *кћери*, и унуци (мој курзив)“ (Јанковић и Јанковић 1964:52).

---

<sup>108</sup> Потврду те везе у форми регулативног дискурса налазимо и у одређењу које је Вук у *Српском рјечнику* забележио уз глагол свирати: „немој свирати (курцу)/noli obscœne loqui“ (Караџић [1818] 1985d, 750). Денотатум синтагме „свирати (курцу)“ односи на чин фелација, а пратећи сплет конотација на губљење времена, ленчарење: обе активности се у традицијском типу патријархата сматрају лошим, односно скаредним.

У процес генерацијског преношења свирања Митар Емрековић (зачетник свирачке фамилијалне линије, којем је у време теренског истраживања 1940. године било седамдесет пет година), дакле, укључује и своје женске потомке. Њихова је позиција била јавна и то не само у смислу запремања локалних јавних простора, већ и ступања у тада новоформирану сферу јавних медијских апарата, што потврђује и наредни пасус:

„Емрековићи су свирали и за београдску Радио-станицу (пре августа 1940) када је ова вршила пренос из ваљевског краја (...) Емрековићи су учествовали и на концерту 13. маја 1939. године који је приредила Пољопривредна школа у Ваљеву у сарадњи са другим школама“ (ibid).

Идентитет свирачице фруле или женског фрулаша се, на трагу информација које нам остављају сестре Јанковић, може читати као део професионалне идентификације и као извођење групне (породичне) припадности у смислу узимања учешћа у одржавању малог наследног „цеха“ под мушким патронатом. Овде, уједно, видимо један од првих забележених модела женског свирања чији је заснивач мушки сродник, што је већ поменут карактеристичан облик преношења знања и увођења жене у идентификацију са фигуром свирача који је у оптицају и данас, о чему ће се опширније говорити у трећем делу рада.

У одељку посвећеном знаменитим свирачима на народним инструментима Даница и Љубица Јанковић констатују да се „понегде, мада ређе, и жене одликују као свирачице“ (ibid, 188). Занимљиво је уочити за своје доба јединствен начин на који се приказује женско музицирање: етнографкиње, наиме, констатују да жене одиста ређе свирају народне инструменте, али истовремено не хрле да их издвоје као изузетну или усамљену појаву. Њихов је исказ интониран као вредносно неутралан у односу на „реалност“ (е.г. не трага се за потврдом идеалтипског модела) и штавише, крши доминантни репрезентацијски код употребом глагола „одликовати се“, као одређења конвенционално резервисаног за добре или изузетне *мушке* свираче. У последњем је смислу још занимљивија кратка цртица о музицирању свирачице Милице Гогић (с. Цариброд, околина Ниша). Изневши запажање да у нишавској области постоји знатан број изврских свирача на народним свиралама, сестре Јанковић хитро додају да би се у ту групу „свакако могла уврстити и Милица Гогићева из Цариброда, вештакиња у свирању на дудуку“ (Јанковић и Јанковић 1949, 270); она је једина из назначене групе

добрих свирача која се помиње пуним именом. Архаизам који је употребљен да се опише свирачица – *вештакиња*, припадао је тадашњем професионалном дискурсу дисциплина које су се бавиле уметношћу на прелазу из деветнаестог у двадесети век, у којем су се именица *вештак* и њен придевски дериват *вештачки* употребљавали у значењу „уметник и уметнички“ (Rejović 1994, 174), односно користили да опишу технички ваљано и стилски поуздано свирање.<sup>109</sup> Из тога се може закључити да сестре Јанковић нису желеле да потцртају изузетност свирачице на основу њеног пола, већ да су употребом похвалног епитета и издвајањем личног имена имале намеру да додатно и посебно истакну квалитет њеног музицирања, приказујући га на тај начин *мимо* ондашњих репрезентацијских режима у вези са народним свирањем.

У опису свирања на традиционалним народним инструментима посебно је интригантно дечије извођаштво, јер се оно готово никада не диференцира родно. У разговорима које сам водила са казивачицама старије животне доби потврдило се, међутим, да су и девојчице, посебно у забаченијим сеоским крајевима са сточарством као доминантном активношћу, свирале на дечијим инструментима, а каткада и настављале ту праксу након пубертета и евентуалне удаје. Пример континуитета у свирању од детињства до зрелог доба забележио је и етномузиколог Петар Д. Вукосављевић у оквиру лонгитудиналних истраживања традиционалне музике Пештерско-сјеничке висоравни. Он извештава о „солидним“ свирачицама 'у свираљу' Ратомирки Пантовић (с. Штаваљ, заселак Градац) и Мари Шекуларац (с. Лопижа), и запажа да је прва свирачица „као седмогодишња девојчица, идући за теладима, учила

---

<sup>109</sup> Рецимо, у позитивно интонираној новинској критици панчевачког концерта на којем су наступили тада већ чувени виолиниста Драгомир Кранчевић и Јованка Стојковић, млада и перспективна уметница за 'гласовиром', коју због ванредне свирачке вештине, али и испољеног патриотизма, посебно величају припадници Уједињене српске омладине, одређење „вештак“ у оба граматичка рода употребљено је да опише квалитет уметничког двојца:

„Особито диван појав беше видети *вештакињу* и *вештака* заједно при продукцији; то беше за Србе реткост, коју до данас није видело Српство у нашим крајевима! Публика је изазивањем, цвећем и венцима достојно наградила *вештакињу* и *вештака* (мој курзив)“ (*Панчевац* 38, 14. 05. 1872, према Ђурић-Клајн 1956, 67).

На сличан начин се похвале упућују Јованки Стојковић, поводом њене концертатне туре у којој је обишла више српских и хрватских градова (Ријеку, Загреб, Београд, Нови Сад, Земун, Панчево, Вршац итд). „У Новом Саду пак дочекана је вештакиња тако, како још никада ни један вештак у овоме војвођанском гнезду просвете српске није дочекан“ („Из уметничког света“, *Млада Србадија*, 20. 05. 1872, 319-320).

да свира“ на писку од овса, дечијој свиралици карактеристичној за област Пештерске висоравни (Вукосављевић 1989, 213). На истом простору сам такође била у прилици да се упознам са активношћу старијих свирачица.

Са најмање етнографских и историографских информација располажемо поводом израде народних инструмената. У оквиру етнографије дечијих музичких инструмената, понекад се девојчице појављују као актерке, заједно са дечацима, као у следећем фрагменту посвећеном свакодневном животу сремског села Босут:

"Дечаци и девојчице су плели бичеве од кудеље, правили свирале од зове и врбе" (Илић 2012, 599).

Ипак, има индиција да су жене у локалним оквирима понекад биле не само учеснице у процесима прављења инструмената, већ и носитељице тих пракси. Миленко С. Филиповић у студији посвећеној женској керамици на Балкану говори о женској занатској техници израде окарине:

„Било је тога да су и сеоске девојке, на пример у селу Влахову (у Добричу) од земље правиле те „свирајке“ (окарине) које су пекле на сунцу“ (Филиповић 1951, 106).

Процес израде инструмента подразумева и познавање његових ерголошких и технолошких карактеристика, те је из тог разлога логично претпоставити да су девојке које су приступале изради окарина, такође биле способне и да свирају на њима, односно да су можда имале и претходно искуство са другим аерофоним инструментима. У специјализоване облике конструкције инструмената спада и женска израда инструмената намењених деци, пракса која је судећи према доступној литератури, такође била локалног карактера. У опису гусала у областима Пиве и Дробњака помињу се дечије варијанте овог кордофоног инструмента:

„Има и детињих гусала. Мањих су димензија, прикладне за слабију дјечју руку и простије израде. Такве гусле израдују и жене за своју дјецу“ (Heneberg-Gušić 1930, 201).

## 2.6. На другој страни родне дихотомије: инструменти намењени женама

У склопу традиционалних сеоских музичких пракси у Србији и на Балкану, постојао је изванредан број инструмената који је био претежно резервисан за женско извођење, премда су их, као и у случају инструмената означених као мушких, инверзно могли да употребљавају и мушкарци. У овој групи издвајају се инструменти у правом смислу речи, који су били превасходно намењени женама и директно повезани са представама о женском музицирању. Другу категорију чине предмети свакодневне употребе које су жене могле употребљавати на начин инструмента, као што је на пример, обртање тепсије на основу звука који је производило, служило за пратњу певању. У обе групе јављају се аерофони, мембранофони и идиофони инструменти: у 'родно ексклузивне' инструменте спадају даире и двоструке свирале дудурејш, док у предмете из свакодневног живота или неспецифичне намене, који се накнадно, свирачком вештином, трансформишу у инструменте, убрајамо тепсију и мирлитоне попут лиске/листа. За поједине инструменте, попут даира и тепсије, типично је да најчешће служе за пратњу певању, у чему се можда огледа одјек забране да се жене баве чисто инструменталним музицирањем. Напоследку, посебну линију женског извођаштва оформили су инструменти новијег типа, који су почетком XX века освојили различите музичке жанрове на Балкану, попут клавирске или усне хармонике, и чијом су се употребом жене суочавале са мањим бројем стереотипа о женском свирању, осим оних општих, попут генералног става о свирачицама као о раскалашним 'јавним' женама.

Групи родно предиспонираних инструмената припада влашки *дудурејш* (дудуљејш), пастирски аерофон специфичан по томе што су га искључиво израђивале и свирале девојке. Оне су наступале по две, тако што је свака свирала на две кратке лабијалне свирале различите дужине (дудурајке), од којих једна производи виши (краћа) а друга (дужа) нижи тон. Женско свирање на дудурејшу било је карактеристично за североисточне области Хомоља и Црноречја, и манифестовало се у два вида: као сигнална свирка, и као 'љубавни зов' упућен младићима (Девећ 1990, 82-83). Саме мелодије које су девојке изводиле биле су двотонске и праћене фалсетним звуком из грла. Свирање на дудурејшу било је захтевно, јер су извођачице окренуте једна ка другој морале најпре да уједначе висине основних тонова, а потом да

изражајно и гласно изведу сигналне мелодије уског амбитуса, уз помоћ фалсетног тона из грла, што је кроз континуирано понављање представљало прилично комплексан извођачки захват (Девих 2003, 629). Инструмент се израђивао од стабљика кукуте и стога је био везан за летњи период године (Гојковић 1989, 78). Према саопштењима Девихевих информанткиња, ова врста активности била је резервисана за девојке и одвијала се приликом чувања оваца, али је најпре служила да се момци позову на седељке и игранке. Занимљиво је да је у перцепцији свирачица, успешност овог позива била директно условљена специфичном естетиком и квалитетом извођења: „Веровале смо да ће да дођу код нас ако лепо свирамо, ако јако свирамо и кад се свирка лепо слаже“ (Девих 2003, 629).

Ради се дакле, о ограниченој и родно условљеној свирачкој активности која је била опредељена или утилитарном функцијом (свирка у ситуацији обављања рада, односно приликом чувања стада) или пожељном родном улогом (одговарајућа комуникација са супротним полом). Сличну врсту родне условљености свирања налазимо у случају *свирока*, двојних свирала са ударним језичком које су се израђивале од сламе, и који су правиле (изрезивале) и свирале жене са хрватских острва Олиба и Силбе. Тај је инструмент био веома сличан дечијим сламним свиралама, а његова употреба од стране одраслих жена разликовала се од дечије по томе што су свирачице користиле две свироке, које би постављале дубоко у усну шупљину и потом свирале користећи обе руке:

"На десној свироки пребира свирачица - јер на свироке свирају само жене - са три прста (кажипрстом, средњаком и прстењаком) (...) на лијевој свироки пребира се са два прста лијеве руке" (Širola 1937, 4-5).<sup>110</sup>

Попут дудурејша, и свироке су биле сезонски инструмент ("од једнога до другог жита у пољу"; *ibid*, 5), односно имале су ограничени век употребе услед трошности материјала од којег су се израђивале. Такође, занимљива је паралела између два географски и културно удаљена инструмента, у том смислу да се оба везују за женске

---

<sup>110</sup> О репертоару, третману средине и ставовима свирачица *свирока* нису остављени подаци у доступној литератури. Усамљен је податак да су на овим инструментима свирачице изводиле игре, попут *Олипског кола*, о чему сведочи и запис те мелодије у интерпретацији Матије Пулишић (р. Цулар) који је начинио силбски свештеник Иван Силвистрић, а пренео Широла. Мелодија је изведена у двочетвртинском такту, у хомофоном слогу, са тетракордалним тонским низом у мелодијској деоници и бордунском пратњом цео степен нижом у односу на финалис мелодије (cf. Širola 1937, 87).

извођаче, да је њихово свирање сезонски ограничено и, на крају, да у оба случаја извођачица свира на две свирале, користећи обе руке. Ипак, изостајање документовања сличних инструмената и са њима повезаних пракси, не допушта извођење некаквих дубљих аналогија.

Предмете из свакодневне употребе (тепсија) или објекте органског порекла (лист) који су се могли трансформисати у звучна оруђа и опонашати одређену класу инструмента у традиционалним сеоским музичким праксама могли су да употребљавају и жене и мушкарци. Као и у случају инструменталних традиција које су прећутним консензусом заједнице означене као домен мушког изражавања, а где су се ипак појављивале и истицале жене, у праксама са изразитим женским учешћем су такође могли да се појаве и мушкарци као актери. На основу доступне литературе закључује се да су поједини 'ерзац' инструменти из ове групе били најпре поверени женама, и да се стога могу издвојити као друштвено установљене женске праксе музицирања. Сусревши се са имплицитним забранама или неодобравањем заједнице поводом узимања одређеног музичког инструмента, девојчице и девојке су свој порив за инструменталним музицирањем могле остварити у оквиру два модела. Први је, као што је већ назначено, подразумевао учешће у специфично женским свирачким праксама, у оквиру традицијских заједница склоних родној подели забаве и музицирања које су тиме штитиле установљене родне поделе, а уједно и пружале женама могућност да се креативно искажу на друштвено одобрен начин. У такве праксе би се најпре могли убројати певање уз пратњу (вртење) тепсије и свирање даира, као предоминантно женске транс-етничке музичке праксе, забележене у више балканских области и заступљене у оквиру више етноверских и локалних/регионалних колективитета (муслиманског и бошњачког, српског, црногорског, турског, албанског, ромског, херцеговачког). Другу групу чине они облици музицирања који су у периоду детињства могли практиковати и дечаци и девојчице, попут свирања у травку, лист и сл, и где би након адолесценције мушкарци могли да са једноставнијих пређу на комплексније инструменте, попут дудука или фруле, док би жене настављале да употребљавају приручне 'инструменте' са којима су се сусреле у детињству. Исти звучни објект, попут нпр. листа, имао је тада различиту (релациону) функцију и значење у односу на пол извођача: у случају мушкараца, могао је да буде или транзицијска етапа ка 'правој' звучности инструмента, или друштвено вреднована пуноправна музичка пракса; у



случају жене, наставак свирања на инструменту из детињства био је последица ускраћеног приступа 'правим' инструментима, а тамо где је музичка пракса приручног инструмента вреднована као таква (односно, када је била заступљена међу одраслим мушким свирачима), укључивање женског извођача бивало је бочно. Свакако, немогуће је извући апсолутне смернице које би се ослањале на јединствене емске концепције некадашњих традицијских заједница: оне су се разликовале, а претпостављене заједничке инхерентне црте у смислу забрана, попустљивости и прихватања поводом рода, није могуће именовати у виду 'правила', већ пре у смислу протежућих регулатива нормативних патријархалних дискурса који су наилазили на различите одзиве у одговарајућим контекстима.

У солистичке инструменте намењене поглавито женама спадале су даире. Најчешће се радило о музичкој пракси која је подразумевала родну сегрегацију у јавним ситуацијама, будући да су жене свирале на даирама најчешће за женску публику. Извођачице су могле да употребљавају инструмент солистички и у оквиру дуа, унутар специјализованих родно ексклузивних састава познатих као дахиријске тајфе<sup>111</sup>, напослетку и у оквиру родно мешовитих ансамбала, попут оријенталних чалгија и савремених кафанских оркестара. Свирка на даирама је пример мулти- и трансетничке праксе, будући да су се индивидуалне свирачице различитих етничких, регионалних и конфесионалних припадности (Бошњациње/муслиманке, Ромкиње, Српкиње, Хрватице, Албанке) јављале у широком потезу од Македоније и Косова, до различитих области Босне и Херцеговине (Gojković 1989, 66), а није било неуобичајено и да припаднице једне етничке групе (Ромкиње) свирају за другу (Туркиње, Српкиње). Солистичка употреба даира бележи се на простору Косова и Метохије, у сврхе праћења певања и плесања муслиманских девојака и жена (Пешић 1967, 90). Даире су се, поред солистичког свирања, могле употребљавати и у оквиру већих инструменталних формација.

Дахирцијске тајфе су биле заступљене посебно у XIX веку, а сачињавале су их ромске певачице и свирачице (Vukanović 1983, 196). Наступање свирачица даира пред женском публиком било је најчешће везано за друштвене светковине попут свадбе или обележавања породичне славе, у крајевима где је патријархална родна сегрегација била

---

<sup>111</sup> "Тајфа" је реч турског порекла, која се у општем смислу може превести као "дружина", односно професионална скупина.

изразита. Али, постојале су и јавне ситуације у којима су жене наступале уз даире и у присуству мушкараца: Тихомир Ђорђевић почетком XX века извештава да у "Дебру женскиње удара у даире док мушки играју оро" (Ђорђевић 1907, 65). И други истраживачи потврђују да се женско певање уз даире није морало одвијати искључиво испред женске публике: у Призренској Гори је женски извођачки дуо често био ангажован да јавно наступа на свадбама скромнијег обима (Traeger 1967, 212). У оквиру једне шире регионално-културалне целине могли су се испољавати локални варијетети: у призренској области ромски женски дуети на даирама могли су свирати искључиво у женском кругу, а њихов ангажман се одвијао ван очију јавности, док су у околини Пећи ромске свирачице кратко наступале пред мушкарцима и заједно су са мушким свирачима чекале на пијаци да буду унајмљене (Петан 2010, 87). У основи је, дакле, женско свирање на даирама могло бити предмет специфичних родних норми које су маркирале друштвени простор и улогу жена њиховим делимичним или потпуним издвајањем, али је такође могло, у различитој мери, да се одвија у родно мешовитим контекстима са акцентом на извођачкој спретности и вештини. Упркос прећутном схватању да су даире инструмент оскудних интерпретативних могућности и релативно једноставних техничких захтева (будући да су у основи служиле као ритмичка пратња), не треба сметнути с ума ни да је та читава пракса остала донекле на маргинама етномузиколошких и фолклористичких интересовања, као и да је њена специфична родна димензија најчешће тек споменута у сврхе извођења номенклатуре родних улога у музици, а уз готово потпуно запостављање специфичне динамике, музичких карактеристика и репертоарских особености, као и специфика перформативности женског субјективитета у традицијским контекстима. У једном од ретких запажања у смеру дескрипције специфично 'женског' искуства, међутим, истиче се да су поједине свирачице показивале завидну извођачку спретност и изнијансираност:

"Као свирачица, жена из народа се релативно мало појављује. Инструмент којим се она тада служи је деф (даире), на коме она уметнички изводи све преливе сложеног ритма и са пуно изражајне снаге оживљава сваки удар" (Јанковић и Јанковић 1948, 13).

Певање уз пратњу тепсије претежно је било пракса женског сеоског становништва, карактеристична за више области Балкана (Албанија, Косово, Рашка, Санџак, делови Црне Горе, Босне и Херцеговине), коју су упражњавале жене

различитих вероисповести и националне припадности (в. слике 14 и 15, Прилог 2). Изводило се обично у оквиру различитих свечаних ритуалних и забавних прилика (свадба, слава, крштења, посела, игранки, џумбуса, теферича), најчешће у јесењем периоду године. Плитка бакарна тепсија би се вртела под одређеним нагибом на ниском столу (софри, синији), тако што би се руком пратио њен покрет након почетног јачег замаха, а ова специфична техника производње звука коју су упражњавале жене називала се „тепсијање“ (тевсијање). Поред карактеристичног зујећег, монотоног звука који се производи окретањем тепсије и који је служио као пратња певању, ритам извођењу давао је удар прстена (негде и прстења, свежња кључева или огрлице), будући да је у окретању тепсије надланица бивала окренута ка њеном дну (Шмаус 1937, 245-247; Vukanović 1956, 145-146). Зависно од области и конкретних локалних варијанти, окретачица тепсије је могла наступати истовремено као певачица, али су подједнако биле заступљене и раздвојене улоге 'окретачице' и певачице, напоследку и различити облици групног женског и мешовитог извођења уз тепсију (за подробну класификацију улога и типова извођачког састава в. Vukanović 1956, 155-156). Успешно извођење епских и лирских песама уз пратњу тепсије захтевало је велику физичку спремност и вештину: правилно окретање је изискивало да особа која врти буде јако погнута над софром и да не мења положај тела током целог извођења, које је могло трајати и до четврт сата, а посебно веште окретачице су биле у стању да спуштају или дижу тепсију, мењајући квалитет звука тако да сврсисходно прати садржину стихова (Vukanović 1956, 153). Шмаус као посебно занимљиву појаву издваја „фатање гласа тепсије“, специфичну стилско-акустичку појаву која подразумева велику усклађеност интонације и дужине напева са монотоним зујањем ротирајућег објекта у случају извођачког пара окретачица-певачица, а коју певачица изводи тако што се дословно подвлачи под тепсију и глас управља према њеној равни. Та врста усклађености која је захтевала посебну вештину, разликовала се од пуке интонативне усаглашености коју примећују и други истраживачи, у подели у којој једна извођачица окреће тепсију на трпези, а друге је прате "из гласа, пратећи звук тепсије" (Влаховић 1960, 313-323, 322)

За разлику од аутора који присуство тепсије тумаче као неку врсту супституције за гусле или друге инструменте, насталу у периоду владавине Отоманског царства на Балкану (Petrović 1934, 72-73), Шмаус цитира више запажања у прилог тези да се ради о обичају који по старини припада предосманлијским културалним слојевима, указујући

на готово ритуални приступ појединих певачица и измену њиховог психичког стања приликом извођења, потом на специфично усаглашавање тонских квалитета гласа и инструмента, њихање тела које у случају извођачких женских парова понекад прати покрет саме тепсије, као и на чињеницу да се тепсија врти „за Сунцем“ у готово свим географским областима где се ова музичка форма практиковала (Шмаус 1937, 246, 252-253). Шмаусова аргументација, оригинално усмерена ка историјском реконструктивизму, може нам послужити у бављењу питањем родне предиспонираности певања уз вртење тепсије. Наиме, већина аутора који су истраживали ову музичку праксу сагласни су у томе да се, поред доминантно женског бављења тепсијањем, као извођачи неретко јављају и мушкарци и мешовити извођачки парови. Критички пропитујући тезу да је тепсија замена за „мушке“ гусле и „женске“ даире, Петан (2010, 89-90) се бави разлозима који су понукали мушкарце и жене да се остварују у истом звучном идиому, а који би поред хипотезе о забранама гуслања од стране османлијских власти, могли да укључе и друге, родно условљене чиниоце. У прилог претежне повезаности женских извођача са певањем уз тепсију, начелно се може узети претпоставка да се „тепсија, будући да је кухињска посуда и тиме део приватног домена, посматра као искључиво женски инструмент“ (ibid, 89). Занимљиво је допунити овај аргумент чињеницом да је српско становништво вароши у новопазарском Санцаку песме уз тепсију на седељкама пратило и другим употребним предметима, попут стаклене чаше у коју се удара ланчићем металних кашика (Vukanović 1956, 141), а да је у Босни слична пракса била карактеристична за жене, које су певање, поред тепсије, пратиле и филџанима или дрвеним кашикама (Čustonjić 2013, 5). Као и у случају праћења тепсијом, употреба ових свакодневних предмета може се протумачити као супституција за инструмент *stricto sensu*, која је женама свакако олакшавала имплицитни или изричит сплет забрана у вези са народним инструментима. Додатно би се могла проблематизовати супротстављеност објекта и ситуације: на једној страни, заиста се користе предмети из сфере приватног, док су саме ситуације извођења најчешће јавне и не подразумевају увек родно издвојену публику.

Шмаусово истицање ритуализираног односа извођача према певању уз тепсију, као и стања блиског трансу те специфичне акустичко-временске усаглашености певања и пратње, везано је искључиво за женске извођаче. Погрешно би, међутим, било на основу поменутих чињеница упуштати се у велики историјско-еволуционистички

подухват реконструкције 'првобитног' облика ове праксе и њене апсолутне атрибуције једном или другом полу. Као и у случају певања уз гусле, сама пракса у смислу своје материјалности (бројних појединачних инстанцијација) није изједначена са регулативним дискурсом који прописује њене 'одговарајуће' актере, има историчну димензију и појављује се у напетости између сплета норми и њихових различитих материјализација у свакодневици: стога мушкарци могу узети учешћа, а у неким областима чак бити и доминантни носиоци праксе. Поред архаичних облика тепсијања где се жене показују као добре чуварке културалних традиција, подједнако је важно сагледати ову праксу и као место регулисаног и дозвољеног исказивања женске вештине и ауторитета у области креативног изражавања у традицијским културама. Понекад је тепсијање било постављано као женски пандан умећу гуслања, у тумачењу самих заједица: „Као добар гуслар кад намести гусле, па се споји глас и гусле, тао чини и пјевачица која пјева уз тепсију и она споји глас са тепсијом“ (Vukanović 1956, 153). Већа заступљеност жена као извођача певања уз тепсију следи из два смера: на једној страни, засигурно је била припремљена забранама свирања других народних инструмената, на другој је била потакнута вредновањем од стране заједнице, која је ценила и неговала женску извођачку вештину и омогућавала јавно извођење у којем се жена, поред очекиваног умећа у певању, исказивала као вешт управљач екстерним извором звука.

## 2.7. Етнографија женског гуслања у двадесетом веку

Вуково чувено и више пута цитирано сведочанство о распрострањености гуслања, експлицитно помиње и женско свирање:

„Све су наше народне пјесме раздијељене на пјесме јуначке, које људи пјевају уз гусле, и на женске, које пјевају не само жене и ђевојке, него и мушкарци, особито момчад, и то највише по двоје у један глас. (...) Јуначке се пјесме данас највише и најживље пјевају по Босни и по Ерцеговини и по Црној гори и по јужним брдовитим крајевима Србије. По тим мјестима и данашњи дан готово у свакој кући имају по једне гусле, а по једне особито на стану код чобана; и тешко је наћи човека да не зна гуђети, *а млоге и жене и ђевојке знаду* (курзив И.Н)“ (Карацић [1824] 1985а, 529).

Овде налазимо парадигматски судар два опречна усмерења, који ће у мањој или већој мери наставити да обликује даље етнографске извештаје по питању родне дистрибуције улога и понашања у народном музицирању: тежњу да се извођаштво родно нормира, и то у сагласју са важећим режимима моћи у друштву, и паралелну потребу да се одступања од норме ипак прибележе, јер очито нису ни малобројна ни небитна. Једном постулирана норма („мушкарци изводе јуначке песме“) све друге случајеве који у свакодневици нису неоубичајени („жене гуслају“) намах претвара у изузетке и на тај начин осигурава будућу историју њихове маргинализације у каснијим репрезентацијским дискурсима у вези са народном културом и уметношћу. Изузетак представља историјски каснији Кухачев опис гуслања који инсистира на дистрибуцији која надилази полне, старосне, професионалне и друге границе:

„По Србији, Сриему, Босни и Херцеговини налазиш гусле малне у свакој кући; младо и старо, мужко и женско, дапаче и дјеца гуслају; свећеник и војник, пољодјелац и начелник, хајдук и просјак“ (Кућаћ 1881, 34).

Занимљиво је запазити како Вукова тежња да удовољи репрезентацијском канону и да уједно уважи одступања са којима се сусреће, производи недоследности које се нижу непосредно једна за другом: „јуначке песме“ певају „људи“, али их изводе и жене;<sup>112</sup> „женске песме“ певају и жене и мушкарци („особито момчад“). Но други

---

<sup>112</sup> Да ли је свест о томе да жене учествују у преношењу и одржавању епске поезије уз гусле могла утицати на Вукову одлуку да те песме не именује као „мушке“ (што би био логичан пандан „женским

важан критеријум који одређује и једне и друге јесте веза са јавним простором: док се женске песме изводе „ради свога разговора“, „јуначке се пјесме највише пјевају да други слушају“ (ibid). Из овога се може закључити да је суштинска карактеристика гусларске епике њена повезаност са јавним простором и ситуацијама, и то не било којим, већ онима које у себе имају урачунато присуство и пажњу публике, што је несумњиво било доступно путујућим слепим гусларкама, а како ће нека сведочанства о женском гуслању почетком двадесетог века потврдити, и другим вештим гусларкама које је непосредно окружење ценило и подстицало да наставе са својом праксом. Јавно наступање свирачица, тако, доводи у питање здраворазумску диференцијацију приватне и јавне сфере као респективно 'женског' и 'мушког' подручја рада и деловања. Таква се подела може критиковати и са становишта своје аисторичности: концепт јавне сфере није исти, примера ради, у Србији у XVIII и XIX веку, поготово након деветнаестовековног устоличења европског модела грађанске културе и њене поделе на политичку јавну сцену и буржоаску приватност дома, која је при том важила за одређене, привилеговане класне групе. На пример, Твртко Чубелић истиче првобитну камерну ситуацију извођења епске песме као контекст који не треба занемарити: „Основна и првобитна значајка епског пјевања је у томе да се оно првотно и изворно пјева у интимнијем кругу: у властитој кући, пред најужим кругом укућана, пред малобројним ужим сусједима и пријатељима (...) Послије темељног курса у тој средини долазе естрадни наступи у свечаним друштвеним приликама, на гозби, о вјенчању, о слави, пред већим скупом“ (Ћубелић 1971, 165). Како класна стратификација производи различите 'јавне сфере' у којима родне асиметрије свакако имају удела, женско учешће у јавним ситуацијама могло је да узме различити облик, понекад и у виду "субалтерне контра-јавности" (Fraser 1990, 67), што се може односити на регуларна наступања слепих гусларки на црквеним празницима и на вашарима), али и у облику "приватних" ситуација, као када жене свирају за жене, где буржоаски концепт маскулине јавне сфере заправо замагљује истински јавну природу и функцију тих ситуација.

Логика изузимања и накнадног укључивања одређује и следећи одломак, посвећен гуслању у Кучима, у којем је описана реакција околине на женско гуслање:

---

песмама“, посебно уколико ту форму традиционалне народне музике изводе искључиво мушкарци, како су то потом безброј пута написале и поновиле разне генерације научника)? Ово питање би могло да буде предмет даље расправе.

„Познато је да се сматра како је страшно када жена гусла. Али ако жена одиста добро зна ту вештину, и старији ће јој признати и слушати је. Иако те жене изгледају 'ка луде', како веле, ипак их је било које су лепо гуслале и певале уз гусле“ (Сикора 1935, 260)

Посебно занимљив опис женског гуслања, који не припада засебној сфери у коју су се убрајале слепице, налазимо у Кухачевом извештају о народним забавама, у којем је пренет исцрпан запис барског надбискупа и фрањевца Шимуна (Шиме) Милиновића о забављању уз гусле у селу Ловрећу у Далмацији:

„На сиелу се може све чути и видјети, што у народу има, било у пјесничтву, повиедању, баснах, загонетках; о вилах, вјештицах, итд. Нетом се мрак прихвати, купе се момци, гдје знаду веће дјевојака, и ту има весеља. Чим је кућа пуна, одмах се *гусле* гуслару додају, он се нећка и тада веће пута прихвати која дјевојка, тер знаде ударити, почме кудити нећкање и запјева *уз гусле* пјесму јуначку. Као пчела зуји, као славић у гори превија, кано вјетрић кроз лишће тихо кад махшука, оли вила гивоће, нахитива се она на све. Она припиева старому отцу, оли мајци, којој захваљује на одгојењу и одиелу гиздаву, ког јој је приправила, да море просце примамљивати и удадбу не чекати. Затим узимље друга, тер почме: 'Моје гусле, да га запивамо, Да пивамо писму од јунака....Не могу вам, моје *гусле* танке, Гусле јаке, а руке нејаке – То се двоје ударит не море', итд. Кад доврши пјеват пјесму, тад припиева кому хоће. Кому се припиева, треба да гуслару вино плати. Затим се почму измишљати игре и весеља, и сва ноћ у том блаженству чврсто прође“.

Женско гуслање понекад је представљало дозвољену родну травестију са израженом свешћу о размимоилажењу понашања у датом тренутку и устаљених родних улога (расцеп који бележи антитеза „гусле јаке, а руке нејаке“). Женско извођаштво – насупрот данас одомаћеном ставу да су гусларке свирале – *морале свирати* – у неком кутку удаљене од очију јавности, подразумевало је, дакле, и јавну компоненту као и специфичан репертоар који је, судећи по наведеном одломку, обухватао како јуначку епику, тако и шаљиве песме, и то оне које су специфично намењене женама, а на шта



упућују мотиви захваљивање родитељима, удаје и припреме девојачке спреме, итд.<sup>113</sup> У доступним описима женског певања уз гусле, позиција свирачице увек је на изванредан начин маркирана, при чему је тешко раздвојити утицај репрезентацијских механизма који нормативно прописују и коригују, од сведочанстава самих заједница поводом женског свирања, и од евентуалних и ретко бележених наратива самих извођачица. Иако је тачно да су у одређеним крајевима Балкана и под одређеним околностима жене заиста свирале музичке инструменте „за себе“ или у засебним контекстима (пред другим женама, у породичном кругу), оне су исто тако могле свирати и за ширу заједницу, пред родно мешовитом публиком и при том бити прихваћене и цењене као свирачице. Учење свирања је, као и у случају других народних музичара-почетника, подразумевало "крађу" односно самостално савладавање мелодија имитацијом одраслих гуслара, а најчешће и покровитељство оца или неког другог мушког сродника које је девојчици омогућавало да одступи од патријархалних родних конвенција (Seribašić 2004, 153). Ипак, постојали су и гиноцентрични модели преношења праксе, као у случају гусларке црногорског порекла, Вукосаве Чубровић (р. Ћетковић, 1910, с. Црнци, област Пипери). Она је гуслање учила од стрица, али и од две гусларке – Милосаве Перуновић, рођаке и ученице познатог гуслара Петра Перуновића Перуна, и Маје Јовановић (Пејић 1970, 42-44), и наступала је не само у јавним приликама, већ и у специјализованим ситуацијама попут гусларских приредби, које су од почетка XX века почеле да у великој мери диктирају трансформацију ове праксе. Забележени су чак и случајеви да је мајка преносила умеће гуслања на ћерку: гусларка Добринка Ристић (ска 1921, с. Стрелац, околина Пирота) наступала је изводећи јуначке епске и друге песме на славама и весељима, а научила је да гусла од мајке Селене Љубић, која је ову вештину још као девојчица савладала уз очеву помоћ (ibid, 50). Но, поред непосредних менторских утицаја, чини се да је најзаступљенији модел овладавања вештином гуслања био управо контакт са оближњим представницима праксе и самостално савлађивање техника и садржинских аспеката: један од првих података те врсте из деветнаестог века налазимо у биографском крокију црногорске гусларке Станије Базовић (р. Вемић, 1800-ска1871, с. Осредци), која је према сећању околине, гуслање учила „на сеоским селима“ (Пејић 1970, 49), што се као модел наводи и за друге јавно видљиве гусларке.

---

<sup>113</sup> Другачије акцентовано тумачење овог одломка даје Церибашић, истичући да се ту ради о позицији "шаљиве замене" која је додељена свирачици (Seribašić 2004, 159).

Након сазревања и удаје, младе жене су често престајале са свирањем, а ако би обнављале извођачку праксу, то би најчешће било у познијим годинама. Неке би, међутим, наставиле да јавно изводе и као удате жене, препознате у оквиру своје средине као добре или изузетне гусларке. Поред неколико знаменитих свирачица, попут Вукових слепица или Милене гусларке, прве свирачице која је била предмет озбиљније етнолошке студије, постојале су, дакле, и друге чија је пракса била прихваћена у заједницама којима су припадале. Етнолошко истраживање епског певања уз гусле у пиротском крају обављено 1933. године, показало је да жене често добро познају инструмент ("у многим местима су нам жене давале тачне описе гусала и показивале како се праве"; Влаховић 1938, 155), а да неке од њих и активно свирају и певају. Влаховић наводи да су у селу Велика Лукања биле чак три гусларке. Оне су наступале јавно и биле цењене захваљујући својој вештини:

"Станиславка, жена Пане Цветковића, а кћер Пејче Манчића, певала је уз гусле јуначке песме. Звали су је суседи да им пева на слави, на свадби и на сеоским седељкама (...) Сева, жена Пеше Тошића, а кћер Панте Ристића, 'свирала' је и као девојка уз гусле а и пошто се удала. Сви су је радо слушали, па су је позивали о славама да пева гостима" (ibid, 155).

И друге жене из околине Пирота су наступале јавно и биле тражене као извођачице, о чему Влаховић извештава према сећањима секундарних информаната:

"Пред њима је певала уз гусле Тала Миалка Стефановића, стара око 45 година, на свадби њеног сина 1934. године. Она је 'попевала према гостима', па им после служи вино. Кажу да она пева као добар гуслар. 'Кад повуче оно гудало и запева, придрема се човеку, како лепо пева (...) Рада, жена Микаилова, стара око 40 година, из Добровиша, певала је 1935. године уз гусле, на слави, 'мушке' - јуначке песме. Она је била на слави као гост код пријатеља и том приликом певала'" (ibid, 156).

И у другим деловима јужне Србије су жене имале приступа пракси епског певања уз гусле:

"У Црној Трави су гуслале и жене. У Степановцима је, нпр, гуслала Добрица Ивановић, коју су бугарски фашисти убили 1943. године" (Златановић 1982, 189).<sup>114</sup>

1932. године за потребе Етнографског музеја у Београду фотографисана је Даринка Добросављевић из села Мојсиње у рудничком Поморављу. На аверсу фотографије она држи гусле, прсти леве руке су јој подигнути изнад врата, а десном руком држи гудало на струни, у пози некога ко се спрема да почне да свира (уп. слику 10, Прилог 2).

Веште свирачице се помињу и у хрватским изворима, посебно у Лици. У групу инструмената којима и жене успешно владају, убрајају се двојнице, дангуба, а посебно гусле;

"Нарочито су биле на гласу Личанке гусларке. За Дуку Јокић из Прљева тврди се да је гуслала боље од свих мушкараца. Драгици Алексић, кад је дошла радити у творницу у Лички Осик, предрадник је рекао: – Ништа, Драгице, немој радити, него узми гусле и гуслај нам" (Ivančan 1971, 82).

Татомир Вукановић у студији посвећеној српским народним епским песмама оставља податке о неколико добрих певачица, од којих су неке епске песме изводиле уз пратњу гусала, које би најчешће свирао мушки сродник. Он даје кратку биографију гусларке Јагоде (Брковић) Лачковић, пореклом из Пипера у Црној Гори, коју је интервјуисао 1934. године у Приштини, и од које је забележио гусларски припев "Да ви једну малу песму причам" и епску песму "Женидба Пивљанина Баја". Говорећи о песми, Вукановић истиче да је "Јагода (...) једним делом певала уз гусле, а потом је наставила да рецитује", додавши опаску "иначе, она је слаб гуслар, а знала је свега још две епске песме" (Вукановић 1972, 349).

Позиција изузетка коју им – без обзира на бројност и запаженост у локалним и ширим оквирима, често резервишу репрезентацијске стратегије фолклористичких наука, међутим, конструише их у усамљене, изоловане и ексцесне случајеве женског преступног понашања у односу на андроцентрични стандард. Један од раних и

---

<sup>114</sup> По свој прилици, радило се о двоструним гулама, будући да Златановић наглашава да је управо тај инструмент био карактеристичан за Црну Траву.

драгоценних примера који убедљиво сведочи о нехотичном упливу оваквог приступа јесте случај Бојане Скочајић из Столца (Босна), гусларке коју је 1950. године интервјуисао Алберт Лорд (Albert Lord). Очито на трагу Вукове типологије, Лорд најпре испитује казивачицу да ли зна „лирске, женске песме“ или неке свадбене песме. Након њеног одричног одговора, Лорд јој преко локалног интерлокутора поставља питање „Како то ви као жена гуслате?“ (How does it happen that a woman learns to play the gusle), и „А када сте певали и гудили, јесте певали и за други свет, или само за себе?“ (whenever she sung, has she sung for any other people? Or alone?) (Lord 1950, L.88.1). Оба питања садрже имплицитну претпоставку да жене не свирају гусле, а уколико то и раде, то чине кришом или за себе. И док из њених одговора може да се наслути како је свирање и певање испрва било усамљенички чин, као уосталом код многих младих извођача који се тек опробавају са инструментом („сама сам остала, сирота, грми, сијева, лијева, а ја гусли да не чујем како грми“; Lord 1950, L.88.1), свирачица се доцније присећа како је изводила за друге и на постављено питање да ли је било слушалаца одговара потврдно („некад је неко бијо, родила те мајка, некаквих стараца, кад би дош'о неко (...). Е мало почни, те тако, мало разоноде. Мало се смиј, мало гусли (...“; Lord 1950, L.88.2). Контекст и динамика њеног јавног извођаштва у заједници остају недоречени, јер су питања обојена прећутним ставом да је жена која изводи песме уз гусле необична и ретка појава, те у складу са тако конципираним поставкама дискурса и одговори бивају усмерени у жељени калуп.<sup>115</sup>

Модел женског гуслања као изоловане инстанце у иначе мушкој пракси, у чијој изведби етнограф, упркос назнакама да његова информанткиња није јединствен случај, није у стању да продре иза представљачких механизма доминантне идеологије, карактеристичан је и за друге портрете свирачица. У опису гусларке Стеваније (Јелић) Драгаш, који је 1954. године објавио Мирко Барјактаровић, позиција извођачице се маркира као унеколико необична, али се уједно и истиче и да су жене често у прошлости обављале мушке дужности и послове, те да "у неким нашим крајевима није била ријетка појава да и жена гуди уз гусле" (Барјактаровић 1954а, 141). Пореклом из

---

<sup>115</sup> Бојана Скочајић на Лордово питање да ли зна неке друге жене које „гуде уз гусле“ испрва одговара одрично, да би се одмах потом сетила 'неке младе Црногорке' коју је давно имала прилике да слуша. Међутим, пажња истраживача се не задржава на том податку, и фокус се убрзо премешта на разговор о казивачицином оцу који је умео да пева уз гусле, и поново скреће на њено познавање „женских песама“ (Lord 1950, L.88.2)

села Сељашнице код Пријепоља, а у тренутку истраживања настањена у селу Рутоша у околини Нове Вароши, Стеванија Драгаш је успела да праксу гуслања, упркос иницијалним препрекама, очува и у новој средини у коју се 1938. године преселила са мужем и децом (в. слику 9, Прилог 2). Овладала је инструментом још као девојчица, окружена оцем, браћом и ујацима који су били добри гуслари. Барјактаровић нас такође обавештава да је нова средина на Стеванијино гуслање гледала са чуђењем и поругама,<sup>116</sup> да би је доцније суседи прихватили, а поједини млађи људи чак и долазили да уче од ње. У њеном родном селу и у околини Пријепоља "то није била ријетка појава и било је више жена гуслара" (ibid). Музичка пракса гусларки златиборског краја привукла је пажњу и других научника: Гвозденија Дубљанин (пореклом из Рибашевине) била је једна од најцењенијих гуслара у свом крају, а до 1960-их је у тој области била позната и гусларка Миленија Дужанић (с. Трипкова), чији репертоар није забележен. Етнограф Радослав Познановић, међутим, не издваја Гвозденију преваходно на основу њеног родног идентитета, већ је убраја у најбоље гусларе у локалној заједници, и апострофира управо њену јавну експонираност наводећи импресиван списак јавних догађаја и ситуација у оквиру којих је је наступала, почевши од Међународне смотре фолклора у Загребу 1967. године, до различитих гусларских вечери, сабора и телевизијских емисија (Познановић 1988, 137-138).<sup>117</sup> Како је у сеоским патријархалним срединама престанак женског музицирања везан за смрт блиских чланова породице, Стеванија Драгаш је престала да пева уз гусле након мужевљеве смрти, што је довело до тога да у време када је Барјактаровић упознаје, педесетогодишња гусларка влада значајно мањим репертоаром, који обухвата епске песме (о Марку Краљевићу, Милошу Обилићу) и заснива се подједнако на усменој предаји (песмама које је гусларка научила од оца и других чланова породице) и на писаним изворима (песмама "из читанки").<sup>118</sup> Из кратких, али драгоцених приказа активности Стеваније Драгаш и Гвозденије Дубљанин, види се да специфично "женски

---

<sup>116</sup> Барјактаровићевим речима, "Овде су јој се људи најприје мало ругали, 'жена, па гуслар'" (Барјактаровић 1954с)

<sup>117</sup> О њеној популарности сведочи податак да је фотографија Гвозденије Дубљанин на којој она у ношњи гусла, искоришћена као рекламна етикета на ракији коју је производило локално предузеће "Јелова гора" (Познановић 1988, 138)

<sup>118</sup> Хибридно порекло репертоара продукт је трансформације некада искључиво усмене праксе која је почела већ у XIX веку, и која се све више ослања на штампане изворе, попут песмарица и књига.

израз" и скривеност у простору дома, као моменти који се сматрају карактеристичним за ограничено женско деловање унутар праксе епске поезије уз гусле, не пристају уз њихово деловање. Стеванија је окренута искључиво 'јуначком' епском репертоару, долази из породичне линије гуслара коју и сама наставља (подучава своје синове), јавно наступа и вешт је свирач који предаје своје знање широј заједници ("она је лијепо ударала прстима по струнама, па је то радо и другима показивала"; Барјактаровић 1954а, 141).<sup>119</sup> Поред гусала, она је свирала и двојнице (Пејић 1970, 42). Као вешта гусларка која се, судећи по Барјактаровићевој опасци да је у околини Пријепоља било још жена који су гуслале, у моделовању своје праксе могла ослонити и на друге женске узор, Стеванија Драгаш је очито располагала одређеном моћи деловања у својој непосредној околини. Њено постепено превазилажење препрека и освајање новог социјалног простора у којем се обрела, сведоче у прилог томе да су локални хабитуси били далеко флуиднији по питању одступања од конвенционалних родних улога него што се то представља у доминантним дискурсима поводом женског извођаштва. Женски идентитет у окриљу патријархалних сеоских заједница показује се као не-статичан и вишеструк, протежирајући уклопивост традиционалних улога (супруга и домаћица) са позицијом претежно, али не и искључиво резервисаном за мушкарце (гусларка, она која подучава). Инвестирање у материјалну симболичку праксу гуслања од стране женских субјеката изискивало је улагања, снажне везе на реалној и симболичкој равни, и јавно одигравање једног од идентитета којим су жене располагале. Познановић, примера ради, бележи да се Гвозденија Дубљанин "у

---

<sup>119</sup> Ово није једини пример где жене активно преносе знање епских песама и елементе технике и стила инструменталног извођења. Податке о женском учешћу у процесима преношења традиционалног свирачког умећа налазимо и у другим изворима, који су најчешће аутобиографске природе: „мене је моја баба, која је била одијељена од синова и живјела у засебној кући, била потпуно присвојила, те сам тако пребивао више код ње (...) Она је била мој први учитељ и васпитач: учила ме је да гудим и да пјевам уз гусле“ (Јовићевић 1995, 12); у приповести у којој се мешају аутобиографски моменти и портрет гусларке из породичног круга, Милија Станић описује своју бабу по мајчиној линији, Саву Микић, која га је такође подучавала како да правилно гусла (Станић 1977); у том опису она је осликана као необична жена (јакхала је коња, била изузетна гусларка која је свирала јавно), али и нежна, посвећена мајка и бака, што је компензација трансгресије родне улоге у репрезентацији (Nenić 2013b, 94-95). Преношење знања и практичног умећа гуслања од стране жена унутар породичног круга видљивије је у аутобиографској/мемоарској прози и портретима личности, највероватније услед одсуства унапред задатих епистемичких и аксиолошких регулатива типичних за научне фолклористичке дискурсе, а и услед оријентације на простор 'приватног' чије се унутрашње устројство и динамика гуше и детаљније излажу у поменутиим жанровима.

последњим годинама свог живота готово никада није одвајала од својих гусала", које је "носила у нарочитој шареној торби на све скупове: славе, свадбе, бабине, чак и на велике народне саборе код каранске Беле цркве" (Познановић 1988, 137), што говори о трајању и досегу кумулативне идентификације-интерпелације чак и у позном животном добу. О сличном односу говори и цртица о старој гусларки Милици Бубњевић (с. Герзово, околина Мркоњић града), објављена у *Илустрованој политици*, у којој се наводи да се она "већ седамдесет година не одваја од својих гусала", које свуда носи у торби са собом, као и да у позном животном добу од 88 година "још увесељава народ у Герзову о празницима" (Новаковић 1980, 2).

Први опсежнији научни покушај синтетизације дотадашњих етнографских белешки поводом гусларки, као и приказивања стваралаштва појединачне гусларке као фигуре у том светлу, доноси кратка студија етнолога Драгослава Антонијевића *Милена гусларка* (1960). Антонијевић помиње Вукове и друге следе гусларке, осврће се на свирачице о којима је писао Матија Мурко, као и на мање познате жене са гуслама о којима су податке остављали други истраживачи.<sup>120</sup> У маниру карактеристичном и за друге етнографе, његов се пресек женског делања у домену певања уз гусле своди на набрајање забележених информација о извођачицама, без неопходне анализе евентуалних заједничких карактеристика њиховог идентитетског позиционирања и извођаштва, али и уз први покушај анализе женског гусларског репертоара. Нема опсежнијег критичког осврта на представљачке дискурсе и њихове механизме, премда се износи запажање да су жене "не само у кући већ и на јавним скуповима певале старе јуначке песме, а понеке се истицале и испевавањем нових таквих песама" (Антонијевић 1960, 1). Тежиште Антонијевићеве студије је управо на појединачном портрету 'Милене гусларке' (Милене Лене Живадиновић, удате Ракић), жене из Алексиначког Поморавља која је у средини у коју је доспела удајом пренела и ексклузивно сачувала старији стил певања и свирања на гуслама карактеристичан за њен родни крај, село Велики Шиљеговац на обронцима Јастрепца (в. слику 8, Прилог 2). Модел Милениног постајања гусларком сажима више карактеристичних момената који су определили и развој других свирачица у патријархалним сеоским срединама: учила је најпре кришом,

---

<sup>120</sup> Од "новијих података" издваја Стеванију Драгаш о којој је писао Мирко Барјактаровић, и гусларку Рајку Јосиповић из околине Обреновца, чији су снимци архивирани у грађи Музиколошког института САНУ (Антонијевић 1960, 1-5)

подражавајући оца и друге гусларе који су свраћали у кућу, након удаје је била принуђена да запостави праксу будући опхрвана кућним обавезама и бригом о деци, и тек у познијим годинама обнавља своју вештину у контексту снажније подршке женском присуству на извођачким сценама и промоције државног концепта неговања фолклора, као новина које је донео југословенски самоуправни социјализам. Миленин репертоар је обухватао слој старијих епских песама уз гусле, народну лирику као и народна кола која је посебно виртуозно изводила, а њено наступање је било јавно – на сеоским славама, свадбама и у другим јавним приликама (ibid, 7). Антонијевић инсистира да је Миленин репертоар пре свега очувао старији слој традиције епског певања уз гусле, карактеристичан за изоловани сточарски крај у којем је гусларка одрасла. Два примера из Милениног репертоара служе да поткрепе тај закључак: митолошка песма *Бог ником дужан не остаје* за коју се наводи да спада у групу епских песама најстаријег датума, као и песма *Сеја брата на вечеру звала*, балада која према Антонијевићевом тумачењу, садржи мотиве авункулата (в. пример 38, Прилог 1).<sup>121</sup> У музичком смислу, обе песме одликују уски амбитуси (мала терца, чиста кварта), као и нечујно губљење последњег слога у стиху, што је карактеристика старијег начина певања у то доба још увек заступљеног у Миленином родном крају. Закључак да жена изводи песму са траговима авункулатског односа (sic!), као и да су сличне песме бележене и у другим крајевима Балкана од стране женских казивача, према Антонијевићу сведочи о томе да су управо жене "пренеле до наших дана петрифициране успомене на крвне везе и сродства из времена своје матријархалне владавине, линијом ујак-сестрић и сестрић-ујак" (Антонијевић 1960, 16). Иако је ово објашњење први покушај да се род извођачице доведе у везу са њеним стваралаштвом и позицијом у оквиру шире културе, оно се ослања на псеудоеволуционистичку верзију матријархата критиковану у антропологији и обнавља мит о женама као о статичним носиоцима друштвеног сећања, уместо да се окрене конкретној анализи материјалних идеолошких услова који су дозволили свирачици да узме учешћа у култури гуслања. Уколико се размотри Миленин репертоар забележен у Антонијевићевој студији, он поред наведених песама садржи и шаљиве песме *Чуо старац да пева девојка* са мотивом старца младожење; лирске песме *Дај ми, пријо, једну тикву* уз коју се и игра и *Стаде човек много пити* у којој жена туче пијаног мужа који јој је украо нити са

<sup>121</sup> Авункулат је специјалан однос који се у традиционалним културама успоставља између ујака и сестрића, и који подразумева блискост, размену знања и вештина, али и посебну наследну линију.



разбоја, као и љубавну песму уз игру *Играм, певам, лако ми је*. Посебна одлика Милениног репертоара је извођење народних кола: *Чачак, Гајде и Влајна*. Свирање играчких инструменталних нумера на гуслама, према Антонијевићевом тумачењу, представља прелазну фазу од епике *stricto sensu* у виду орског епског певања, до орске игре уз гусле без епског певања (ibid, 23), што је спорна линеарна еволуционистичка конструкција промена у подручју традиционалне праксе. Док је Антонијевић склон да и потоње, тј. чисто инструменталне нумере на гуслама, објасни као преношење архаичних културних слојева, у етномузикологији је познато да је извођење инструменталних мелодија на гуслама сразмерно ретка појава. Заправо, чињеница да Милена Ракић влада хибридним репертоаром и изводи како старинске, тако и 'новије' (шаливе) песме у којима се мушкост, такорећи, умањује преко шаливих мотива, а женскост често поставља на централно место, пре говори о чињеници да је управо као жена гуслар, дакле неоптерећена строгим патријархалним каноном који диктира облик пожељног изражавања мушкости, из своје ексцесне позиције била у могућности да својевољно креира сопствени музички израз и идентитет свирачице. Њене интерпретације народних кола посебно су интересантне у том погледу, јер ту у потпуности прилагођава инструмент новом репертоару, изводи мелодије у распону септима и октаве (за разлику од уских тетраордалних амбитуса епског певања) тако што свира на доњем делу жице, ближе корпусу својих једноструних гусала. О великој извођачкој вештини и импровизаторској инвенцији сведочи реализација мелодија у којима се појављује остинатни тон и тиме дочарава илузија две жице: "Милена тако вешто мења и наглашава поједине тонове да понављајући правилно интонирање празне жице даје звук као бордун, односно остинато" (ibid, 24). Користећи гусле како би имитирала други инструмент, гајде (в. примере ниже у тексту), она се заправо исказује као извођач склон експерименту и иновацији, за разлику од Антонијевићевог тумачења, у којем је пре свега чуварка традиције.

## "Чачак"

Изводи: Милена - Лена Ракић (Живадиновић)

Транскрипција: Ерне Кираљи

Преузето из студије Драгослава Антонијевића "Милена гусларка"  
(Београд: Издавачка установа "Научно дело", 1960, 23)

♩ = 160

гусле

15 пута се понавља

Fine

о.ф.

Detailed description: The musical score for 'Чачак' is written for a guzla in 2/4 time. It begins with a tempo marking of ♩ = 160. The notation consists of two staves. The first staff contains the main melody, which is repeated 15 times as indicated by a bracket and the text '15 пута се понавља'. The second staff contains a 'Fine' ending and an 'о.ф.' (original form) section, which is a single note on a lower staff.

## Коло "Гајде"

♩ = 70

гусле

Fine

о.ф.

Detailed description: The musical score for 'Коло Гајде' is written for a guzla in 7/16 time. It begins with a tempo marking of ♩ = 70. The notation consists of two staves. The first staff contains the main melody, which is repeated several times. The second staff contains a 'Fine' ending and an 'о.ф.' (original form) section, which is a single note on a lower staff.

Насупрот увреженом вредносном ставу да, чак и када су бивале активне и видљиве, жене нису могле да парирају најбољим мушким гусларима, што је докса из које се потом изводи објашњење за 'невидљивост жена' у музичком животу традицијских заједница, многи етнографи управо истичу музичку спретност и способност женских гуслара, и указују на њихов специфичан, занимљив и неретко обиман репертоар. Слепе гусларке у деветнаестом веку изазивају дивљење првих проучавалаца који успостављају романтичарски пројекат народне културе, а у горенаведеном Антонијевићевом опису Милене Ракић истичу се управо изузетни технички и интерпретацијски домети њеног извођења. Од половине XX века, након дубоких друштвених трансформација које су захватиле Балкан, и друге гусларке су,

захваљујући својој вештини, окупирале видљиву и значајну социјалну позицију. Заједничке карактеристике процеса освајања идентитета гусларке, често скопчаног са друштвеном изведбом вишеструких (не-канонских) модалитета женскости, ваља још једном нагласити, не поседују некакву претпостављену биолошку и полну основу, у смислу поседовања психолошких и физиолошких црта и особина својствених мушкарцима по „природи“ пола. Уколико се и може говорити о заједничким структуралним одликама њиховог идентитетског одређивања и извођаштва, може се запазити да свирачице гусала често уживају патронат оца, брата, мужа или неке друге истакнуте мушке фигуре, у репертоару фаворизују песме у којима се карактеризује снажан женски лик, као потенцијални интерпелацијски *imago*, у динарским областима Балкана су неретко и добре тужилице (узимајући на тај начин учешћа у друштвено вреднованој пракси претежно резервисаној за жене); напослетку, многе од њих су и мултиинструменталисткиње, о чему постоје историјска и савремена сведочанства. Другим речима, структурни паралелизам изградње њихових идентификацијских и субјективацијских механизма не тиче се биологије и пола, већ социјалних, културалних и микролокалних условљености конструисања друштвеног рода.

Видели смо како се женско посезање за инструментима који се традиционално опредељују као мушки контекстуализује и интерпретира као изузетан чин. У претходно анализираним примерима, жене се приказују као мање-више узорне носитељице одговарајућих родних и полних карактеристика и са њима традиционално повезиваних друштвених улога, чије обављање дозвољава да им средина 'опрости' преступ: Стеванија Драгаш је, према Барјактаровићевим речима, "изродила деветоро дјеце" и "иначе је здрава, крупна и доста младолика жена" (Барјактаровић 1954а, 141), док је Милена Ракић, према Антонијевићевом тумачењу, несвесно пренела наводно матријархалне обрасце преко авункулатских мотива и уједно сачувала старински начин гуслања свог родног краја, управо захваљујући томе што је жена (Антонијевић 1960, 28-29). 'Исправна' биолошка тела и есенцијалистички схваћене одлике женскости, попут очувања старих културалних образаца као активности иманентној женама, насупротив мушке усмерености ка новинама и прогресу, нису тек детаљи који треба да допринесу бољем и вернијем приказу жена гуслара.<sup>122</sup> Овакви детаљи служе да

---

<sup>122</sup> На пример, у литератури се сразмерно ретко срећу подаци о брачном статусу и очинству мушкарца гуслара.

коригују 'ишчашену' биокорпоралност гусларки у смеру исправних родних тела и прихватљивих родних улога. Могу се разазнати и поставити два модела репрезентације, који на различите начине третирају однос биолошког и родног, у контексту родно одређене традиционалне народне музичке праксе. Први се заснива на интерсекцији родног и етничког идентитета, дефинисаног из екстерне и објективистичке перспективе: позиција изузетка и ступање у сферу улога резервисаних за мушкарце гусларки оправдава се њиховим пожељним и узорним полним, родним, етничким и локалним идентитетом, схваћеним у виду тоталитета идеалних црта који материјализује норму традицијског патријархалног поретка. Овај се модел може пратити од позног XIX века, од Олге Ковачевић као оличења идеалне српске девојке ("Косовке девојке"), до Милене Ракић као представнице архаичне локалне културе и примордијалне женскости. Други модел односи се на жене које исказују вишак "мушких" црта, односно мањак одговарајућих родних атрибута и понашања пожељних за жене, и које се стога перципирају као угрожавајуће по хетеронормативни друштвени режим. Уколико је први модел доносио својеврсни коректив у односу на пожељни облик родних идентитета, улога и понашања, други би подразумевао кршење или прекорачење родних норми и родних дихотомија, и уз неопходне идеолошке и теоријске корекције, може да води у прецизније сагледавање одигравања рода путем музике (Nepić 2012, 255-257). Иако су генерације научника без сумње препознавале различите акценте и модалитете родних улога где се женскост исказивала и као хиперболична родна представа и чин, и као њихова травестија, њихова је честа грешка била управо претпоставка о јединственој, објективној, понегде и биолошки заснованој "реалности" рода, у чијој је основи почивао круто механицизам хетеронормативне матрице, " (...) реализам структуре – који хипостазира системе објективних односа тиме што их претвара у тоталитете конструисане мимо историје појединца и историје групе" (Burdije 1999, 158). Отуда су жене које не одговарају родном нормативу секундарно изведеном из нормативних дискурса заједнице и накнадно хипостазираном у 'реалност' родних односа,<sup>123</sup> биле сагледаване као индивидуе које опонашају 'супротни пол', односно као потврда хетеронормативног обрасца и природне заснованости одређених

---

<sup>123</sup> Сваки озбиљан етнограф ће потврдити да се нормативне представе и наративи о "реалности" заједнице од стране њених припадника најчешће не пресликавају у потпуности у материјалним праксама свакодневице: различити антагонизми који творе конфликтно поље друштвене 'реалности' подразумевају и различита, толерисана и бројна одступања у односу на идеалитет норме.

друштвених улога и понашања у којој се мора почивати на једној тачки супротстављеног поларитета, а не као још једна варијација променљиве, контингентне и интерсекционалне родне идентификације у култури и у друштву.

Такав приступ је, коначно, довео до тога да се гусларке неретко тумаче као жене са вишком мушкости, који им – будући да је мушкост у заједници традиционално више вреднована, отвара врата у праксу. Једно од етномузиколошких тумачења полне (sic!) условљености певања и свирања полази од тога да се "у народу јављају жене које имају интересовање за 'чисто' мушке послове (...) а свирају неки од музичких инструмената", што је појава коју пре свега омогућавају специфичне околности, попут удовиштва у којем жена преузима улогу кућног старешине, у оквиру којих она врши и друге 'мушке' радње, као што су пушење или испијање алкохола, и где "она зна чак и да запева уз гусле, што би се, иначе, у нашој средини у уобичајеним околностима сматрало својеврсним светогрђем" (Големовић 1998, 54). Поред тога што су поједине гусларке, о чему сам већ писала, обављале своју свирачку праксу и након удаје, и што су слепе гусларке чиниле посебну, друштвено дозвољену групацију у којој је видљиво практикована другачија женскост, проблематично је есенцијализација и онтологизација одређених атрибута, понашања и појава као "мушких", будући да многе од тих особина и чинова јесу били својствени женама, иако се из данашње визуре не уклапају у накнадно конструисане и учвршћене идеалтипске моделе родних односа традицијских заједница.<sup>124</sup> Најчешћи разлог женског успешног узимања учешћа у пракси гуслања није, стога, вишак натурализованих 'мушких' особина и изузетна, издвојена позиција која таквој особи самим тим припада: управо супротно, вештина и знање су квалитети којима се а posteriori завређују та посебна позиција и статус и осваја одобравање непосредне и шире заједнице. Дакле, иако се позиција гусларке није увек уклапала у хегемону матрицу која је нормирала полне и родне улоге, она јесте била делимично видљива и препозната, а самим тим и доступна женама: као место у дискурсу, призор врсне гусларке среће се чак и у самим текстовима епске поезије коју бележи Вук. На

---

<sup>124</sup> Наравно, не треба занемарити да су жене које су одступале од конвенција поводом рода, а које су и саме, услед друштвеног вредновања мушкости, истицале своје атрибуте као „мушке“, и у личном доживљају и од стране заједнице могле бити означене као посебне, мушкобањасте жене или 'јунак девојке'. Уз уважавање и тог културалног модела односа према роду, ипак, погрешно је претворити га у правило и протегнути га на читаву праксу и уједно начинити замену теза: материјализована понашања и црте која се у процесу друштвеног уређивања рода означе као „мушка“ или „женска“, претметнути у есенцијалне (биолошки, полно засноване) 'одлике' родног позитивитета.

пример, у песми „Јован и дивски старјешина“, главни лик, након што је ослепљен, моли пријатеља да га одведе посестрими крчмарици Јани, од које треба да прими вештину гуслања: „разумна је ума и памети/гуслара јој у свијету нема/ не би ли ме гуђет научила“ (Карацић [1845] 1985е, 35).<sup>125</sup> Као дискурзивна спона, оваква и слична места су у сусрету са материјалним праксама контра и дисидентификације, могла додатно повољно утицати на субверзију доминантних родних диспозитива и производњу других субјектних позиција које су биле или тек делимично захваћене крутом логиком родне бинарности, или у потпуности измакнуте из њеног стиска.

Посве други проблем чине она одступања од претпостављеног родног поларитета која су традицијске заједнице у Србији и на Балкану дозвољавале, у оквиру којих одређене индивидуе полажу право на непоклапање пола и рода и њихов се gender bending толерише и уважава у социјалној хијерархији. Међу етнографским сведочанствима о женским традиционалним инструменталистима могу се сусрести и једна и друга позиција које, међутим, нису истоветне: у првом случају то су жене које отворено одбацују традицијски калуп женскости и преко различитих трансгресивних чинова и/или отворене субверзије сврставају се ближе 'супротном полу', али ипак не одбацују номинални женски идентитет. На пример, такве жене су изразитије нагињале трансгресивним радњама и потпуној или делимичној контраидентификацији у односу на идеалтипску представу жене: у опису Митра Влаховића, истиче се да је Ката Миливојевић 'Ајдучица' (с. Церово, околина Власотинца) радила мушке послове, пушила лулу, припадала хајдучкој скупини са којом је била и ухваћена, док је њена гусларска пракса подразумевала јавно свирање у кафанама и у оквиру других пригода, попут седељки (Влаховић 1938, 107). О сличном односу говори и опис младе црногорске гусларке Даринке Радуновић (1913, с. Краљске баре, Васојевићи) који је

---

<sup>125</sup> Песму „Јован и дивски старјешина“ Вук сврстава у песме најстаријих времена („песме јуначке најстарије“). Њен сиже носи одлике обредног сценарија, са главним јунаком младим Јованом као иницијандом који пролази различита искушења, извршава задатке, бива брутално ослепљен, бачен у јаму, након чега чудесно повраћа вид. Тај се процес окончава осветом мајци и њеном демонском љубавнику и повратком оцу, чиме се симболички раскида однос са материнским окружењем у корист устоличења патријархалног принципа (Перић 2013, 26). Улога крчмарице Јане у односу на такву интерпретацију могла би се схватити у виду испуњавања морфолошке функције чаробног помоћника (у којем је контексту њено умеће гуслања необична вештина), али будући да се непосредно пре сусрета са њом Јовану указује вила која чаробном водом лечи његово слепило, лик посестрима Јане у том контрасту делује као да више припада „овоземаљској“ равни, а у тријади женских ликова (мајка која издаје сина, вила која му помаже) оличава позитивно конотиран тип женскости између та два оштро супротстављена пола.

оставио Матија Мурко. Ћерка удовице која је држала друмски хан, Даринка је добила основно образовање што је почетком XX века представљало својеврсни преседан, и почела је да пева уз гусле већ са тринаест година, будући да јој је писменост омогућила да старије и новије песме учи самостално, из књига. У почетку је њено извођење било резервисано за укућане, да би убрзо почела да јавно пева и свира и за госте у хану. Мурко бележи да је Даринка Радуновић говорила како ће се ожени, и да је њена околина сматрала да се понаша као мушкарац: „говоре о њој, да 'се држи као мушко“ (Murko 1951, 194). Оспоравање и иступање из традицијског модела женскости је у њеном случају, поред побројаних радњи, било маркирано и самом измењеном извођачком постуром (гусле у десној, а гудало у левој руци), као и контраидентификацијском употребом вокалног тембра, динамике и интензитета инструменталног парта блиских културално конципираном одликама 'мушког' извођења: „[она] гуди и пјева веома енергично, као мушкарац“ (ibid).

Други случај чине трансродне особе попут балканских вирцина (тобелија, остајница, неудавача, цура), особа чији је биолошки пол женски, али које у традицијским заједницама Косова, Црне Горе и северне Албаније заузимају социјалну позицију резервисану за мушкарце и пролазе кроз делимичну или потпуну родну инверзију захваљујући томе што се опредељују за живот у целибату и (Šarčević 2002). Ступање у целибат и у родну транзицију могло је бити наметнуто или својевољно, у зависности од тога да ли је породица на тај начин надомешћивала недостатак мушког детета, или се радило о привременим женским заветима уколико би мушки чланови породице услед претње крвне освете били спречени да напуштају простор куће, чак о самосталним одлукама разведених жена које се заветују да се више неће удавати и које су за заједницу остајале жене, али им је било дозвољено да се друже са мушкарцима (ibid). Ова социјална институција била је доста флексибилна пошто се биолошки пол није увек скривао и будући да је постојала могућност да се тобелија доцније и уда (Барјактаровић 1966, 281), а различитост мотивација и социјалних позиција вирцина додатно говори у прилог флуиднијем поимању односа пола и рода у самим традицијским заједницама, него што се то често претпоставља у научним описима традиционалних родних односа на Балкану. Жене које су постајале вирцине могле су бити приморане на то, услед патријархалног вредновања мушког потомства и императива патрилинеалног очувања породичног имања и имена за једну генерацију,

али и бирати идентитет вирцине зарад сопствених разлога (удовиштво, раскид веридбе, избегавање наметнутог брака, жеља да се изађе из наметнутог оквира женскости), чиме су у појединим инстанцама изражавале сопствену вољу и релативну аутономију у формирању свог идентитета и у сфери непосредних економских и друштвених односа у којој су обитавале.

Међу вирцинама је било гусларки, а за најраније помене индивидуа женског пола које имају наглашене атрибуте друштвено схваћене мушкости које су биле у контакту са народном епиком, могу се узети подаци из збирке *Пјеванија босанска и херцеговачка* Симе Милутиновића Сарајлије (1837). У Милутиновићевој збирци народне поезије, у казиваче пореклом из Мораче убрајају се 'Гџла ђевојка', односно 'Госпава Морачка, ђевојка' (песме "Грујице посестрима" и ("Марков лов") и 'Јаглика мушкобана' ("Златна свирала") (Милутиновић 1990, 303-307, 627-628). Према мишљењу фолклористе Ненада Љубинковића, преко компарације особеног поетског израза, садржине и мотива обе песме сагледава се разлика између перспективе женског субјекта, карактеристичне за песму коју је испевала Гола, и "мушкобањастог обликовања 'женског писма'" у Јагликиној песми, што заједно са епитетом 'мушкобана', упућује на закључак да се у случају 'Јаглике мушкобане' радило о тобелији, односно заветованој девојци (Љубинковић 2008, 31-34). Руски слависта Павел Ровински још је конкретнији, па за Јаглику наводи да је највероватније гуслала, као и да се облачила као мушкарац и учествовала у другим мушким активностима:

"Кажу да је била потпуно као мушкарац: одјевала се као мушко, носила је оружје и ишла у четовање и зато је могла пјевати уз гусле." (Ровински 1994, 445, према Пешикан-Љуштановић 2008, 161).

У ране описе музицирања 'мушкобањастих жена' спада и путописна цртица из 1858. године у којој се спомиње албанска свирачица у околини Задра:

"Но у један ма чу танке гусле: у крај пута седела је једна мушкобана Арбанашка, те је певала славу свои прађедова, њезин мушки глас разлегао се јасно, она је певала издају Мусе, сестрића Скендербеговог (...) када је певачица приповедала о победи кршћана, из изврнути очију сипала је жива ватра, а смеј одушевљења лепршао се на окорелом од сунца лицу; само нема наши мелодија, већ је трзала и прекидала, и није најбоље у гусле ударала" (*Јавор* 16(1), 5.06.1862, 126).



Иако је немогуће закључити да ли се заиста ради о вирцини или о жени која је произвољно описана као 'мушкобана' захваљујући родно нетипичном понашању и одређеним физичким карактеристикама сагледаним као мушким из визуре посматрача, из овог одломка се свеједно може назрети идентификација-интерпелација која обухвата женске субјекте у додиру са традиционалном праксом, где се индивидуа у исти мах производи-екстернализује као 'ишчашени' субјект пола и рода, и као носилац дискурса колективитета у виду епске јуначке традиције, преко које је идеолошки ситуирана. Интерсекционалне линије идентификације теку једновремено и материјализују се чином музичког извођења. Истовремено, жене које у потпуности не следе нормe женскости у традицијским окружењима, и које заједнице заузврат именују и означавају као вирилне жене и/или као вирцине, као да деле крос-етнички родни идентитет који представља варијацију на континуитету родне скале традицијских руралних заједница, уместо данас постулираног модела поларитета биолошки детерминисаног и друштвено чврсто конструисаног 'традиционалног' рода. У двадесетом веку постоји више сведочанстава о музичкој пракси трансродних особа. Тоне Бикај, албанска вирцина, био је популаран као свирач на лахути (албанском инструменту типа гусала) и на *фјелу*, свирали: "певање и музицирање за публику у којој има мушкараца, активност која се сматрала неприкладном за домаће жене, била је нека врста особитог умећа многих албанских вирцина" (Grémaux 1997, 34, према Petan 2010, 92-93). Црногорска вирцина (Станица) Дага Маринковић (1941) из Бијелог поља свирала је гусле и хармонику (повремено на свадбама и другим прославама и за новац), а према мишљењу родбине и пријатеља, била је добар гуслар (Šarčević 2002). У њеном случају, чин јавног свирања инструмента припада читавом комплексу радњи повезаних са мушкошћу, али је сама родна идентификација комплекснија и континуалнија у односу на просту 'реверзибилност' рода и приклањање супротном полу као жељеном идентитету. Према речима етнолога Предрага Шарчевића, који је са Дагом био у контакту од 1994. године, њена појавност мушкараца увек је била модификована тиме што је о себи говорила као о жени, "њено морално задовољство није произлазило из могућности да друге обмане својим изгледом, већ из чињенице да је друштвено била третирана као мушкарац, упркос свом полу" (ibid, 11). Стога је чин музицирања на инструменту родно детерминисаном као 'мушком' могао да изнедри низ блиских, али у основи разноликих варијетета изрицања и материјализовања женске субјектне позиције и моћи у друштву.

## 2.8. Неки закључци: ка генеалогји женског увежбавања/субвертирања идентитета музиком

Појединачни случајеви и издвојене праксе женског извођаштва на традиционалним инструментима које сам анализирао у претходним поглављима разликују се у својим идеолошким диспозитивима, непосредним друштвеним окружењима и материјалним изведбама. Ипак, у представљачким дискурсима који су их накнадно фиксирани, те разлике су или слабо видљиве, или се у потпуности потиру подвођењем под модел женског деловања у области традиционалне народне музике као инцидентне и/или зазорне појаве, изузетка који ни у ком случају не може илустровати 'ваљану' друштвену праксу у њеном доминантном и стога једино исправном виду. Упркос превласти овог становишта, у појединачним етнографским и фолклористичким приказима који обрађују појединачне примере без тежње да пружи свеобухватни приказ статичне и прецизно омеђене друштвене праксе, а као што смо могли да сагледамо кроз критику и деконструкцију представљачких дискурса у претходним поглављима, често се разазнаје упадљива женска моћ деловања. Учешће у одређеној музичкој пракси и појединачни чинови (ситуације) извођења јесу материјални идеолошки погони преко којих се Њен идентитет изводи и протеже у времену, са линијом родне идентификације као битним моментом артикулације сопства, различито угњежденим у друге идентитетске филијације (професионална/аматерска, национална, забављачка, трансгресивно-бенигна, трансгресивно-еманципујућа, или нека друга). Званични механизми репрезентације инструменталних музичких пракси још од XIX века идеолошки фиксирају њихову динамику и обресе тиме што затечену слику о претежућем учешћу мушкараца претварају у тезу о родној подели народног музичког извођаштва у којој се на инструменталисткињу гледа искључиво или са чуђењем или са презиром. Историјска позиција према којој су извођачице у различитом степену у мањини, док су мушки извођачи ванвремени еталон праксе, морала се разликовати од праксе до праксе, и унутар самих пракси зависно од конкретне историјске и политичке артикулације: иста правила и исти описи не важе, рецимо, за слепе гусларке почетком XIX века, певачице уз тепсију у раном двадесетом веку у Босни и у Србији, и младе гусларке данас, иако унутар дискурса који уређују њихову презентацију постоји изразита тежња ка типизацији и универзализацији поводом рода. Заправо, сама позиција универзалности („гуслар је одувек био мушкарац“) настала је као резултат процедуре коју је започео конкретан историјски догађај као што је, рецимо,

198

популаризација гусала од средине XIX века потакнута национално-романтичарском солидификацијом репрезентативне народне културе, где, да искористим речи Алана Бадјуа, 'универзална сингуларност', универзална позиција која се 'као таква', ипак, уздигла у једном тренутку, „оставља за собом једноставну издвојену тврдњу у виду трага о нестанку догађаја који су је засновали“ (Badiou 2006). Сами догађаји који су довели до одређене позиције која се учврстила као правило, апсолут или докса, подлежу одређеним идеолошким механизмима и иза њих увек стоји одређени друштвени интерес. У случају дискутованих примера женског учешћа у инструменталној народној музици Србије и Балкана, могу се препознати бар два таква таква интереса: први, и историјски ранији, као што је више пута до сада наглашено, тицао се успостављања канона народне културе у контексту патријархалног националног модела који је ступио на снагу у XIX веку, и тај је модел већ унапред делимично филтрирао 'емпиријску' слику стварности на коју су се надовезали позитивистички и објективистички усмерени научни модели XX века, са тежњом ка изналажењу универзалних закона културе по угледу на законитости у природним наукама. Оба ова момента дефинисала су и идеолошки обликовала слику испољавања „полних улога“ у различитим облицима музичких пракси, којом располажемо данас. У тој је слици свирачица народних инструмената нерепрезентабилни елемент система, што стоји у оштром контрасту са страсним улагањем у одређени идентитетски перформатив карактеристичан за женско инструментално извођаштво у области традиционалне музике.

У контексту појединачних извођења и практиковања идентитета свирачица, критичким читањем историјата и детаља женских свирачких пракси показало се да је управо освајање улоге свирачице, жене која музицира ослањајући се на *τέχνη* пре него (или у једнакој мери колико и на) глас, за многе жене био идентитарно утемељујући, што успева да се назре из иначе оскудних приказа њихових извођачких физиономија и начина на који су функционисале и биле перципиране у ширем друштвеним контексту. Поред важности свирања у процесу женског освајања креативности и уживања, уједно су уланчани чиновни свирања за жене функционисали и као лакановски прошивни бод: утврђујући их у континуираном или некадашњем идентиту свирачице, они су их и неумитно придруживали конкретној идеолошкој субјектној позицији, као појединачни акти идентификације-интерпелације (изврсна представница националне женскости,

бранитељка отаџбине, жена која трансгресира рођењем задату родну идентификацију, побуњеница против друштвених конвенција, она која вољно и видљиво узима учешће у дискурсима и праксама локалности). Музика се може појављивати као део материјалног и симболичког грађења идентитета (пресека личног, класног, расног, етничког и неког другог одређења), али у случају постојања друштвених правила која учвршћују границе перформативности рода, чини се да је женски избор да се узме учешћа у иначе ограниченој пракси музицирања на народним инструментима и инструментима уопште, историјски био најчешће повезан са снажним улагањем у одређену субјектну позицију, управо услед нужде да се премосте препреке, али и услед личног одазива идеологији у виду специфичног интерпелацијског геста. Сâмо овладавање инструментом и контакт са музиком и са менторским фигурама или узорима представљају онај први, видљиви интерпелацијски догађај, док вољно узимање учешћа у извођачкој пракси, конкретно извођење и његове последице, јесу управо она врста соничног и метафоричног 'ударца' који анимира тела (Mowitt 2002), а субјекте покреће у акцију, преко које се различити друштвени и културални ресурси и назови потврђују, пресабирају и/или доводе у питање.

### 3. Савремене музичке праксе свирачица

#### 3.1. Дугим трагом идентификације: 'лично и друштвено' у пракси и чину свирања

На основу континуираних опсервација извођачких пракси неотрадиционалне народне музике и савремених сцена ослоњених на елементе традиционалног музичког израза од 2004. године, као и петогодишњег индивидуалног истраживачког рада са извођачицама различитих социјалних позиција, старосне доби и степена јавне инволвираности (2009-2014), створила сам слику о њиховом деловању у одабраним музичким праксама и о спрези индивидуалног инвестирања у идентитет преко чинова музицирања. Та се слика подједнако ослања на историчност, наративну и афективну реконструкцију (сећање старијих жена и жена средње доби), колико и на и синхрони пресек данас актуелних усмерења, те родних и других идентитетских позиционирања у пољу текућих промена и пратећих антагонизама нео-, пост-традиционалне и ворлд музичке сцене. Методолошко-временски оквир, који је уједно и оквир смене доминантних идеолошких, културалних и политичких парадигми у српском друштву, обухвата:

1. Реконструкцију женског учешћа у традиционалној музици као резидуалној пракси из времена непосредно уочи комунизма и у државним пројектима успостављања фолклористичких образаца кроз институционалне идеолошке апарате југословенског самоуправног социјализма. Свирачице су тек делимично видљиве, захваљујући нормативним дискурсима који фаворизују фигуру мушког свирача, али и услед културне политике која је промовисала концепт „народа и народности, науштрб других друштвених диференцијација (родне, полне, класне нпр);
2. Процесе поновног „откривања“ жена као извођача у контексту драматичних друштвених трансформација пост-социјалистичког периода, са циљем успостављања инсуларних самодовољних модела националне културе у засебним националним државама након краха СФРЈ. Будући да им је званични историјат великим делом ускраћен током XX века, а саме традиционалне праксе релативно маргинализоване, жене се у више наврата појављују „први пут“,

односно откривају или „изумевају“ као извођачи на традиционалним народним инструментима;

3. Процесе диверсификације и интензивне медијатизације сцена нове традиционалне, пост-традиционалне музике, као и других музичких пракси (ворлд, етно, фузија, различити популарни крос-жанрови) у контексту раног транзицијског неолибералног капитализма и текуће кризе и критике неолибералног модела у Србији, чији актери уочавају и у различитој мери уважавају потребу за видљивошћу по линији родне идентификације и антагонистички репродукују старије и нове идеолошке моделе поводом рода у јавној сфери. Јављају се флексибилнији приступи родном идентитету извођача, у складу са идеолошки мултивалентним и упијајућим контекстом карактеристичним за ворлд мјузик, и такође у складу са прокламованим државним политикама родне сензитивности, равноправности и неговања идентитарних разлика. Исходиште је, као и у случају неотрадиционалног ривајвла деведесетих година двадесетог века, слично, у смислу уочавања и обележавања родне припадности: фигура свирачице се спектакуларизује на основу њеног 'неуобичајеног' родног идентитета, у чему улогу игра посредна референца на наслеђену нормативну концепцију праксе у којој жене „нису свирале“ и која се узима као да је постојала одвајкада.

Иако се ове формације могу хронолошки презентовати у виду засебних историјских кругова пракси, оне се најпре исказују кроз сложен и нелинеаран однос резидуалних, доминантних и емергентних културалних и идеолошких образаца и устаљених радњи. Њихову спрегу могуће је пратити у обликовању савремених друштвених односа, схватања и понашања непосредно унутар пракси преношења знања (подучавање свирању традиционалних народних инструмената), јавног извођења (наступање на фестивалима, такмичењима, другим јавним догађајима), медијске презентације (специфично родно уоквиривање извођача/ице) и, коначно, унутар савремених представљачких дискурса у свакодневним, спонтаним и институционализованим ситуацијама и контекстима. Такође, разумевање историјата и устројства музичко-културних формација у директној је вези са индивидуалним историјама свирача и свирачица, односно, критичко преисписивање пракси захтева посезање за индивидуалним, искљученим и 'инцидентним'.

Засебне историје жена као свирачица и њихова идентитарна увезаност у шири друштвени контекст могу се најбоље разумети кроз релацију индивидуалне позиције са различитим идеолошким матрицама на видику, где су се жене као субјекти *са жељом* и субјекти под владајућим родним режимом, током својих живота морале различито постављати у односу на хегемоне друштвене, политичке и културалне моделе који су се смењивали. Свирачице које су лично и професионално сазревање отпочеле или прошле у време југословенског самоуправног социјализма, као личности и стваралачке индивидуе формирале су се у односу на расап две друштвене 'стварности': једна је подразумевала еманципацију и већу заступљеност жене у јавном и политичком животу (форма доминантне културе), док су у другој елементи 'претходне' друштвене структуре и њој својствене родне хијерархије, били баштињени и као такви и даље непосредно обликовали ставове и улоге у свакодневном животу. Напетост између ове две позиције, од којих се прва може означити као стремљење родној равноправности и општем друштвеном напретку карактеристично за комунизам, а друга као одржавање уврежених патријархалних ставова о улози полова у виду вилијамсовског 'резидуума' (делатног заостатка претходног друштвеног уређења), одразила се и на место и улогу свирачица. У анализи и интерпретацији женских свирачких пракси на преласку из позноаграрног патријархалног друштва у социјалистички модернизам, као и у трансформацијама самоуправног социјалистичког система СФРЈ до деведесетих година XX века, превасходно ћу реферирати на две велике, и данас присутне музичко-културалне формације: заједницу која се заснива на традицији певања уз гусле, као и на фрулашку праксу (која у својој данас препознатљивој и устоличеној структури бочно укључује и извођење на другим традиционалним аерофонима). Ове две друштвене праксе одабране су стога што су успеле да остану релативно видљиве у друштвеним, идеолошким и политичким променама у Србији до данас, а уједно и стога што жене у њима остварују запажено учешће кроз историју и у савремености. Свакако, то нису једине традиционалне народне музичке праксе у којима су жене биле активне. У прелиминарним истраживањима и кроз контакте са локалним gatekeeper-има (истакнутим појединцима у културном животу локалних заједница, познатим свирачима), сазнавала сам и за свирачице на другим инструментима: на пример, за старије свирачице двојница, од којих су неке биле предмет етнографског интересовања (слика 13, Прилог 2), као и за млађе жене или девојке које свирају двојнице, а чији су снимци забележени на различитим носачима звука које сам имала прилике да

преслушам.<sup>126</sup> Међутим, иначе тешко пробијање друштвених баријера у контактирању са свирачицама у поменутих случајевима било је посебно отежано слабом доступношћу информација о њима. Такође, треба поменути и певачице уз тепсију, које се јављају у две категорије: као данас малобројне традиционалне свирачице које памте праксу будући да су у њој непосредно учествовале, као и младе настављачице овог обичаја, које су најчешће захваћене ревивалистичким таласом етно музике, у оквиру културно-уметничких друштава, „обнављале“ певање уз тепсију на основу практичне демонстрације неке старије особе, али и путем преслушавања постојећих аудио снимака. Њихова пракса, међутим, ретко узима јавни облик и данас више припада подручју архаичног културног домена, а будући да је критеријум у одабиру потенцијалних информанткиња подразумевао и донекле шири обим и континуитет праксе, донела сам одлуку да такву перспективу у контексту овог рада оставим по страни. За разлику од поменутих инструмената, ревивалистичка пракса кавала, као део шире музичко-културалне формације ворлд мјузик, укључила је у већем броју и младе жене. Такође, посебну тему представља учешће свирачица трубе у савременим блех оркестрима, нарочито у контексту популаризације и медијатизације трубачких ансамбала у оквиру популарног фестивала трубе у Гучи, као и присуство свирачица у некадашњим и малобројним данашњим традиционалним саставима сачињеним од лејки. Треба, коначно, истаћи и да инструменти европског порекла који су у народну музику на Балкану и у Србији улазили почетком XX века, попут трубе и хармонике, имају посебан статус гледе регулативних дискурса који њима управљају. Будући да је у свим побројаним случајевима развој свирачке праксе следио битно различите генеалогичке линије, њихова је проблематика овом приликом изузета.

У сведочанствима које пружају старије жене, и као и оне у позном животном добу (e.g. жене које су прве свирачке кораке правиле у периоду између два светска рата), најчешће се могу препознати две позиције поводом свирања, анализиране у претходном делу рада: учешће у дозвољеном произвођењу звука путем приручног инструмента у детињству, које се најчешће окончавало са касном адолесценцијом, и свирање 'правог' инструмента, које је за девојчицу/жену подразумевало изразитији

---

<sup>126</sup> Од секундарних информаната сам добијала податке и о женском свирању на другим инструментима (рецимо, жена из Рашке која је „пре двадесет година“ свирала кланет, или „Циганка Даринка“, такође из Рашке, која је свирала свирајку, и била „мушкобањаста“, што се огледало у радњама попут пушења или испијања ракије).



индивидуални напор и отреситије суочавање са системом забрана у односу на мушке свираче.

Поред матичног инструмента (најчешће гусала или фруле), многе од свирачица са којима сам радила владају бар још једним традиционалним народним или савременим инструментом (шупељка, двојнице, хармоника дугметара, усна хармоника, лист). Обично је један од тих инструмената био карактеристичан за детињство и рану младост, док је други придодаван касније. Као једноставан облик музичког изражавања, свирање у лист или у травку је у сеоским заједницама могло бити практиковано у детињству и младости од стране младих људи оба пола. Неколико старијих информанткиња из села Сићевачке клисуре (источна Србија) потврдило је раширеност ове праксе, уз опис израде једноставних аерофона и прилика у којима су се најчешће свирали. Д.М. (1927) је тако описала инструмент који се правио од младе пшенице („зеленог жита“), „гајденичку“:

„А, гајденичка! Правили смо, бре, од сламку, па задељемо, и она ?жела „врррррр“ [имитира] (...) Сви идемо у школу, идемо, и тој напрајимо и такој, и оно свири „врррррр“ (...) То кад смо били деца, немамо што да работимо, па си направимо там гајденичке, па из'тимо сас овце, сас свиње, сас јагањци“ (ТС2, транскрипт интервјуа са Д.М, 23.07.2011, с. Куновица, околина Ниша).

Т.К. (1929) је на питање да ли су девојчице или девојке свирале најпре одговорила одрично, а онда се сетила како је и она као девојка свирала у травку која је морала бити „оштрија“ и која се такође израђивала од жита:<sup>127</sup>

„И ја сам, право да т' кажем, кад сам с краве ишла, овако швиркам (...) Овако је турим међу прсте (звизди, прим. аут), само ја немам зуби, сине, неће без зуби то тако да се ради“ (ТС3, транскрипт интервјуа са Т.К, 22.07.2011, с. Градиште, Сићевачка клисура).

Просто произвођење звука или свирање на травки служили су девојчицама из сеоских средина да испуне слободно време приликом изгона и чувања домаћих животиња, али и као облик забаве практикован унутар вршњачке групе (ТС2); у

---

<sup>127</sup> Из првобитног оклевања и негирања ишчитава се разлика између 'правог' свирања и игре уз помоћ инструмената једноставне израде у детињству као две различите категорије у емској перцепцији.

каснијем узрасту, међутим, звук произведен уз помоћ травке или сламке користио се да се привуче пажња младића. Т.К. је истакла да је свирала „за момци“:

„Па у шетњу овако, што се каже, кад смо девојке, што се каже, кад се завитлава сас момци, што се каже, швирнеш му (смех)“ (ТСЗ, транскрипт интервјуа са Т.К., 22.07.2011, с. Градиште, Сићевачка клисура).

Свирање на једноставним аерофонима у виду травке или листа, поред забавне имало је и функцију комуникације са потенцијалним партнерима или симпатијама, као у случају претходно описаних инструмената (влашки дудурејш). Као родно обележен и потенцијално опасан (заводљив) указује се, дакле, женски глас, док је звук произведен инструментом једноставне израде у ситуацији комуникације између младих жена и мушкараца друштвено толерисан. Овој дистинкцији могуће је придодати и разликовање између културно пожељног групног музицирања за жене (певање) и такође културно истакнуте (издвојене) позиције свирача, која је пожељна за мушкарца, а проблематична за жену, а што се преводи у супротност између индивидуације мушког родног идентитета, и колективизације (де-индивидуације) женског. Такође, неверица или одрицање као одговор на питање да ли је било женског свирања, последица је статуса женског извођаштва на народним инструментима, које се најчешће није професионализовало и тиме је остајало у групи детињских радњи, нерепрезентативних за културу локалне заједнице. Малопређашњи искази који се везују за простор југоистока Србије нису, међутим, издвојен случај: женско свирање у лист било је карактеристично и за друге крајеве, у распону од југозападних до источних области Србије. У документарном филму *Анплагд* (2013) у којем је организација свакодневице и забаве троје старијих људи оцртана кроз њихове индивидуалне приступе свирању у лист, дат је портрет Вере Илић, свирачице пореклом са североистока Србије. Она је, као и више старијих свирачица аерофоних народних инструмената, прве покушаје овладавања инструментом начинила самостално, у раном детињству. Попут младих мушких свирача, своју вештину усавршавала је кроз имитацију и „крађу“. У њеном наративу, забележеном у више кратких филмских секвенци, такође се истиче поравнавање културно пожељне и културно ексцесне активности, односно напоредо се постављају певање као пригодно за жене, и свирање као чин родне трансгресије:

„Са пет година сам знала оригинал да свирам, али исто и да певам. И нисам ја то никоме рекла, ја за овцама учим, кад дођем кући, листове сакријем, да нико то

не примећује. И кад сам ја приметила да сам ја то добро отпевала, одсвирала, дош'о мој тата са пропутовања (...) И ја му одсвирам на листу, и он мене одједанпут 'ко те то научио?' и 'ко те то научио?'. Леле, ја се преплаши, 'нико ме није, ја сам сама...' Како је мислио, не знам ни ја, ја имала пет година, да неко може да ме научи то, да сам имала бар петнаест, па... Али, била је младос', лудост... Удаја са непуних четрнаест године, по татиној наредби и маминој, а даље нећемо да причамо“ (транскрипт реплика В.И. из филма *Анплагд*, 2013; Ковачевић 2013).

Свирачица у лист Ј.М. је заједно са супругом Љ.М. реконструисала локалну праксу свирања у лист, у облику у каквом је била упражњавана током њиховог детињства и адолесценције на обронцима Голије. Извођење мелодија на листу се такође везивало за испуњавање доколице при обављању сточарских послова, и за комуникацију са особама оба пола. У локалној подели родних улога у музицирању (рашка област), свирање листа спадало је у ексклузивно женски домен – девојчице или девојке училе су како да свирају једна од друге:

„И.Н: Шта ја покушавам сада да схватим, овако: ми када учимо да су деца свирала разне инструменте, ту никад не пише да ли су то били дечаки или девојчице? Јесу ли девојчице свирале лист?

Љ.М: Више девојчице, више девојчице. Више су жене свирале лист.

Ј.М: Не, мушкарци то уопште нису свирали. То је било специфично за девојчице, и девојке, и жене..

И.Н: И то је било нормално?

Ј.М: Нормално. Идеш за овцама кроз шуму... Ми нисмо овде рођени, ми смо досељени испод Голије, горе једно село, Боровиће, ту је доста било букове шуме. И само се пружиш, откинеш лист и и спонтано кренеш.

И.Н: Када девојчице крену да свирају?

Ј.М: Шта ја знам, од десете године рецимо.

И.Н: И како уче, од кога уче?

Ј.М: Чује једна другу, и онда копира. А иначе нема тамо ноте, нема ту ништа. (...) Чисто смо се неки пут и дозивали, оно, са листом. (...) Како да ти кажем, ја рецимо писнем у лис' рецимо овде, а она девојка, није било телефона... (смех) (...) Као што смо се дозивали, рецимо, овако 'О, Персо/Милева!', а ово јок, него у лис', па онда [имитира, звижди, прим. аут], а она отуд враћа.

И.Н: А дечаци нису свирали?

Ј.М: Нису дечаци, код нас бар нису, ја не знам за друга места, ја причам о нашем крају.

Љ.М: Дечаци су свирали у свираљу и и свирали су у кланете.“ (ТС5, транскрипт интервјуа са Ј.М. и Љ.М, с. Вареве, Рашка, 3.05.2013)

Треба напоменути да свирање у лист Ј.М. није ограничено само на сигналну функцију, већ и да она на листу изводи сложене мелодије (песме, у нешто мањој мери и кола), што говори у прилог чињеници да су девојчице лист користиле и као звучно оруђе у комуникацији, али и као супституцију 'правог' инструмента попут свирале (свираље у локалној терминологији), уколико би биле довољно заинтересоване. Наведени искази старијих жена које су имале прилике да слободно узму учешћа у свираљу на дечијим инструментима, уз сличне примере из других предеоно-културалних целина у Србији, упућују на закључак да девојчице у традиционалним сеоским заједницама нису биле без контакта са инструменталном музиком, односно да су своје рано искуство производње звука употребом екстерног објекта, уколико би тако одлучиле, могле да употребе као базу за даље музицирање на инструментима сложенијих ерголошких и техничких карактеристика. У том случају је дечије свирање из уобичајеног и бенигног елемента забаве могло постати оруђе делимичног измицања из родно обележеног идентификацијског круга намењеног одраслим женама, и чак водити у дис- или контраидентификацију, у односу на постојеће клишее родних улога у сеоско-патријархалним заједницама статичног типа. О другачијем статусу дечијег свирања у односу на зрело, умешно свирање нотирано и одобрено од стране заједнице сведочи и употреба деминутива „швиркати“ који је информанткиња Т.К. употребила како би јасно подвукла разлику између те две врсте изражавања у виду опозиције 'свирнути'/свирати' („то, само та травка, то се швирне, а није то да се швирка“; ТС3). Обе делатности су се, коначно, у детињству могле и преплитати, на шта упућује

разговор са Д.М., која је најпре истицала, позивајући се на сопствено искуство, како гајденичка производи један тон и да јој је за демонстрацију потребна добра 'травка', да би потом, причајући и даље о свом личном примеру, навела и како инструмент може имати шест рупица, и како је на њему свирала „Чачак, Жикино, У шес“ (ТС2). Може се претпоставити да је тај други инструмент био дечија свирала сложеније израде (гајденичка), или да се чак радило о аерофоном инструменту који су употребљавали и одрасли.

Занимљиво је да је иста информанткиња у завршници разговора имала потребу да истакне како је способна и независна, и да се упореди са мушкарцима, иако разговор није превасходно ишао у том смеру<sup>128</sup>: „Само да има жито, и да смо живи и здрави, што да ти не направим, могу да направим у свако доба (...) Еј, ја да сам мушко, ете и'в очи, ја и косим, и жњем, и орем (...) сабирам сено за целу годину, да умрем!“ Потреба ове информанткиње да на одговарајући начин уоквири своје некадашње свирање поређењем са мушкарцима, била је понукана прећутном регулом да су мушкарци ти који у локалној заједници свирају и израђују инструменте – да, другим речима, њима ексклузивно припада домен практичне вештине, τέχνη (иако сам, као интервјуерка, пажљиво настојала да у питањима изоставим имплицитне претпоставке те врсте). Ухваћена у мрежи дискурса који окружује „традиционалне“ женске и мушке радње, информанткиња измешта своју идентификацију из поља очекиваног, што се може протумачити као својеврстан контраидентификацијски потез у једном „сада“ који, при том, накнадно уоквирује/уређује, а можда, коначно, и сеже у сасвим реалну индивидуалну прошлост (животну сторију), која се збивала на рубу званичних наративних репрезентација заједнице. Идентификација се јасно указује као променљиви низ наталожених радњи-сећања, сагледаваних из временске тачке актуелне идеолошке ситуираности једног „ја“, индивидуе која се преко категорије праксе (извођења традиционалне сеоске музике) сместила на место „субјекта за којег се претпоставља да верује“: у овом случају, субјекта који указује на недоследности, пукотине или трвења настала у додиру нормативног и 'стварног' практиковања рода. Појединачни чин – радња свирања – самерава се у односу на лични и друштвени

---

<sup>128</sup> Ова реченица је заправо уследила након мог питања да ли ће у неком следећем сусрету Д.М. да направи гајденичку (будући да је сезонски инструмент, тада није имала при руци одговарајућу стабљику).

контекст наративних историја „с обзиром на место тог поступка у животној причи актера и с обзиром на његово место у историји друштвене средине којој актер припада“ (Konerton 2002, 34). Из начина на који су Д.М. и друга присутна жена описале своју употребу дечијих и других инструмената у детињству и младости, није се могло видети да су те саме активности биле нарочито антагонизоване у локалној заједници, премда јесу биле несумњиво родно обележене, и то на родно-узрасној скали. Но та се родна маркираност мењала током различитих животних фаза девојчице/жене у односу на колективне узусе, а поред тога је зависила и од личних афинитета и порива, у оном смислу у којем индивидуа-интерпрет 'бира' да се одазове или оглуши на одређени идеолошки позив, односно 'одлучује' да се идентификује условно, или пак у потпуности, али и у мери у којој је сапињу друштвени регулативни механизми. Музика се, у том контексту, може разумети као пракса која у својој материјалности и у својој афективној и когнитивној димензији дозвољава прелаз из индивидуалне у друштвену раван, бивајући средством или агенсом интерпелације које повезује несвесну жељу и идеолошку тачку "субјекта за којег се претпоставља да верује", управо као материјална спона на месту „где друштвени однос 'понире' у психички процес“ (Мочник 2003, 49). Уочава се, такође, јаз или тензија између пракси учвршћивања друштвеног рода и мање-више флексибилних, дијалогских практиковања рода и инфилтрације родних идентитета у материјалне праксе у контексту свакодневице, где се музика указује као агенс преговарања око граница женског, али и сваког другог идентитета, и као својеврстан културални лакмус на којем се испољавају једновремене и антагонистичке 'реалности' једне друштвене групе, заједнице или већег типа колективитета. Управо у раскораку између партикуларности проживљеног искуства („свирала сам као дете/девојка“) и нормативних, кохерентних модела родног идентитета („жене не свирају“) показује да је, у случају рода као културалне и психолошке категорије, претварање итеративних чинова (друштвеног одигравања рода) у његову 'природну' супстанцу, процес конструкције, а не развијања унапред задатих иманентних клица „пола“, и то процес који неретко подразумева и одбацивање или прикривање садржаја који не подржавају његову наводну супстанцу. Речима Џудит Батлер, „згрушњавање' [је] упорна и подмукла пракса која се одржава и регулише разноврсним културним средствима“ (Batler 2010, 104). Премда увек регулисан, род је могао бити практикован на различите начине и бити предмет преговарања, а идентитети проточни у времену, на сталном потезу између друштвене контроле и ауторегулације, у чему је музика узимала

удела као улог како у потцртавању граница, али и као перформативни чинилац њиховог опкорачивања-прелажења и посебан друштвени материјални ритуал репродукције идеологије и једновремене репродукције субјеката. Музика, као сонична структура импрегнирана значењем, њен окружујући дискурс и, коначно, радње у вези са музичким извођењем, у том се контексту указују као творбени и потврђујући чинови вишеструких идентификација у којима се обрео субјект.

У наративима појединих информанткиња старије и средње доби преплићу се, тензија између спутавања и одобравања средине на самим почецима свирања (у детињству) и доцнија запаженост и родна маркираност у јавним ситуацијама у којима су се, најчешће са успехом, представљале као извођачице декларативно равноправне са мушким извођачима, но свеједно суптилно маркиране или прећутно издвојене на основу свог 'погрешног' рода. Реконструкције женских свирачких пракси добијене од стране секундарних информаната (најчешће чланова породице) упућују на закључак да су одрасле жене могле свирати и бити уважене као свирачице чак и у строжијим патријархалним окружењима која су се споро мењала и у самом комунизму, али да је њихова активност подлегала одређеним правилима и могла бити ограничена: Каренфила Поповић (Радовановић; ? – 1952, с. Суви До, Пештер) важила је за једног од два најбоља свирача свираље у породици у коју се удала, али је свирала на „поседцима“, искључиво унутар породичног круга, при том оставивши за собом чак и коло које је понело њено име, „Каренфилино коло“ (фејсбук комуникација са Д.П, сродником К.П, 11.12.2012). Свирачица свираље Ратомирка „Дула“ Пантовић (1944) из села Градац (Пештерско-сјеничка висораван) је средином XX века наступала претварајући се да је мушкарац (комуникација са М. Шекуларац путем електронске поште, 17.06.2014), како би уопште имала приступа јавним ситуацијама, али и како би уједно заштитила свој 'регуларни' женски родни идентитет у контексту свакодневног живота. Брачни пар свирача Ј.М (1951) и Љ.М (1949) у разговору је истакао да су у њиховом крају у подножју Голије старије жене свирале „у свираљу“ или у друге аерофоне инструменте, као и да се то могло одвијати у јавним приликама. Оне су, према њиховом тумачењу, биле уважаване као извођачи од стране њихове непосредне околине:

„Љ.М: Загорка ова, горе из Бинића, она ти је била међу најбољим свирачима.

Ј.М: Ал' она је давно умрла, а она је свирала баш у велику свираљу, и то гутурално. А Милија<sup>129</sup> је свирала у малу фрулу.

(...)

Љ.М: Па стара.. Ја сам је само такорећи упамтио. Причали су ми да су многи људи учили од ње да свирају..“ (ТС5, транскрипт интервјуа са Ј.М. и Љ.М, с. Вареве, Рашка, 3.05.2013).

Понекад је миграција из сеоске у урбану средину и промена окружења које би се постављало толерантније, могла да потакне свирачицу да снажније и видљивије одржава праксу, посебно уколико је свирање одређеног инструмента у већој мери било заступљено у породичном контексту. У експлоративном истраживању традиционалне и народне музике Пештерско-сјеничке висоравни (Пештерско поље, 2000) имала сам прилике да снимам гуслара који је тада подучавао своје мале синове и који ми је испричао да и његова сестра, такође пореклом са Пештерске висоравни, активно свира у Крагујевцу. Гусларка и фрулашица К.М (1946, Лозница) је у зрелом добу, након удаје и промене матичне средине и околности, добила нову прилику да се јавно прикаже као извођачица. Она је у разговору истакла интересовање, али и чуђење локалне и регионалне заједнице гуслара поводом чињенице да је она 'жена која гусла':

„И дођем ја тамо, гуслари дошли у оним њиховим ношњама, ја сам имала неку своју ношњицу што ја то волим (не као да ја то имам као гусларка, него једноставно сам то имала онако што ја то волим да имам). И ја сам то обукла и

---

<sup>129</sup> Старија фрулашица из Баљевца на Ибру Милија Јоковић била ми је позната и пре интервјуа, захваљујући видео снимку са Youtube-а на којем свира током трајања фестивала фруле у Прислоници; међутим, умрла је неколико месеци пре него што сам сазнала за њену свирачку активност. Њен пример је занимљив, јер сведочи о различитим културалним баријерама са којима сам се сусретала у истраживачком архивском и теренском раду, а које су из више разлога чиниле свирачице невидљивима. И пре проналажења снимка на Интернету на којем се недвосмислено види да се ради о жени, у претраживању архива Радио Београда пар година раније наишла сам на аудио записе њених извођења кола. Нисам претпоставила да се ради о свирачици, због имена које је изгледало као мушко, а у пратећим подацима радијског фонотечног снимка очекивано није био спецификован пол извођача. Доцније, у разговору са старијим фрулашима и са организаторима појединих културних догађаја, испоставило се да се мушка и женска варијанта имена Милија у локалном дијалекту сасвим различито акцентује, као и да је ова свирачица у кругу заједнице фрулаша била позната и да је последњих година наступала на фрулашким манифестацијама: 2008. године на 21. Сабору фрулаша Србије „Ој, Мораво“, добила је награду за најбољи сценски наступ (Маринковић и Рајичић 2013, 143). У ширим обрисима у којима се савремено фрулаштво јавно презентује (медији, архиве, званични дискурси), међутим, њена активност била је практично непостојећа.



дошла тамо, стала и држим гусле (...) И онда улази на врата један голем, висок један човек, 'Добар дан, о, 'де си, Коле!'; он је Коста Плакаловић, двоструки првак на гулама из Сарајева. И он, онако, како је ушао, он очима пита шта је сад ово, жена стоји у народној ношњи, све гуслари, ја стојим и држим гусле. 'Добро, добро', кажу, 'разумемо те, Коле, шта је, није проблем, да видиш, имамо ми у овом нашем, Вуковом крају, жену гуслара', ево, упознаше они нас. Он каже 'ја не могу да чекам, ја хоћу сместа њу да чујем', и он мени столицу, гусле неке, оп', и ајд'.. Ја мало, оно, он каже (а треба да нам почне гусларско вече): 'Чим се заврши гусларско вече, немој да ми побегнеш, хоћу да те питам одакле ти то, ти с' жена, гусле, оћу да причам с тобом.' Рек'о, добро...“ (ТГЗ, транскрипт интервјуа са К.М, 4.11.2011, Лозница).

Идентитетски перформатив који је К.М. извела у описаној ситуацији послужио је двојакој сврси: то је најпре био материјални чин самопотврђивања (дискурзивно-идеолошког, соничног и визуелног утврђивања у одабраном идентитету као дела тока идентификације путем музике), а потом и уланчавање таквог потенцијално проблематичног идентитета (гуслар жена) у групну идентификацијску физиономију (заједница гуслара). Занимљиво је да се у прихватању 'жене гуслара' у том тренутку јављају два идеолошка момента у односу на које се самеравају њена појава и деловање. То је најпре дискурс о локалној традицији као 'колевици националне културе' („Вуков крај“), чиме се у извесној мери оправдава појава жене са гулама и умањује шок поводом њеног иступања из сфере одговарајућих родних улога, позивањем на наратију о изузетној локалности. На другој страни, подвучена је и неједнакост између врхунског гуслара који је мушкарац и гусларке као инстанце *exceptio probat regulam*, при чему гуслар-првак, као узорни представник праксе, обавља функцију њеног чувара и регулатора (процењује гусларку, одобрава је; доцније у интервјуу К.М. износи уз пуно детаља како јој је овај 'гусларски првак' дошао у посету и том приликом подарио изузетно вредан примерак инструмента, као својеврсно сведочанство о успешном проласку „иницијације“ којој је била подвргнута). Неједнакост је видљива и у начину на који се извођење контекстуализује: док су сцена и централни догађај (у пракси најчешће именовано као „вече гусала и епске поезије“) по правилу резервисани за мушке гусларе, жене се често смештају у сам оквир догађаја – пред његов почетак, или непосредно након завршетка, физички у простор иза сцене или ван ње, при чему често

убирају похвале и дивљење, но и даље ипак остају дословно (материјално-телесно) и метафорички (материјално-дискурзивно) издвојене захваљујући свом полу. На сличну ситуацију јавне провере и верификације женског гуслања налазила сам и у наративима других свирачица. Смештање женских извођача у ситуације мање јавне видљивости или на рубове важнијих догађаја, видљиво је и у следећем одломку, у којем гусларка С.Ж. описује како је била принуђена да наступи након завршене гусларске вечери (на таквим догађајима је често учествовала, али најпре у улози организаторке и конферансијеа):

„И дошли смо ми тамо, и оно гуслари, велики гуслари, јој, човече божји, дивно, баш је била пуна сала (то је дом ЈНА у Ужицу). И пошто сам ја то организовала, па сам се мувала, видео ме М., и он је ваљда очекивао да ћу и ја да гуслам, али ја нормално нисам гуслала, нити бих. И оно се завршило, кад, иза оног застора тамо долази М. са супругом. 'Па ја сам мислио', каже, 'да ћеш ти да гушлаш'. Па не гуслам ја, човече божји, ја то, онако, помало, евентуално у гусларском друштву, кад одемо тамо, па међу тим људима које познајем помало загуслам. И он чини овако, овако је склопио руке: 'Молим те, хоћеш ли, па ето само бар десет-петнаест стихова'. Ја поред великих гуслара, оно, гледам, јој, људи, шта ме снађе, где ја сад да гуслам, тамо, иза кулиса (...) А мене срамота, поред њих, тако ја да загуслам, то, оно, гусларски виртуози. Ајде, ја одгуслам.“ (ТГ1, транскрипт интервјуа са С.Ж, 6. фебруар 2012, Београд).

Иако су у различитој мери учествовале у јавним ситуацијама и различито се постављале према препрекама на које су наилазиле у реализацији своје свирачке делатности, моје информанткиње из сфере сеоске традиционалне музике које су успеле да постану запажене као свирачице, готово су без изузетка нотирале сложен и противречностима испуњен однос који је пратио њихове наступе и бављење музиком, а у којем су се сусретале како са прихватањем и похвалама, тако и са забранама, оспоравањем и кажњавањем. Као и у различитим историјским примерима женског свирања, јака покровитељска фигура која је штитила девојчицу и омогућавала јој пролазак у праксу, најчешће је припадала најближој породици (отац или мајка, брат, рођака, итд). Но уједно су чланови блиске породице били ти који су често спроводили и веома конкретне мере спречавања попут одузимања инструмента, физичких казни и упућивања разноврсних претњи како би дошло до обустављања нежељене активности.

Такво понашање проистекло је из страха да ће свирање на неки начин дискредитовати девојчицу/девојку за будуће родно предиспониране животне улоге (удаја, мајчинство, 'ваљано' женско понашање). Активно свирање и, нарочито, кораци ка професионализацији свирачке делатности често су повлачили читав систем забрана, који се рекурентно помаља у сећањима више старијих свирачица. Први облици 'надзирања и кажњавања' збивали су се у блиском, породично-пријатељском кругу, а доцније, у јавним контекстима, ту су улогу могли преузимати истакнути представници или регулатори праксе. Најчешће је неко од блиских сродника помагао или штитио девојчицу, посебно ако би друга особа, такође из породице или из непосредне околине, критиковала или осујећивала њене покушаје усмерене у правцу свирања. Мајсторица фруле<sup>130</sup> Милица Стошић (1967) се у сећању на своје почетке свирања у детињству детаљно осврнула на мајчине забране/казне и на улогу покровитеља и учитеља коју је вршио блиски рођак:

„Брат од стрица, пошто је доста старији од мене, осмелио се (пошто су живели у кући поред нас, имао је своју собу), да ми купи инструмент и да крене да ме учи. (...) Кад је мама сазнала, она с њим није причала скоро две године због тога. Зато ја то све памтим. Значи, да је то било нормално, да је то било дозвољено, да је то малтене било у духу хвалоспева, као сад рецимо кад неко дете штрчи у нечему, а да је то лепа ствар, родитељи то умеју да промовишу и да се хвалишу. У то време мама се стидела. И дуго времена она то није могла да преброди, до момента док сам ја кренула да освајам награде. (...) Брат је радио у 'Галеници' у Сурдулици и он је долазио викендом кући. Ја сам живела за викенд, кад ће он доћи, да се ми сакријемо, да он мени показује. Тачно знам и мелодије које сам први пут свирала. (...) Брат од стрица набави, брат од тетке поломи [инструмент, прим. аут].“ (ТС4, транскрипт интервјуа са М.С, 25.05.2012, Врање).

---

<sup>130</sup> Мајсторско писмо је највеће признање које свирач може да освоји на сабору фрулаша Србије „Ој, Мораво“ (у Прислоници крај Чачка), на основу вишеструких победа у једној категорији. Ова категорија установљена је почевши од 10. сабора, 1996. године. У списку од петнаестак носилаца овог признања, М.С. је једина жена (Маринковић и Рајичић 2013, 153). Иако је сама титула данас препознатљива, она, парадоксално, није помогла М.С. у даљем току каријере, у смислу професионализације њене делатности и евентуалних економских бенефита, за разлику од мушких свирача-мајстора који су ово звање искористили да заузму боље професионалне позиције (медијски наступи, наставник у званичном школском систему, оснивање приватних школа фруле, итд).

Она је, попут више информанткиња, била заинтересована и за друге инструменте. Занимљиво је да је неколико свирачица истакло како су у детињству желеле да свирају хармонику, али да су ипак биле спречене због немогућности куповине инструмента, чему је узрок најчешће била породична немаштина, а понекад и директно родитељско супротстављање свирању. Истицање хармонике као пожељног инструмента свакако је у вези са њеном великом популарношћу у праксама нове, медијатизоване народне музике након Другог светског рата, коју су додатно потпирили тада моћни медијски апарати попут Радио Београда и програми народне музике те институције, који су уживали високу слушаност.<sup>131</sup> Пример који је могао додатно мотивисати девојчице да пређу са једноставнијег на сложенији и савременији инструмент фабричке израде, јесте успешна и дуготрајна извођачка пракса хармоникашице и уметнице Радојке Живковић (1923 – 1997). Њени први јавни наступи и освајања награда на такмичењима одвијали су се између два рата. Након 1945. године, као истакнути солиста Радио Београда, у чувеном Царевчевом оркестру, а доцније и са својим квинтетом „Народни ансамбл Живковић“, Радојка у извесном смислу постаје жижа праксе нове народне музике, подједнако као изврсна извођачица, креаторка посебног и препознатљивог стила интерпретације и ауторка нових, на фолклору заснованих музичких нумера (песамa и кола у народном духу; cf. Обрадовић 2006). Период њене изразите активности и популарности поклапа се са формативним годинама појединих информанткиња, које су ми спонтано, без претходног питања, говориле о својој жељи да свирају хармонику.<sup>132</sup> Неке од њих су делимично успевале у

---

<sup>131</sup> О раном упливу хармонике и постепеном истискивању других инструмената, карактеристичних за локалне сеоске праксе као и за регионалну урбану музику, говоре и фолклористкиње Даница и Љубица Јанковић: „Ништа није у толикој мери потиснуло народне музичке инструменте као хармоника. Не само да је из основа изменила карактер, боју и темпо многих народних мелодија, него је изменила и стил и технику самих народних играча" (Јанковић и Јанковић 1964. 188, према Закић 2014). У виду „новог музичког колорита“, ова трансформација је потакла и дискурсе носталгије у односу на изворне народне инструменте (Закић 2014), што је могло да утиче и на младе свирачице, којима је нови и атрактивни инструмент могао више бити забрањиван, док су им паралелно постепено препуштани музички инструменти 'блиске прошлости', смањивањем њихове атрактивности за мушкарце.

<sup>132</sup> И неке од младих савремених свирачица традиционалних народних инструмената узимају рад Радојке Живковић као својеврстан узор женског и уопште, народног музичког извођаштва: потврду тога добила сам у појединим интервјуима, где је, заједно са другим дојенима народне музике, издвајана као квалитетан извођач, као и у слушачким 'мапама' на друштвеним мрежама попут Фејсбука (Facebook), где су поједине младе свирачице постављале видео снимке наступа Радојке и Тинета Живковића, уз позитивне коментаре.

томе: Милица Стошић је, рецимо, добила прилику да свира на хармоници дугметари, али се и ту сусрела са ометањем и претњом физичким казнама.

„То се мени десило са хармоником. (...) Када мама чује да ја свирам хармонику, она мене с оклагијом појури. Ја немам времена кад да скинем хармонику, да не бих поломила хармонику. Ја паднем, рецимо, повредим лице, повредим руке, али хармоника остане заштићена да се не огребе“ (ТС4, транскрипт интервјуа са М.С, 25.05.2012, Врање).

Свирачица у лист Вера Илић је такође желела да свира хармонику, али је родитељи нису подржали, већ су је уместо тога усмерили на рану удају. У њеном опусу такође се јавља преференција ка извођењу песама, у односу на мелодије народних кола. У филмском сведочанству које је пружила, додатно се може разазнати културална дихотомија између непожељног и одобраног понашања родног субјекта, у виду сталног истицања прокажености свирања и школовања, насупрот друштвено одобреном чину раног ступања у брак:

„Ја сам хтела хармонику, али не можеш хармонику сам да свираш, а немаш је. Нису ме пустили у неку музичку школу, јер то би била страшна посла, знаш.“ (транскрипт реплика В.И. из филма *Анплагд*, 2013).

И друге информанткиње су поред матичног инструмента, често покушавале да свирају и неки други инструмент. Свирачица у лист/тепсију Ј.М. је у младости у једном краћем периоду учила да свира гусле, али је након почетних успеха такође осујећена одузимањем инструмента:

„И скоро сам била научила, ал' нисам имала своје гусле, биле ујакове гусле, још сам била девојка, и он је отиш'о у војску, и дао ми за годину дана док је он у војски био, те сам ја мало вежбала, и такорећи била сам научила. И после он ми уз'о гусле, и ја више нисам се ни трудила, чим немаш свој инструменат, нема ништа“ (ТС5, транскрипт интервјуа са Ј.М. и Љ.М, с. Вареве, Рашка, 3.05.2013).

Данас активна гусларка М.М. је као дете желела да свира двојенице, чему се мајка директно противила, као и доцнијем одабиру гусала. Мајчини аргументи ишли су у смеру корекције иступања из одговарајуће родне улоге:

„И као девојчица хтјела сам ја двојенице, и оно, неђе, пети-шести разред, узимала сам двојенице и идем, свирам, и као срамота, мајка ме јури, 'немој, имаш браћу (...) Први пут је са опуштеношћу ме слушала кад сам се удала, 'нашла свог човјека, сада можеш да гулаш кол'ко оћеш' (смех).“ (ТГ4, транскрипт интервјуа са М.М, 17. март 2013, Крушевац).

Гусларка С.Ж. је у почетку наишла на очево одобравање и подршку, али се убрзо суочила са одузимањем инструмента, које се збило у породично-пријатељском кругу, у виду опомињућег геста. Ипак, за њу је то значило да ће ускоро прећи на 'велике', очеве гусле и није је спречило у даљем усавршавању:

„И он [отац] препозна. И негде кад сам имала 7-8 година, завршила сам у суседном селу четири разреда основне школе. (...) Кад једног дана – ништа ми није рекао – стижу: он је наручио мале гуслице, оволике, са дивокозом, јаворове, мени. Могуће да је и због тога да ја не бих дирала те његове гусле. Ја сва срећна. И онда, кад дође неко, он сав.., ја узмем, као, гуслам. А прве потезе гуслања правила сам тако што узмем ћепаницу, како ми то кажемо у Црној Гори, и прутућ, брстинуцу, и гледала како он то превлачи, и имитирала га. На малом шкавчићу, тако, седнем поред њега и имитирам га. И тако сам ја те његове предивне покрете, знао је феноменално да гусла и да пева уз гусле, то је чудо Боже (...) И кад дође неко, па ја као гуслам нешто, почетник, како ја гуслам, кол'ко сам ја умела (...) И одем у Пљевље у пети разред и вратим се, кад – нема гусала. Опа, шта је сад? Нема мојих гусала. А наишао је његов пријатељ, велики, породични, а и мајка му је од наше породице, оно, 'шта женско дете да ти гусла', и он [отац] поклони њему моје гусле. А он живи у Београду. Ја очајна, почнем да плачем, сва ојађена: како да поклони моје гусле које је за мене наручио? Тада већ није имао куд него ми је дозволио да дирам његове гусле, односно да гуслам на његовим гуслама“ (ТГ1, транскрипт интервјуа са С.Ж, 6. фебруар 2012, Београд).

Укључивање девојчица и младих жена у праксе традиционалног свирања у време СФРЈ збивало се у неколико коегзистирајућих културално-идеолошких формација:

- у сеоским заједницама, где су друштвене промене ишле другачијим ритмом, сударали су се некадашњи концепти повлашћености мушких свирача са новом свешћу жена о друштвеним улогама у којима би могле равноправно узети учешћа; уједно, женско свирање је опстало као прежитак некадашње праксе;
- у урбаним срединама, где се музике руралних области солидификују и репрезентују у новом контексту у облику фолклора/фолклоризма. Фолклорни аматеризам је доступан младим извођачима оба пола, и као облик хобија, забаве или укуса дели терен са другим, медијски заступљенијим и генерацијски пожељнијим облицима музичких култура (класична, поп, рок музика);
- у контексту система јавних презентација резидуалних облика сеоског традиционалног музицирања (певања, свирања) у виду годишње организованих догађаја и скупова, попут сусрета села, различитих сабора и фестивала и у контексту лоцирања одређених сегмената наведених пракси у простору медијске културе (радијске и телевизијске емисије, архиви). Ту се арбитрирање стручњака и пратећи етномузиколошки фалогоцентризам показују као опредељујући за даље маргинализовање женских извођача зарад успостављања и чувања нормативног лика народне музичке праксе.

Уколико би девојчица или девојка била у стању да се избори са репресијом којој је била подвргнута у непосредној околини и у широј друштвеној заједници, њен улазак у јавну извођачку сферу најчешће је бивао успешан, премда нимало лак и оптерећен сталним препрекама усмереним на то да се очува хегемони статус мушког извођаштва. Успех у првим јавним наступима могао је водити професионализацији делатности, односно остваривању изван сфере приватног или семи-приватног, са могућностима барем декларативно равноправног делања у друштву и женске професионалне видљивости које је јемчио комунистички државни апарат. Трансформација односа према јавном женском наступању постепено се помањала и у периоду који је непосредно претходио комунизму: случај Радојке Живковић посебно је занимљив као наговештај будућег односа према женском свирању који ће ускоро уследити са темељним променама статуса жена као равноправних друштвених субјеката у новом, послератном режиму. Њен отац (такође врстан хармоникаш) најпре је исказивао отпор

према девојчицином „бављењу мушким пословима“, да би је доцније сам обучавао, што је резултирало првим успесима, попут победе на 'хармуникашкој' утакмици 1932. године (Обрадовић 2006, 12-13). Упадљива позиција коју је као виртуоз на хармоници заузимала на радијско-естрадној сцени у доба југословенског реалсоцијализма, сведочи о другачијем, промењеном односу према женском свирању које и даље није било у једнакој мери уважавано као мушко, али му је у пракси различитих државних идеолошких апарата (радија, КУД-ова, локалних домова културе) ипак дат одређени простор. Механизам „смештања“ жена као субјеката под свирачком праксом успео је да опстане упркос промени друштвено-политичких уређења и са њима повезаних културалних формација: само су изузетне свирачице, које су уједно биле спремне да се ухвате у коштац са бројним препрекама још у раној младости и да одрже континуитет и видљивост своје праксе, бивале третиране на начин на који се поступало са најбољим мушким свирачима. Уопште узев, од жена се у социјализму очекивао да буду равноправне и еманциповане, али не и бунтовне, односно да не стоје на путу компромисног преобликовања 'народне традиције' које је предузео комунистички државни апарат, са идејом замене концепта националне културе идеолошки подобнијом народном културом у форми фолклорног аматеризма као предусловом за развој аутентичне југословенске културе:<sup>133</sup> у широким смерницама социјалистичке културалне политике, концепт јаког националног идентитета као потенцијална претња надвисио је страх поводом губитка моћи путем женске еманципације, а родни идентитет није третиран као проблематичан. Усисавање резидуалних културалних музичких пракси у нову културално-идеолошку формацију државно промовисаног фолклора, које је у извесном смислу фаворизовало облике народног музицирања у циљу промоције класно-пролетерских принципа и без примеса потенцијално опасне националне идентификације (која би се могла претпоставити новом кровном идентитету југословенства), у великој је мери укључило оне „бенигне“ сегменте музичке традиције попут чисто инструменталне музике, у виду успостављања својеврсног регистра народних инструменталних жанрова и пракси. Иако свирање

---

<sup>133</sup> Следећи одломак из часописа *Култура* речито илуструје ту нову идеолошку концепцију, постављајући 'постулат' прожимања националних култура: „У нашој социјалистичкој заједници тај постулат постаје *conditio sine qua non* с обзиром да оно што се сматра савременом југословенском културом није само прости збир различитих националних култура које је чине него и више од тога: однос и међуоднос културе који се рађа из дијалектичке преплетености, условљености и међусобног инспирисања свих култура народа и народности у Југославији“ (Ivanović 1973, 108).



народних инструмената није постало званични део програма државних образовних институција, дешавало се да државни образовни апарати у свој рад уврсте неформалне програме учења изворне музике. Мајстор фруле Добривоје Тодоровић је, рецимо, још од 1970их девојчице и дечаке у оквиру институција попут вртића, или београдског Дома пионира, учио да свирају различите аерофоне инструменте, попут фруле, окарине и двојница. Свирање сеоских инструмената и уопште узев, извођење сеоске традиционалне музике у новим урбаним контекстима, за разлику од данашње прожетости неотрадиционалне музике дискурсима носталгије и обнове изгубљене аутентичности, тичало се умањивања или потирања класних разлика. Стога је и проблем родне субординације жена у праксама сеоске традиционалне музике био мање уочљив са измештањем праксе у модерну градску средину:

„У сусједној просторији наставник музике Добривоје Тодоровић обучавао је групу пионира који су жељели да науче свирати на фрули и окарини. Најбољи свирач је плавокоса Весна Прица, која је истовремено и члан ове секције и пјева у хору Дома, игра у драмској секцији, члан је фолклорне групе, а уз све то – и одлична ученица“ (Д. Јовић, „У кући радости“, *Мале новине*, стр. 4; из приватне архиве Д. Тодоровића).<sup>134</sup>

Женско извођаштво у раној животној доби није се тако лако претакало у континуирану извођачку праксу, а додатно је, као у малопређашњем примеру, остајало у равни колективног упражњавања „народног духа“ кроз музику, упркос даровитим девојчицама које су могле да буду издвојене као потенцијалне будуће свирачице. Опстајање у свирачким заједницама са изразитом мушком доминацијом подразумевало је и потенцијално укључивање у нове облике јавне и медијске презентације сеоских традиционалних музика, који су додатно увећавали видљивост свирача и доприносили његовој важности и, што је још важније, потенцијалној професионализацији свирачке делатности. Делимична комодификација сцена које су се ослањале на некадашњу

---

<sup>134</sup> За разлику од свирачица у сеоским срединама које су могле бити осуђиване, овде налазимо супротан пример, где је фигура младе жене истакнута као узор управо захваљујући обиму и врсти својих активности, као фигура „ваљаног омладинца“ чији се „идеалтипски модел тела или музике мери учинком рада, увежбаног понашања и радничким изгледом“ (Лукић-Крстановић 2010, 108). Да се свирање фруле уброји у културално пожељне активности у случају девојчице, дозволио је урбани миље у којем свирање тог традиционалног инструмента није било уврежена пракса, а самим тим, ни нарочито културално антагонизовано.

традиционалну музику, у сусрету са социјалистичким концептом естраде као нове и централне културално-музичке формације у којој се сустичу захтеви тржишта и омасовљење популарне музике (Nenić 2013a), отворила је нови простор за женску свирачку делатност. Присуство свирачица на новим медијским сценама у оквиру којих се делимично пружало места за традиционалну музику (у њеном „изворном“ и „савременом“ облику) делимично је подразумевало и тенденцију да се 'ишчашена' позиција женскости, у виду трага некадашње забране женског свирања, у извесном смислу капитализује и учини атрактивном као нова и „егзотична“ роба на већ разгранатом југословенском музичком тржишту. Драгица (Даша) Радовић, гусларка црногорског порекла рођена у Бачком Добром Пољу (Војводина), 1986. године објавила је касету за издавачку кућу *Југотон*, на чијој је насловници приказана у традиционалној ношњи и са инструментом преко чије струне превлачи гудалом, уз натпис „Прва жена гуслар у Југославији – Драгица Радовић“ (Jugoton stereo САУ 1882). Она спада у извођачице које су почеле да свирају у одраслом добу, након адолесценције: каријери гусларке претходило је бављење певањем у оквиру сцена изворне музике и југословенске естраде. Уз подршку пријатеља гуслара, а будући већ присутна у сфери популарне музике и активна у културалној продукцији локалне војвођанске заједнице црногорских колониста, одлучила је да сними гусларску аудио касету за загребачку дискографску кућу Југотон, са идејом да „нешто ново на тржиште изнесу, нешто што би био бум“ (ТГЗ, транскрипт интервјуа са Д. Радовић, Врбас, 20.06.2012). У новинском чланку сугестивног наслова „Девојачке струне“ који доноси приказ Драгичиног остварења, обнавља се стари троп о „првој жени гуслару“ као јединственој и историјски новој појави. Но, за разлику од Олге Ковачевић и њене улоге хероине препорода младе српске нације у XIX веку, фигура „прве гусларке“ у југословенском социјализму другачије је идеолошки фиксирана. Куплет у духу народне поезије „Више жена не робује, дође време да царује“, одштампан на касети, јесте исказ ослоњен на дискурс родне равноправности и женске еманципације које је декларативно заступао самоуправни социјализам; на другој страни, избором црногорске ношње и специфичним језичким и музичким дијалектом, једновремено је потенцирана и фигура жене као раднице-чуварке локалног наслеђа у мултикултуралној средини Војводине. Може се закључити да самотна и издвојена позиција „прве жене гуслара“ истрајава као дискурзивни клише, делатни траг некадашњег начина на који је дискурс образовао своје објекте (Фуко 1998, 45 et passim). Тај се објекат у модерном југословенском

друштву различито идеолошки позиционира, али уз опстајање искључивања по основици родног идентитета који је одредио данашњи статус женског свирања.<sup>135</sup> Траг некадашње потлачености женских свирача видљив је и у новинским написима у којима се истиче да је објављивање касете којом се представља жена гуслар оштро поделило јавност:

„Једни су у потпуности оспоравали и саму помисао да 'женско' може бити гуслар, док су други бројнији, судећи по продаји касете и позивима који Драгици стижу из свих крајева земље, поздравили овај подухват“ (Lj. Nedović, „Devojačke strune“, чланак из приватне архиве Д. Радовић).

Подељеност слушалачке публике, која је без обзира на став купила готово комплетан тираж касета „прве југословенске гусларке“, и сукоб старијих и савремених родних режима тим поводом, приказале су реакције у писмима која су стизала на адресу Драгице Радовић:

„Е сада, ту аутоматски почиње љубомора од стране мушкараца гуслара. Ја сам толико писама добијала, и позитивних и негативних. Па су ми људи слали текстове, и о Титу и о свему, да снимимо ту песму. Па је било до врло ружних текстова, жао ми је што то нисам сачувала, 'каква жена', 'ђе жена гусле међу ноге', 'то није част, и то је понижење за један инструмент, међу ноге', што је врло ружно, размишљати на тај начин.“ (ТГЗ, транскрипт интервјуа са Д. Радовић, Врбас, 20.06.2012)

Иако је Драгица у разговору који смо обавиле, негативне реакције најпре објаснила позивајући се на комплексност идеолошких борби око одговарајуће садржине традиције и на конфликте унутар заједнице гуслара, а тек секундарно на 'застареле' ставове поводом женског свирања и уопште узев, учешћа у јавном животу, стара норма неприхватљивости женског свирања која је евоцирана у контексту њене популарности на естради говори о истрајавању идеолошке структуре у којој је родна асиметрија жилави прежитак, резидуум који налази своје оправдање у оквиру наводног 'вечитог' етоса традиције. Драгичина позиција заступнице локалне традиције (као делатница у култури она и данас има запажену и видљиву улогу у мрежи локалних

---

<sup>135</sup> У извесном смислу, искључивање жена гуслара је био конституишући чин по данас познату дискурзивну творевину супремације мушког извођаштва у извођењу епског певања уз гусле.

заједница у Војводини) ослања се на императив очувања традиције и наслеђа заједнице црногорских досељеника, чији је она члан. Да је реч о антагонизованим процесима у којима селекција, одбацивање и различита ишчитавања идеолошког „језгра“ традиције играју пресудну улогу, говори њено преиспитивање узорности канона у којем су гусле свети мушки инструмент. Уједно, то је дис-идентификација као процес трансформације идеолошких институција изнутра, и са женом као 'субјектом који одбија да се постави на одговарајућу субјектну позицију' без остатка:

„Више је то искаркирано из онога периода кад су наши Динарци дошли ту, кад се оно знало шта је женски посао, шта је мушки посао. Где то пише? У једном запису, на кугли земаљској од кад постоји инструмент гусле, где има запис да је неко негде написао да то само мушкарци треба да свирају? Нема нигде.“ (ТГЗ, транскрипт интервјуа са Д. Радовић, Врбас, 20.06.2012).

Као доминантна пан-југословенска сцена у којој су популарне форме, од музике, до плеса и забаве, стицале своју физиономију и диктирале различите трендове у култури (Nenić 2014, 441), естрада је бочно дотакла праксу свирачица традиционалних народних инструмената. Учешћем на естради и/или у локалним микросценама које су такође захватили процеси 'естрадизације', и увођењем иначе издвојених жанрова традиционалне народне („изворне“) сеоске музике у доминантну медијску културу популарне музике у Југославији, извођачице су се често опредељивале за тзв. 'лаке' (забавне, шаљиве) садржаје, или би пак репертоар мењале и проширивале тако да се у већој мери ослони на жанр новокомпоноване народне музике. Као што истиче антрополошкиња Мирослава Лукић Крстановић, „између аматерског деловања и естрадне делатности 'постојао је само један корак', а то је прелазак на хонорарне наступе“ (Лукић Крстановић 2010, 152). Свирачица фруле из Враћа М.С. је у периоду студирања почела да наступа са студентским оркестром „Фрулица“ (у саставу: фрула, електрична гитара, хармоника, бубњеви, тарабука) на свадбама, представљајући се најпре на свом матичном инструменту, али и као певачица и способна мултиинструменталисткиња, која је могла да одмени колеге и да привуче пажњу публике атрактивношћу своје извођачке вештине на више инструмената (хармоника, бубњеви, тарабука). Крајем 1980-их, њени наступи у оркестру захтевали су репертоарски заокрет са локалних песама и кола карактеристичних за Враће и околину,

на популарне новокомпоноване песме. На питање о томе шта је свирала са бендовима са којима је наступала, М.С. је одговорила на следећи начин:

„Народњаке искључиво. Не можете ви у Врању, да бисте добро зарадили, ово је још увек поднебље где онај који је свирао поп, рок, диско, није могао. Могао је то у граду нешто, али то није било толико исплативо. А ви као ученик, студент, ако хоћете да лепо зарађујете, ви сте онда морали да имате репертоар“ (ТС4, транскрипт интервјуа са М.С, 25.05.2012, Врање).

Дистинктивна позиција женског извођача у контексту 'мушке' традиције, уметнута у простор унутрашњих борби и трендова југословенске сцене популарне музике, сагледана је као облик предности који се могао додатно медијски и тржишно капитализовати. Посреди је двострука конструкција-утилитаризација разлике – у случају Драгице Радовић, то је било уметање 'архаичне' музичке праксе епског певања уз гусле у контекст савремене југословенске популарне музике и уједно евоцирање конструкта 'откривања' првог женског извођача:

„Размишљао сам дуго о томе како да допринесем очувању успомене на легенде о гуслама, а истовремено и да нашој продукцији понудим неко освежење – нешто необично. Тако сам дошао до идеје да би појава жене као гуслара била нешто ново, а свакако и атрактивно – прича Слободан Радуловић, иницијатор овог подухвата“ (Лј. Nedović, „Devojačke strune“, чланак из приватне архиве Д. Радовић).

Садржина аудио издања која је реализовала Драгица Радовић, такође сведочи о специфичној родној и идеолошкој димензији која заступа и материјализује одређене идентитетарне позиције. Касета из 1986. године, којом се представља као „прва жена гуслар“ садржи две нумере: *Колонисти* и *Трагична смрт Раденка Кеџојевића*. Ово очигледно одступање од класичног репертоара епских песама кодификованог у виду узорног лика традиције, мотивисано је посезањем за специфичним, регионалним и дијаспоричним културалним идентитетским обрасцима. Прва нумера већ у наслову упућује на заједницу „колониста“, миграната из тзв. динарских области Југославије, који су се у процесима планског насељавања становништва непосредно након Другог светског рата настанили у Војводини и ту настојали да очувају специфичност културе коју су донели из матице. Суделујући и активно креирајући културни живот у оквиру

локалне и регионалне војвођанске мреже колониста, Драгица Радовић се као извођачица епских песама уз гусле није представљала пристајући на нормативне идеале које заступа заједница гуслара, већ преко идентитетске афилијације која јој је најближа, дакле тамо где је у највећој мери преко тачке идентификације конституисана као субјект. Тај дисидентификациони потез јој је делимично омогућила и њена „ишчашена“ родна позиција на месту фигуре гуслара: преко родне афилијације и исказивања припадности мигрантској заједници колониста у култури Војводине, као идентификационих матрица које је придружују позицији субјекта, она *није у обавези* да се на једнак начин одазове доминантној идеологији која фиксира традицију гусларске епике, односно може да слободније бира инвентар идеолошких исказа које ће опримерити својом праксом.<sup>136</sup> На њеној другој касети под насловом „Више жена не робује, дође време да царује“ (1986) родна идентификација већ избија у први план: поред шаљиве нумере истог назива у којој се бави односом ('правом између') жене и мушкарца, снимљен је и ламент „Над мајчиним гробом“ (Jugodisk stereo БДН 3286). Ова својеврсна посвета мајци није случајна: према Драгичиним речима, мајка је била талентована за музику, али није била у прилици да испољи тај свој дар, као и многе друге жене са којима се сусрела током личних истраживања краја свог порекла, Пиве у Црној Гори:

„(...) Ја сам тад, кад сам ја ишла, било је 'свака ти час', а само што није рекла 'е да ја смијем, да чујеш мене како ја гуслам'. Ја сам на терену тако добијала слику. И ја вам гарантујем да би данас сигурно било тих жена млађих, а да не причам о старијим, које би сигурно узеле и да загуслају, гарантовано“ (ТГЗ, транскрипт интервјуа са Д. Радовић, Врбас, 20.06.2012).

Фрулашица Милица Стошић је такође крајем 1980-их деловала унутар различитих, делимично блиских сцена ослоњених на хабитус сеоске традиционалне музике (в. слику 16, Прилог 2). Поред континуираног учешћа на фолклорним смотрама (фестивалима фрулаша) и посебно, на фестивалу фруле у Прислоници крај Чачка, као

---

<sup>136</sup> На сличан начин, коначно, посеже и за шаљиво-хумористичним репертоаром као мање популарном групом песама које су се такође пратиле гулама, али које данас не спадају у кодификовани епски репертоар. Као чланица изворне групе „Горско цвијеће“, у којој наступа заједно са још једним (мушким) гусларом и са вокалним квартетом традиционалних певача (в. слику 11, Прилог 2), објављује касету *Посијело*, са комичним поднасловом „Што ме драги изневјери/Бог ти дао девет шћери“ (Jugodisk БДН 0975).

централном годишњем догађају који у Србији окупља традиционалне и савремене свираче фруле, она је своје 'естрадно' деловање преточила у усмерење блиско одомаћеном концепту народне музике. 1994. године заједно са виолинистом Перицом Стјепановићем и његовим народним ансамблом, за београдску издавачку кућу Виктор (Victor) објављује касету *Десет јубиларних година на естради: народна кола* (Audio Victor A 9043). Док су у пратећој књижици касете ауторство и аранжмани „десет кола“ атрибуирани свирачу и вођи састава Стјепановићу, који се најављује као „кантаутор, шеф оркестра и изврстан виолиниста“, поред његових ауторских нумера („Момачко коло“), један део нумера припада познатом репертоару хармоникашких и фрулашких народних кола („Радмилино коло“, „Фрулашки вез“); напоследку, неке од мелодија су и ауторске нумере саме Милице Стошић („Миличино коло“, „Влашки земљотрес“, „Александрино коло“ – последња нумера је посвећена ћерки), али то није нигде посебно наглашено. Механизам прикривања или одрицања женског ауторства, као један од карактеристичних потеза којима се жена као субјект под свирачком праксом одговарајуће лишава симболичке и реалне моћи, опстаје, дакле, и у промењеним, модерним контекстима медијатизоване праксе народне музике. Индикативан је и хијерархијски диспарат у визуелној презентацији двоје солиста на омоту касете: док је Стјепановић одевен у свакодневну, савремену одећу (панталоне, мајица, кожна јакна), Милица Стошић је фотографисана у народној ношњи и опанцима. Кроз њихове две фигуре које се на симболичком плану исказују као својеврсне метонимије бинарних друштвених родова, мушкост се на иконичком и симболичком плану представља као прогресивна, савремена и креативна, а женскост као традиционалнија и статична (жена као „чуварка“). Ипак, у самој звучној реализацији могући клишеи поводом рода се изневеравају, најпре избором типа нумере (кола уместо песама), потом начином интерпретације (виртуозно, у брзом темпу, уз богату орнаментацију, брзе и веште промене основног и предуваног регистра), извођачком истакнутошћу (солисткиња испред оркестра) и конкретним репертоарским одабиром (три ауторска кола од којих је једно именовано по самој извођачици, потом за интерпретацију захтеван „Фрулашки вез“<sup>137</sup>, „Нови моравац“ у којем се исказује свирачицино познавање и спретно мењање традиционалног предлошка, и, напоследку, „Влашки земљотрес“, у којем свирачица

---

<sup>137</sup> Реч „вез“ у називу фрулашке нумере често упућује на извођачки захтевна кола у брзом темпу и са пуно ситних нота („Колубарски вез“, „Јасенички вез“, итд).

приказује своје ауторство и креативно овладавање звучним идиомом који се везује за традицију друге етничке групе у заједничком културалном простору).

У етнографском истраживању које сам спровела са свирачицама средње и старије доби, показало се да је свирање често само један од облика отпора/борбе са друштвеним нормама које су девојчице водиле ради стицања права и слобода које су им биле ускраћиване на основу њиховог пола. Примера ради, у приповести о почецима свирања код неколико старијих информанткиња спонтано је искрсавала тема борбе за школовање и приче о учењу кришом, као и о читању и свирању крадомице, науштрб бројних обавеза у виду дечијег рада којим је обиловао сеоски живот.<sup>138</sup> Посебно је било карактеристично уметање „забрањене“ радње свирања у контекст обављања сеоских послова, односно уношење елемената усавршавања (вежбања, учења) у друштвено време и простор резервисано за рад, што је могло да буде третирано као недолично понашање, али и као несврхисходно попуњавање доколице. Свирање приликом чувања стоке је, наиме, спадало у уобичајене активности сеоског живота, али је очито могло бити различито третирано у односу на пол младог извођача.<sup>139</sup> У исказима више свирачица са којима сам обавила интервјуе, обављање пастирских дужности издвојило се као посебна прилика да се свирање практикује и усавршава. Од појединих секундарних информаната сам чак добијала податке да нису само девојчице биле те које су свирале приликом чувања стада: према фрулашу М.П, у поткопаоничким селима средином XX века, није било неуобичајено да жене свирају „за говедима“ (усмени разговор са М.П, 06.07.2013). У сећањима мојих старијих саговорника оба пола, такође се издвајају и јавне друштвено регулисане ситуације у којима су жене могле свирати чак и тако неприкосновено родно опредељене инструменте као што су гусле. У областима југозападне Србије и данашње Црне Горе, о чему је било речи у претходном, историографско-генеаложском делу рада, није било ретко да се жене појаве као

---

<sup>138</sup> Рецимо, информанткиња Ј.М. је, у контексту приче о свирању, истакла да се у односу на искорак из традиционалних родних улога, женско дете могло третирати као да са њим нешто није у реду, а одмах потом и да је на сличан начин школовање и усавршавање представљало проблем („Рецимо, када је требало да идем у школу, како дете женско да иде у школу, бре да иде, да извинеш, да се курва“; ТС5, транскрипт интервјуа са Ј.М. и Љ.М, с. Вареве, Рашка, 3.05.2013).

<sup>139</sup> Количина и квалитативна испуњеност слободног времена се разликовала у односу на полну припадност, и та се разлика наставила и у социјализму, упркос официјелном изједначавању родних субјеката: још седамдесетих година прошлог века важило је да „женска омладина има краће слободно време и то на свим нивоима материјалног положаја“ (Томановић 1974, 137)



извођачице на гулама: ту слику су ми додатно потврдили сарадници са којима сам разговарала, истакавши да су жене наступале на јавним окупљањима мањег обима, поселима или „ужим фештама“. Мултиинструменталисткиња Ј.М. из Рашке се, рецимо, сећа својих првих наступа који су били управо у таквим приликама:

„Гуслала сам, рецимо, код нас на слави. Слушали су ме пар гостију, једно десетак. Они су били одушевљени, баш сам певала песму 'Ропство Јанковић Стојана', они су плакали.“ (ТС5, транскрипт интервјуа са Ј.М. и Љ.М, с. Вареву, Рашка, 3.05.2013).

Неке од информанткиња су сасвим свесне да појава жена са традиционалним инструментом није искључиво тековина савремености, и у стању су да сагледају дискрепанцију између своје издвојености као „прве“ свирачице одређеног инструмента и шароликости традиционалне праксе која оповргава ту слику. Гусларка М.М. је упечатљиво оцртала тај јаз одговором на питање да ли је у њеној најближој околини током одрастања било других извођачица на гулама:

„У мом крају, не. Међутим, Бошкова тетка, чим сам упознала Бошка [Вујачића, једног од најпознатијих савремених гуслара, прим. аут], он је одмах испричао 'моја тетка била добар гуслар', и било је то нормално у јужном делу Црне Горе. Касније, често сам наилазила и на запрепашћење, као, никад нису чули (...) међутим, наилазила сам и на крајеве где им је нормално, 'па моја баба гуслала', није то толика непознаница. Тек на факултету сам ја, како сам се више кретала по гусларским вечерима, па увијек неко има своју причу, да би ми пришао јер је одушевљен да се упозна са мном, почне са тим 'е, мој деда добро гусла, замислите, моја баба, или бабина ова..'. По томе видим да то није било непознаница. А мени је било... ја сам била сва важна, ја сам једина гусларка, мало су ми подигли гордост, посебно у Студентском граду“ (ТГ4, транскрипт интервјуа са М.М, 17. март 2013, Крушевац).

Чин свирања, и увезаност појединачних чинова и дискурса у оквиру категорије праксе, могу се посматрати, на супрот наталоженом скупу радњи који одређују друштвену 'супстанцу' и границе рода, као поступци рас-таложена и поновне седиментације, интервенције која иде у смеру дисидентификације, тако што се не негира 'стварност' чврстих културалних снопова родних и других идентитета, али им се

истовремено, и уз одређену подршку у заједници, вешто и континуирано измиче у циљу испуњавања самоидентификације и реализације индивидуалне 'фантазије жеље' субјекта у односу на одабрани скуп идеолошких исказа. Једна од тих „нових“ идеолошких реалности, која се на друштвеном обзорју појављује са самоуправним социјализмом и барем номиналном равноправношћу жена и мушкараца, доноси идеолошки пакет у којем се преплићу идеје о усавршавању и самореализацији као облику друштвене корисности будућих грађана; пригрливши императив учења/усавршавања за жене, девојчице су у односу на ту идеолошку позадину лако могле да оправдају свој порив за свирањем. Фрулашица М.А. је описала почетке свог бављења фрулом на следећи начин:

„И ја пустим овце да чувам, то је био мој задатак, овце, књига може само за овцама, никако овако ја да седнем (...) књигу носим и фрулу носим. И онда овце чувам и немамо своју ливаду, јер смо сиромашни били много (...) него по путу (...) и тако по том таквом путу (врзина) ја чувам овце и оне фино брсте (...) док оне брсте, ја прво узем да прочитам нешто (...) и онда кад прочитам и кад сматрам да сам научила, ја онда узимам фрулу“ (ТС1, транскрипт интервјуа са М.А, 15.05.2013, с. Међулужје/Младеновац).

Фрулашица/мултиинструменталисткиња М.С (1967) је такође бивала принуђена да у различитим, несвојственим ситуацијама, одваја време за вежбање инструмента:

„Пошто сам се као мала често разбољевала и лежала у болници, чим добијем прилику да лежим у болници, ја сам фрулицу носила. Имам ту и сликице, играле су медицинске сестре док сам ја свирала. То ми је била прилика, да се ја разболим, док се лечим, да некеме свирам. (...) Ја сам молила да идем са стринама, ујнама (...) оне чувају овце, ја чувам краве. С тим што у то време ви краву не можете да пустите, него имате своје ливаде, где одведете те краве, и колац, конопац, и ви побијете тај конопац, и онда у кругу, у том пречнику краве пасу. (...) Ја сам молила да све то надгледам да би била у прилици да далеко од куће свирам. Е, сад се јавља нови проблем. Веровали ви или не, на фрули и на шупељки су се змије скупљале, на шупељку поготово. И то памтим као трауму, имам трауму од тога“ (ТС4, транскрипт интервјуа са М.С, 25.05.2012, Врање).

Историјат свирачице К.М. нарочито је индикативан, јер показује, на једној страни, на јаке патријархалне механизме опирања женском музичком инструменталном извођаштву науштрб „одговарајућих“ понашања и обављања друштвено одговарајућег рада,<sup>140</sup> док, на другој страни, сведочи и о доцнијим, сложеним преговарањима са одраслим актерима праксе (гусларима) поводом заузимања адекватног места у семи-професионалној заједници музичара и заљубљеника у гусле, ради очувања владајуће епистеме у којој је свирач искључиво мушкарац. У одломку из интервјуа који следи, К.М. описује отпор свирању и конкретне казнене мере (батине) које је њена мајка спроводила, као и очев беневоолентан став поводом певања уз гусле:

„И он [отац, прим. аут] мене почне уз гусле да успављује. Мене гусле успавају. И онда, ај'мо, следеће вече, оћу опет гусле. И онда он мени гусле нешто и пева, и ја тако заспим. И после је било свако вече, гусле, док сам као била мала, док ми је то он хтео и могао да гусле. А онда после тога, ја би радо узела гусле, ал' не смем, не дају ми. Па онда, почела сам да узимам гусле када они нису у кући, да крадем гусле, кад он је у школи, оде као послужитељ, мајка оде да музе краву, тамо у шталу мало даље, ја му скинем гусле да она мене не ухвати, пошто ме хватала, па ме тукла. Онда одем у подрум, па закључам врата, п' уђем у кацу, па с' покријем поњавом (...) ту мало гуслам и певам. Онда она провали одма', чим дође, види – нема гусала, нема мене, она зна, оде напоље и слушне где сам, онда ме ту дође и ту ме претаба. Опет. И то, фрулу... Почнем ја да узимам његову фрулу, да носим за овцама и да свирам. Чобани кажу, чује она, пошто то није далеко, и почне и за то да ме туче. 'Не смеш узети фрулу, биће ти гуша оволика..' Кажем, 'па нема везе, нек' буде, ја ћу носити, нећеш ти, немој ме дирати, оћу да свирам'. Међутим, отац то није бранио, он се поносио тиме, јер то је било лепо, шта има везе, што ако није мушко, нека је.“ (ТГЗ, транскрипт интервјуа са К.М, 4.11.2011, Лозница).

Опомене и казнене мере имале су различите облике, од усмених прекора, забрана до конкретног кажњавања девојчица које су показивале интересовање за свирање народних инструмената. У наведеном одломку види се како је физичко кажњавање било комбиновано са претећим призорима телесне наказности,

---

<sup>140</sup> И ова свирачица је, поред борбе за инструменте, у интервјуима сама наглашавала како је морала да уложи посебан напор да би успела да се до краја школује.

„гушавости“, са позиције ауторитета (од стране мајке). Одрасле особе које су биле задужене да спрече нежељену активност свирања, често су посезале за сликама телесне и моралне деградације коју наводно изазива родно несвојствена радња, попут свирања инструмента. Мајстор-свирач и учитељ фруле Добривоје Тодоровић (1934, с. Влашка/Младеновац) наводи како је у његовој младости, уколико би девојка желела да свира фрулу, било уобичајено да јој се припрети тиме да ће јој порастити велике груди (интервју др Мирјане Закић са Д. Тодоровићем, 2011, приватна архива М. Закић).<sup>141</sup> Поред батина, као најдиректнијег облика физичког злостављања, посебан траг у сећањима информанткиња остављале су и казне са јаком симболичком поруком, од којих се посебно издваја отуђивање или ломљење инструмента. К.М. је гусле које је, по удаји, понела из очеве куће („са зида“), доцније одузео рођак. М.С је као мала девојчица у више наврата била приморана да гледа како њен рођак, по мајчином налогу, ломи њене фруле:

„Немам ту прву [фрулу, прим. аут] јер сам ја од својих првих инструмената на јако груб начин одвојена. Брат од тетке је дошао из Алексинца, и мама га је наговорила да ми поломи и шупељку и фруле све. Да, и он је мени то све сломио. Можда сам била други-трећи разред основне школе. Испред мене. Имали смо машину, „Багатову“, она је од пуног гвожђа, и он лепо узме, шта, мала сам била, он је можда био у средњој школи, и он узме лепо инструменте моје, и онако на машини оној натегне и поломи. На наговор маме. Годинама нисам волела кад он долази. Сваки наредни пут кад би он дошао, ја сам била обавештена и покупим инструменте и сакријем. И дан-данас му то памтим као зло. То се у пар наврата десило. Није, значи, сваки пут, али два-три пута заредом сам ја остала без својих инструмената. То је, кажем, тај притисак од маме да се ја оканем“ (ТС4, транскрипт интервјуа са М.С, 25.05.2012, Врање).

---

<sup>141</sup> О сличном обичају који је постојао у Сокобањи, а о којем је директно чула кроз породичне скаске о даљој рођаци која није испољавала „одговарајуће родно понашање“, обавестила ме је етномузиколошкиња др Сања Ранковић. Њена рођака Ружа је свирала дудуче, а научила је и сина да свира. Ружино понашање је у породичном кругу оцењено као атипично и непримерено женама, јер је свирала дудук попут мушкарца, што је била „срамота за једну жену“. Такође, осуда и одбацивање таквог модела понашања у породици укључивало је и претњу да женама од свирања расту груди (и-мејл комуникација са С. Ранковић, 02.05.2014).

С.Ж. је од оца добила специјалне гусле израђене управо за њу, да би у њеном одсуству отац пристао да их дâ рођаку из другог града, доцније је њен мајсторски израђен примерак инструмента који је једном приликом однела на поправку био украден (замењен лошијом копијом). Оба догађаја је означила као високо трауматичне и у више наврата им се враћала у току разговора које смо водиле.

Женско свирање је, међутим, у микролокалним контекстима могло бити означено и као пожељна или хвалељудна активност. Фрулашица и мултиинструменталисткиња М.А. (1946) почела је да јавно свира још као девојчица од седам-осам година, у родном селу Грачац у околини Врњачке Бање. Она се живо сећа како је, након самотних почетака, непосредна сеоска околина убрзо почела да је уважава као свирачицу, у данима након Другог светског рата:

„Е сад, да би то моје свирање било јаче изражено, ја сам знала увече, кад сам већ мало више савладала то свирање, да седнем негде на столицу напољу, напољу обавезно, а оно месечина, види се лепо све, сеоска она тишина, сви људи позавршавали послове по штали, средили стоку, и они се можда спремају за вечеру, и сада изађу испред куће и седе, разговарају... Е сад, појављује се М. са фрулом [говори о себи у трећем лицу, прим. аут]. А ја свирам тако јако да се можда чује, верујем, на једно пола километра ако не више, чује се моја фрула. И то је мени некако прешло у навику. Знало се неко одређено време увече када ја то треба да узмем ту фрулу и да свирам, а ко год ме сретне сутрадан, ко је слушао то, од тих мојих комшија и ближих и даљих, они кажу 'Е благо нама, М., ти нас веселиш!' А тада није било још ни радио, ретко ко имао радио, врло ретко, или га уопште није ни било, после рата, јер ја сам тада имала можда десетак година, нисам више имала. И онда они 'благо нама што нас ти веселиш увече, ми зато брзо, брзо журимо да површимо пос'о и да би могли да седнемо да те слушамо кад ти свираш'. И ја кажем 'па добро, ето, ја волим тако', ја то одсвирам можда једно пет-шес'песама, а тада сам већ била научила и кола, кола је било мало теже, али сам научила, јер упорност је била велика, волела сам и обдарена сам била“ (ТС1, транскрипт интервјуа са М.А, 15.05.2013, с. Међулужје/Младеновац).

Комуникација са припадницима локалне заједнице коју је М.А. описала, говори у прилог тези да су жене као свирачице могле имати сасвим завидну „локалну

видљивост“ (Slobin 1993, 17).<sup>142</sup> Ипак, о амбивалентном третману женā у улози народних свирачица у контекстима који премашују локално, односно о делатном карактеру норме која је допуштала, али при том и сенчила одступања, сведочи њен доцнији опис одабира и куповине инструмента у којем истиче како у том тренутку није заиста засвирала како је већ увелико умела да не би изазвала позорност околине:<sup>143</sup>

„И тако је она [мајка, прим. аут] мени обећала да ће да ми дā паре, и ја сам узела паре и отишла, купила фрулу, пробала сам фрулу, овако, да видим. Ал' не смем да свирам како ја знам да свирам, него само онако, пробам глас. Јер ако ја свирам, одма' ће народ да се скупи, јер чудно је њима да женско свира. Него ја само онако кобајаги мало [имитира, прим. аут.] да би ја оценила какав глас има та фрула, да не бих сабирала тај народ ту” (ТС1, транскрипт интервјуа са М.А, 15.05.2013, с. Међулужје/Младеновац).

Резидуални елемент који нови, пост-револуционарни друштвени односи нису успели да укину, тицао се балансирања обавеза унутар породичног круга са индивидуалним временом за „разоноду“, на шта су се у новом друштвеном устројству надовезале обавезе и одговорности новостеченог професионалног живота за жене. Свирачице су, као и у историјским случајевима анализираним у претходном сегменту текста, често бивале принуђене да напусте праксу са ступањем у брак и да јој се врате тек у познијем животном добу, након одрастања и осамостаљивања деце и одласка у пензију. Свирачица Ј.М (1951) је, рецимо, описала како је још у детињству почела да свира у лист, и како је након дуге паузе своју извођачку праксу обновила у познијим годинама, у контексту придруживања резидуалних пракси локалног фолклора из времена социјализма новоустановљеном концепту 'етно' културе карактеристичном за транзицијски неолиберални модел:

---

<sup>142</sup> Марк Слобин (Mark Slobin) предлаже поделу на три типа видљивости, у односу извођач – публика: локална, регионална и трансрегионална. Он истиче да је локална музика превасходно позната публици ограниченог обима, и да данас, упркос осипању традиционалних музика те врсте, оне ипак имају важну улогу као потенцијални музички извори који премашују концепт локалног, тиме што постану видљиви за ширу публику (Slobin 1993, 17-18).

<sup>143</sup> У томе се уочава разлика између флексибилнијег третмана у непосредној друштвеној околини, и непредвидивости реакција у контекстима који надилазе микролокалност, у којима је ограничавајући карактер норме могао снажније да дође до изражаја.

„Још као дете, када сам чувала овце. Тад сам од мајке чула и свирала помало, и то је после, такорећи заборављено, ја се удала, запослила и радила, такорећи, отишло у заборав. Е кад смо заправо отишли у пензију, почели смо да се дружимо са КУД-ом 'Брвеница', ја случајно овако, уберем, овако, листић од багрема и почнем да свирам. Они сви одушевљени, 'Па што то не применимо?' Па, рек'о, не знам, мени то глупо. Међутим, оно имало лепог одјека“ (ТС5, транскрипт интервјуа са Ј.М, Рашка, 3.05.2013).

Велики фестивали и смотре фолклора и државна промоција локалних музичких наслеђа у време СФРЈ, дозволили су свирачицама ограничен приступ јавним ситуацијама у којима су могле да испоље своје свирачко умеће. Тај је приступ био пре свега декларативан делимично и услед снажне спреге институционализованих (научних, стручних) дискурса са политиком самих институција која је поговорила маскулинизацији фолклорних сцена када је реч о традиционалном свирању, услед чега је фигура свирачице, често непроблематична или чак уважавана у сеоској свакодневици, била третирана као изузетак или аномалија, претња по хегемони статус мушког свирања.<sup>144</sup>

### **3.2. Ривајл, етницитет и амбивалентни статус женскости**

Почевши од 1990-их, јавна видљивост свирачица традиционалних народних инструмената значајно је увећана. Оне се везују за културалне формације хронолошки и идеолошки одвојене временом настанка, које данас кохабитирају или се барем посредно додирују преко концепта очувања музика са комбинованим префиксом народно/етничко. Најранија трансформација која је задесила фолклористичке апарате попут годишњег система аматерских фестивала заостале из времена комунизма, ишла је у смеру презначења „народног“ у „национално“, односно у претходни концепт неговања локалних и регионалних идиома сеоске народне музике утиснула је ново

---

<sup>144</sup> Док су свирачице традиционалних народних инструмената карактеристичних за сеоску праксу и могле донекле опстати у таквој атмосфери захваљујући свом непроблематичном класном статусу који их је препоручивао „преко“ спорног родног идентитета, женске свирачке праксе које су се у већој мери везивале за предратну буржоаску грађанску културу, попут дамен капела и женских тамбурашких састава, као и састави оријенталног типа који су били у осипању још у периоду пре социјалистичке револуције, у периоду југословенског социјализма готово у потпуности ишчезавају или пак доспевају на крајњу маргину

усмерење повратка националним коренима, која се успоставило као доминантан идеолошки образац са распадом СФРЈ и настанком нових националних држава-сукцесора. Један од кључних ануалних догађаја те врсте, а данас можда и најзначајнији у одржавању традиционалног и савременог фрулаштва, Сабор фрулаша Србије „Ој, Мораво“ у Прислоници код Чачка, у свом развоју јасно бележи ту идеолошку трансформацију. Основан и одржан први пут 1988. године, сабор у Прислоници првобитно је делао у оквиру парадигме неговања народних музичких пракси као важних облика јавне поставке и репрезентације локалних *и* класних идентитета.<sup>145</sup> Од деведесетих година овај фестивал више није није усмерен искључиво на пресек традиционалног и савременог свирања фруле, већ остварује функцију очувања националне традиције, а у програмима се запажа и све присутнији утицај државног верског апарата, у духу повезивања народне традиције и наново пронађених етноверских идентитета. На сличан начин је улога цркве све значајнија и на другим фолклорним манифестацијама, посебно на такмичењима и фестивалима посвећеним стваралаштву младих извођача, услед чега се пол извођача који не одговара традиционалној представи о родним улогама, у извесном смислу 'занемарује' у односу на улогу носилаца националне културе, под паском доминантног идеолошког окриља које фиксира манифестације, догађаје и праксе у вези са традиционалном народном културом.

Обнова интересовања за традиционалну народну музику која је већ од средине последње деценије XX века добила на замаху, у протекле две и по деценије била је предмет антагонистичких сукобљавања различитих идеолошких фракција у српској култури, од оних које су посезале за митском прошлошћу зарад конструкције стабилних и кохерентних групних идентитета, до других које су – такође често посежући за митским, архајским обрасцима – настојале да се укључе у савремене глобалне токове у којима су хибридноста и новина заснована на локалности звука конструисане као засебна вредност. Као што запажа Тина Рамнарин (Tina K. Ramnarine) поводом обнове финске народне музике, „националистички пројекат често укључује потрагу за доказима постојања јединствених културалних пракси и традиција из

---

<sup>145</sup> У Самоуправном споразуму у којем су побројани циљеви Сабора, јасно је изражена та идеолошко-програмска димензија: „Неговање и развијање изворног народног музичког стваралаштва, посебно фрулашког (...) Приближавање народне културе (...) најширем могућем броју грађана и радних људи“ (Маринковић и Рајичић 2013, 47).



прошлости, које се могу употребити да означе разлику (у односу на друге народе) у конструисању текућих политичких реалности“ (Ramnarine 2003, 17-18). Овај опис одговара импулсу који је утицао на преображај концепта очувања фолклора из времена самоуправног социјализма, у концепт неотрадиционалне музике као непатвореног узорка националног духа; међутим, паралелно пристижући концепти етно музике и снажни утицај глобалне плиме world music, проширили су и преиначили поље музичких пракси заснованих на прежизима традиционалне народне музике, утичући како на настанак нових третмана традиционалних форми, тако и на корпус њихових потенцијалних и у рецепцији реализованих значења. Традиционалне музичке праксе су се обреле између импулса обнове и поновног изумевања, односно биле су подвргнуте различитим ревивалистичким поступцима и третманима.

Данашње формације у које се укључују свирачице, засноване на различитим идеологијама и практичним облицима поступања са традиционалном музиком, могу се класификовати на следећи начин: 1) ишчезавајућа традиционална музика коју одржавају њени непосредни носиоци, на пресеку архаичног и резидуалног културалног обрасца; 2) мимезис традиције – оживљавање и/или опонашање традиционалних форми у дискурсу аутентичности и идеалтипских модела на које се ослања неотрадиционална музика; 3) спој традиционалног и модерног/локалног и туђег/различитих традиција, идиома и жанрова у оквиру једне локалности/региона, карактеристично за world music у ужем смислу, као хибридни транс- и полижанр; 4) комодификација традиције – употреба традиције у додиру са популарним музичким усмерењима, најочигледнија у пољу комерцијалне етно музике; 5) „измишљање традиције“ или традиција као лебдећи означитељ, фиктивна референца или имагинарни звук, у „не-традиционалним“ жанровима и усмерењима, или у оквиру полижанровског, ауторски оријентисаног world music-a (cf. Nenić 2010, 918-919). Почетком деведесетих, свирачице постају видљивије у подручју пресека резидуалних (традиционалних) и неотрадиционалних пракси: свирачице старије доби се укључују у устаљене јавне облике презентације праксе (смотре, фестивале), а младе свирачице, или оне пред прагом зрелости, први пут учесталије фигурирају у такмичарским сегментима програма посвећених фолклору и изворној народној музици. 1990. године, на трећем сабору у Прислоници Милица Стошић из Врања осваја награду „Сава Јеремић“ за најизворније музицирање, као највероватније прва свирачица фруле која је добила то престижно званично признање

за своје извођаштво. Она наставља да се континуирано појављује на манифестацији у Прислоници (освајајући награде у различитим категоријама: 1993. као „најпопуларнији фрулаш“ захваљујући жирирању публике, 1994. као носилац друге награде, итд; cf. Маринковић и Рајичић 2013, 90, 94, 95), да би коначно стекла титулу мајстора фруле, почасно звање које данас у Србији поседује релативно мали број свирача. Средином деведесетих, јављају се и сасвим младе свирачице: 1995. године на сабору у Прислоници Санела Миљојковић из Крагујевца издвојена је као најмлађи фрулаш такмичар (ibid, 98), а већ наредне године је у истом звању признање добила Кристина Цвејић из Бруса,<sup>146</sup> фрулашица која поред континуираног наступања у Прислоници, од 1995. године осваја бројне награде на фрулашким манифестацијама у Грљану, Иђошу, Игрошу, Крагујевцу и на Космају. 1999. године у Прислоници Цвејић осваја прво место у категорији традиционалног музицирања које дели са свирачем Миланом Ковачевићем (комуникација са К. Цвејић путем електронске поште; 15.06.2014), а на истом такмичењу у категорији савременог музицирања другу награду осваја Мирјана Петровић из села Јабучја. Девојчице и девојке наступају и на наредним прислоничким саборима, у категоријама солистичког свирања и дуета, при чему је упадљиво упаривање браће и сестара у категорији дуета – 2007. године, на двадесетом сабору у Прислоници у категорији младих извођача награде освајају Слађана и Слађан Цвејић (Брус), Матеја и Марта Мионић (Горичане, код Чачка) и Срна и Горчин Ранчић (Чачак; Маринковић и Рајичић 2013, 137). И даље се као карактеристичан модел издваја патронат оца или изразите мушке фигуре која девојчици отвара врата у праксу, односно, обезбеђује јој лакше савладавање препрека. Да у владајућем диспозитиву који чини чвор институција, дискурса и уверења поводом рода у традиционалној инструменталној музици у првој деценији XXI века још увек влада уверење да су жене изузетак, Другост која се јавља тамо где је не треба очекивати, говоре и коментари угледних музичара и стручњака који обликују физиономију прислоничког сабора: композитор Зоран Христић се, у својству председника стручног жирија 2007. године, „изненадио да и девојчице другују са фрулом“, док старшина сабора, фрулаш Бора

---

<sup>146</sup> 1996. године се јавно презентује и вероватно један од првих родно мешовитих дуета, пар Секулић-Михић, из Франкфурта на Мајни (Немачка; Маринковић и Рајичић 2013, 201), најављујући доцнију пролиферацију мешовитих дуета. У њиховој популарности може се видети још један од механизма нормализације поводом рода, где је женско извођаштво у извесном смислу компензовано упаривањем са мушким свирачем (за разлику од солистичког наступања, где је истакнутост свирачице недвосмислена и упадљива).

Дугић у позитивном тону истиче „колико девојчица свира фрулу“ (ibid, 137, 116). И други културални текстови понављају одјек некадашње норме изузетности женског свирања традиционалних инструмената: у чланку насловљеном „Школа фруле из Бруса пуна је девојчица!“ дневних новина *Курир* (01.08.2010) истиче се да је поред континуитета у свирању фруле у копаоничкој варошици Брус и њеној околини, најзанимљивије управо то што од 40 тадашњих полазника укупно 30 чине девојчице. Ипак, беневољентност ових коментара сугерише да упркос опстајању пређутног норматива да жене ретко или сасвим изузетно свирају, њихова позиција, премда и даље трансгресивна, више није угрожавајућа, нити је пак строго санкционисана као у непосредној историјској прошлости (в. слику 20, Прилог 2).

Велики талас интересовања за разноврсне сегменте народне музичке традиције и њена пратећа комерцијализација у оквиру етно усмерења српске и балканске популарне музике, која је у сферу доминантне културе ступила 2000-их, у време када су велике медијске куће, телевизије и радио присвојиле до тада алтернативну или рубну субкултуралну сцену етно/ворлд жанрова, утицао је и на преобликовање динамике инструменталних музичких пракси.<sup>147</sup> Поред великог броја младих свирачица које до данас учествују у активностима Културно-уметничког друштва „Копаничка фрула“ из Бруса, под вођством фрулаша Милутина Цвејића, и други угледни фрулаши, попут Срећка Перчевића (Краљево), Милинка Ивановића (Крагујевац), Добривоја Годоровића (Влашка крај Младеновца) и других, у оквиру својих институционализованих или неформалних иницијатива, подучавају велики број девојчица. Опсежно интересовање младих и деце за фрулу које се запажа негде од средине 2000-их носи одлике културалног ривајвла, заснованог на специфичном укрштању резидуалних и архаичних елемената традиционалног фрулаштва. Скупа са селекцијом музичара-узора (историјских и данас живих егземпларних носилаца праксе), постојањем групе иницијатора покрета обнове свирачке праксе (рецимо, Бора Дугић и Миодраг Азањац као пионери иницијативе за формирање и одржавање сабора фруле у Прислоници), трансрегионалним повезивањем и омасовљавањем које укључује и тренд међу млађим

---

<sup>147</sup> У фокусу етно и ворлд жанрова превасходно су били различити сегменти селективно одабраних вокалних традиција, стилова и жанрова: могуће је претпоставити да се својеврсним засићењем том врстом материјала за обраду и цитирање (који је доминирао претходних десет година, а свој врхунац доживео у првој деценији новог миленијума), постепено појачава занимање за иначе маргинализоване облике сеоске и градске народне инструменталне музике.

генерацијама, обнова интересовања за фрулаштво у Србији несумњиво носи одлике ревивалистичког друштвеног покрета, јер, сходно дефиницији ревивалистичких музичких покрета коју је понудила Тамара Ливингстон (Tamara Livingston), служи као алтернатива мејнстрим култури и уједно настоји да наметне дискурс аутентичних вредности од специфичног историјског значаја (Livingston 1999, 68).. Појава „новог таласа“ фрулаштва последица је стицаја неколико околности: поред већ поменутог популарности етно жанрова, устоличених у мејнстрим у периоду усвајања транзицијског неолибералног модела у Србији, уласком традиционалне вокалне и инструменталне музике у званични образовни систем школски државни апарати потврђују новоосвојени ексклузивни статус традиционалне народне музике и почињу да производе субјекте под паском идеолошке парадигме у којој се сусрећу ексклузивитет и одомаћеност-блискост традиционалних музичких жанрова, као нови идеолошки прошивни бод који дефинише праксе неотрадиционалне музике. Уједно, трансформације фрулаштва у двадесетом веку, које су подразумевале постепено ишчезавање свирања у сеоској свакодневици, његову интензивну медијатизацију, уметање у фолклористичке обрасце у доба комунизма и, напослетку, расцеп између „традиционалног“ и „савременог“ свирања фруле, што је и данас доминантна дихотомија која управља праксом у њеном јавном виду, довели су до тога да се на „изузетке“ женског свирања фруле, и уопште, аерофоних инструмената сеоске музике, не гледа више као на правило, већ као на атавизам који треба оставити да почива у прошлости. Младе свирачице не наилазе на препреке у учествовању на такмичарским и ревијалним манифестацијама, као и у уласку у простор класичних и електронских медија, и постају званично заступљене чак и у визуелним репрезентацијским кодовима јавних догађаја у којима се пракса потврђује (в. слику 21, Прилог 2).

Унеколико другачије обликован ревивалистички талас средином деведесетих је довео до специфичне обнове некадашње праксе свирања кавала, лабијалне свирале која се у Србији везивала за простор Косова. За разлику од фруле, двојница и сродних аерофона који су на фестивалима изворне народне музике у време комунизма опстајали као јавна репрезентација резидуалних културалних идентитета, кавал је био далеко мање видљив. Ривајвл кавала збива се у урбаним центрима (претежно у Београду), и подједнако црпи из идеолошке конструкције 'заборављених' или загубљених етноверских идентитета, колико и из пролиферације ворлд/етно усмерења и са њим

повезаним успостављањем нових дискурса о Балкану као простору заједничког културалног наслеђа прожетог цртама Оријента. Етномузиколошкиња Јелена Јовановић истиче да је интересовање водеће групе актера који су обликовали свирање кавала у оквиру београдске сцене у периоду последње деценије прошлог века, било део „ширег покрета усмереног ка трагању за религијским, националним, регионалним и личним идентитетом у Србији, као специфичан лични отпор према тадашњем стању дубоке политичке, социјалне и економске кризе у земљи“ (Jovanović 2012, 187); тадашња пракса је, сходно њеним увидима, у великој мери била обликована интересовањем за византијску културу и православље, али се уједно и ослањала на мењајуће концепције Балкана и културалне блискости унутар балканског простора, посебно у смислу блискости македонске и српске традиционалне културе и специфичних оријенталистичких дискурса евоцираних у том контексту (cf. Jovanović 2012, 190-191 et passim).

### **3.3. Постајати/бити свирачица: идентификација-интерпелација преко дискурса о музицирању и чина музицирања**

Следећи Алтисера и доцније изданке његове теорије постајања субјекта под идеологијом, интерпелацију можемо разумети не само као конкретан тренутак (догађај у индивидуалном и историјском времену у којем се индивидуа преображава у субјект), већ као низ уланчаних перформативних гестова из којих се субјект сукцесивно уздиже, самопотврђује и мења усред друштвеног околиша. Утолико се и интерпелација путем музике, односно постајање „свирачице“, може разумети на два начина: у смислу процеса – повезаних/наталожених чинова свирања у различитим контекстима и са њима повезаних реакција, емоција и доживљаја који се ослањају на одређени идеолошки пакет веровања, и у смислу конкретног догађаја који је ретроградно, у сећању свирачице, првобитно или најснажније провоцирао идентификацију-интерпелацију и остао забележен као издвојена 'временска' тачка одазива идеолошком позиву. У наративима мојих информанткиња често се преплићу доживљај очараности традиционалном музичком културом, а понекад и конкретном музичком (или музичко-поетском) формом и сећања на извесне побуђујуће догађаје који су их снажно усмерили на свирање. Накнадном рекуперацијом сећања, индивидуалне релације са корпусом одређене традиције фиксирају се идеологом узвишеног националног израза или пак

идеологемом дистинктивне одлике локалног идентитета, са живим сећањем на детињу или младалачку идентификацију са фигуром одраслог свирача у виду узора и конкретног модела за обликовање сопственог идентитета и музичког израза, који се одражавао на став, понашање, стил и репертоар. Неке од свирачица су у стању да врло прецизно вербализују тај моменат или поновљене ситуације:

„Али, отац је мене волео, нас је било осморо, ја сам била шеста од сестара. И оно, како сам остајала кући, сви одоше у школу, још једна сестра је ту била, која је завршила само четири разреда основне школе, морао је неко и да помаже, да ринта, она је била жртва наша. А ја тако мала, па вероватно била симпатична, гледала како он гусли, гусле за њега свете. И увек, тако, пред сумрак, узме он гусли, певао, певао, нарочито сам обожавала осмерац краља Николе *и то ме повукло* (курзив И.Н); у ствари, ја сам покушала да њега имитирам и сећам се, није дао гусле да му се дирају, мада сам ја њему једно време крала гусле, кад оде у парохију, био је толико строг да сам се ја радовала да оде у парохију, мање галаме у кући (смех).“ (ТГ1, транскрипт интервјуа са С.Ж, 6. фебруар 2012, Београд).

Патриотски дискурс за којим свирачице често посежу у објашњавању своје одлуке да почну да активно свирају, није, међутим, непроменљива категорија која у том облику трансцендира различите индивидуалне 'мање важне' моменте у животу свирачице. У питању су различити социјално-историјски моменти који су узимали маха у индивидуалном одлучивању тиме што су утицали на материјалну динамику друштвених простора (сцена, државних апарата) и једновремено засејавали идеолошке тачке гледишта у односу на које су индивидуе могле да се препознају и да реализују своју праксу (у распону од етнопатриотизма, мултикултуралности Балкана као одомаћеног, локалног хабитуса, заступања одређеног /сеоског/ класног и локалног идентитета, национализма, постмодерне носталгије за изгубљеним, митским коренима прошлости). Уколико се уопште може генерализовати, могло би се рећи да су почели свирања за девојчице у време раног пројекта социјалистичке Југославије, а донекле и у време зреле фазе југословенског самоуправног социјализма, најпре били условљени локалним хабитусом и непосредношћу-интимношћу породичног и сеоског круга, да би се даље у времену повезивали са идеологијом промоције сељаштва као пожељног класног идентитета у доба владавине концепта „народа и народности“, и коначно, у

периоду постсоцијалистичке транзиције, у случају више свирачица, кључно нападали идеологијом националног препорода и повратка на (неретко митологизиране) изгубљене корене, где је национални потиснуо класни идентитет, односно интерсекцију класног и локално-регионалног као идентификацијску линију.<sup>148</sup> Позиција субјекта преко свирачке праксе за данас активне младе свирачице припремљена је другачијим идеолошким пакетима у односу на претходни историјски период, а нарочито је различита у односу на раздобље када је свирање народних инструмената било део свакодневице. За данашње свирање традиционалних инструмената у доба детињства и адолесценције, задужена је мрежа државних идеолошких апарата коју чине неформалне институције (иницијативе и приватне школе за учење фруле, нпр), систем наслеђених институционалних актера из времена социјализма (некадашњи фестивали и фолклорне смотре који су преживели друштвене трансформације из деведесетих година прошлог века), верски апарати, попут цркве, чија је улога знатно актуализована у протекле две и по деценије, као и медији који праксу преводе у подручје спектакла и индустрије забаве. У релативно пропорционалном односу, на опстајање свирачких пракси на традиционалним народним инструментима утицале су и новоустановљене формације које су посредством глобализацијских токова пристигле на Балкан средином деведесетих: ворлд и етно сцена. Захваљујући њиховом укрштеном деловању, интерпелацијски механизми који везују младе извођаче и публику за народне инструменте, делом су укореењени у идеологији националног бића, а делимично се ослањају и на тропе попут необичности, егзотичности и архаичности музике која је уједно и несвакидашња и блиска, "једна од" светских баштина, а опет "наша".

Подједнако важну улогу у трајању, континуитету и видљивости свирачке делатности жена играли су и чиниоци који се везују уз домен приватног, а који на учешће у пракси утицали једнако као и смена великих друштвенополитичких парадигми: удаја и брак, рађање и одгајање деце, смрт неког од блиских чланова породице, подршка или неодобравање непосредне околине, могућност или осујећивање професионализације свирачке делатности у виду плаћеног рада, неки су од одсудних чинилаца које су моје информанткиње наводиле описујући динамику свог бављења одређеним инструментом. У мањим, сеоским срединама у којима су се дуже очували

---

<sup>148</sup> Описана класификација се, наравно, односи на инстанце са дугим трајањем свирачке праксе, док је слика извођачица које су у зрелом животном добу почињале са свирањем нешто другачија.

традиционални патријархални обрасци, оптерећење новим обавезама које су пристизале са удајом представљало је симболичку и реалну границу женског свирања, које се стога најчешће везивало за доба детињства и адолесценције. Уколико би свирачице и настављале са праксом, то је најчешће бивало повремено, и ван јавног простора: „Па то обично до удадбе. Чим се девојка уда, готово је више, друге су обавезе... Једино ако настави да и даље чува стоку, рецимо, овце или говеда, па оде и мало се подсети, иначе – интензивно, не“ (ТС5, транскрипт интервјуа са Ј.М, с. Вареву, Рашка, 3.05.2013). Ситуација младих свирачица које су данас активне у оквиру мреже неотрадиционалних институција и фестивала, унеколико је другачија и не подразумева исте симболичке и реалне маркере када се ради о јавном третману извођаштва. Ипак, приметно је да су оне на манифестацијама такмичарског карактера (фолклорним смотрама, такмичењима и саборима) присутније у млађим узрасним категоријама, а да са пунолетством, односно, ступањем у такмичарску арену резервисану за одрасле свираче, бивају знатно мање заступљене, чак и када се ради о веома даровитим девојкама које су освајале прве награде. Разлог за овакву ситуацију је двојак: најпре, изразита заинтересованост и посвећеност девојчица у контексту обнове традиционалних народних музичких пракси, подржана је од истакнутих представника праксе јер значајно доприноси њеној друштвеној видљивости, континуитету и атрактивности; међутим, заузимање истинских позиција моћи, односно руковођења праксом са места експерта-свирача и познаваоца традиције по правилу и даље је резервисано за мушкарце као привилеговане представнике праксе. У том смислу, очуване су извесне црте претходног историјског модела према којем је женско извођаштво било могуће у периоду детињства и ране адолесценције, али је са ступањем у зрело доба најчешће обустављано. Потом, чак и сами појединци који активно раде са девојчицама, обликују и подстичу њихову свирачку активност (наставници, истакнути свирачи, чланови жирија), често јавно изражавају став да постоји разлика у свирању опредељена родним идентитетом: ови ставови сежу од идеја о наводним урођеним способностима или о њиховом изостајању (женама је „спорији језик“, оне су емотивније) до генерализованих представа о лошем уклапању јавног идентитета свирача са пожељним моделом женскости (женама не пристају гусле, због начина на који се инструмент поставља на тело и који у случају свирачице делује ласцивно; неслагања у ситуацијама жирирања око допуштања женама да се такмиче на гусларским смотрама; „не иде“ да жена или девојка која свира фрулу комуницира са



публиком на исти, отворен начин на који то чини мушкарац фрулаш – она треба да заузме скромнији, сведенији став у складу са друштвеним моделом женствености, итд).<sup>149</sup> Последица оваквих ставова јесте истискивање младих свирачица у друге, мање атрактивне сегменте праксе, попут свирања у културно-уметничким друштвима где је примарни нагласак на кореографисаним народним плесовима а музика најчешће од секундарног значаја, или пак премештање фокуса на сродне сцене (ворлд мјузик, етно), где је монопол над традиционалним инструментима мање присутан, а уједно позиција свирачице инструмента још у довољној мери засенчена некадашњим представама о изостајању женског свирања, како би ипак била атрактивна.

Уколико се ослонимо на читање Алтисерове концепције које је предузео Џон Мјуит, интерпелација може подразумевати и специфичан одазив *сонорности* која кроз ударац – како ритмички, тако и онај који се одвија у свести, дословно усправља тело у одговарајућу позицију, а структурално индивиду поставља у позицију субјекта (Mowitt 2002, 48). Тај тренутак, дакле, сажима афективност индивидуалне жеље и апел одређене идеолошке позиције, доводи у блиски додир регистре психе и друштвеног поретка, управо кроз специфичну моћ музике да у својој материјалној структури која се везује са одређеном идеологијом такође удоми и звучне тропе, знакове и идиоме који изазивају непосредну телесну реакцију у спреси са навешћеним идеолошким хоризонтом. Музички знак посредно асоцира на исказе из вербалног дискурса, али такође и синестезички – спајајући идеолошку „поруку“, соматизацију афективног и

---

<sup>149</sup> Ове ставове сам имала прилике да више пута чујем у неформалним разговорима са истакнутим мушким свирачима: у 'формалним' интервјуима, чак и када су били слободног типа, свирачи су били опрезнији и склонији да изразе умереније, друштвено прихватљивије ставове поводом родне предиспонираности свирања (у чему је свакако удела имао и идеолошки хоризонт који су навешћивала моја питања и представљање које сам као истраживачица обављала). Уплив родних дихотомија ми је, на другој страни, посведочило и континуирано посматрање различитих јавних догађаја као одговарајућих инсценација родних аспеката неотрадиционалних музичких пракси. Примера ради, истакнути мултиинструменталиста и фрулаш под чијим патронатом је било барем неколико девојчица, у спонтаном разговору на једном свечарском окупљању говорио је о неприкладном комуницирању девојчица са публиком током свирања, формираном по узору на мушкарце; у више наврата сам била у прилици да видим како се деца која групно изводе неку мелодију као оркестар фрула деле по деоницама на дечаке и девојчице, као и да су физички груписани на сцени на основу пола; такође, присуствовала сам ситуацији у којој ме изврсна млада кавалисткиња упознаје са свирачем кавала приближно истих година, упадљиво истичући како се ради о 'најбољем свирачу кавала', на тај начин индиректно потврђујући мој закључак, донет на основу сличних ситуација, да се чак и најбоље извођачице третирају као да имају „структурни мањак“ поводом рода, и да зарад свог присуства и прихваћености у заједници свирача, често морају да обављају компликована преговарања и изнова потврђују како не намеравају да наруше *status quo*.

визуелне слике или призоре, материјализује, изоштрава и утврђује одређену идеолошку тачку за субјекта под праксом. Упечатљиво дејство музике у којем се индивидуа препознаје илуструје следећи опис моје информанткиње, гусларке С.Ж, њено сећање на дубоке импресије које је изазивало очево извођење песама уз гусле, које ју је, како тврди, снажно понукало да и сама узме инструмент:

„Он је све те старе епске песме певао феноменално, увек кад падне сумрак, узима гусле, ватра гори, онако они пламичци, каква је то пријатност невероватна, а ја се прикрадем на малом шкавчићу, не знам да ли је и знао да га слушам. И тако седнем и слушам и упијам, и тако је то почело. Рецимо, кад је 'Хајдану' певао, на неким местима која сам ја по сто пута од њега чула, на тим местима, кад год је на поједина места наилазио са својим певањем, мени само сузе поново. И хиљаду пута и увек (...) Он је стварао, било да пева десетерац, било да пева осмерац, он је стварао слике! Ви доживљавате, ви гледате то! Можете замислити какав је то глас и какав је то тон којим он пева! Ја сам тачно све то доживљавала као слике, шта год да је певао“ (ТГ1, транскрипт интервјуа са С.Ж, 6. фебруар 2012, Београд).

У њеном опису наслућује се механизам ступања у позицију субјекта „за жене“: она се препознаје у идеолошком позиву, она се као индивидуа 'одазива' и тиме поставља на место субјекта; међутим, одазвавши се тамо 'где није позвана', самим тим ступа у другачију петљу идентификације коју ће нетом захватити корекције поводом рода које предузимају владајући дискурси и друштвене институције. Сличну позицију субјекта ухваћеног мрежом интерпелације тамо где 'није позван', илуструје и почетна позиција гусларке М.М, оцртана у њеном наративу у којем се присећа како је отац, као свирач и као узор-ослонац при ступању у праксу, у почетку фаворизовао незаинтересованог брата наспрам мотивисане кћери, руководећи се устаљеним представама о родним улогама у традиционалној народној свирачкој пракси у Црној Гори. Њено првобитно усмерење било је везано за двојнице (у чему такође није наишла на подршку), да би у школском узрасту, у контексту званичног обележавања јубилеја рада Вука Стефановића Карацића, заправо била иницирана идентификација са позицијом гуслара и чувара националне баштине. Одазвавши се са позиције родно неодговарајућег субјекта у односу на идеолошки сет значења у којем се додирује

укорењеност локалне традиције са слављењем националне културе, она се заправо дисидентификује, вршећи помераје у ткиву идеологије изнутра:

„И доста сам ја добро научила двојенице, тај рад са прстима на двојеницама је већ био на двојеницама мало кренуо. И кључно, пресудно да мене привуче: славило се два века Вука. И то је било опште славље у школама. Мој брат је почео (седми разред је био) да прави гусле. И прве гусле направио, и већ познат у школи као гуслар, зато што прави гусле, не што он зна да гусла. (...) И мој тата се надао да ће то њега подстаћи да почне да гусла, међутим, њега је више дуборез вукао. (...) И упорно кад он [отац] дође 'Како не можеш да научиш, како, па ово ти је једноставно'. Он [брат] се брани 'Ма, пушти ме, не могу'. И останем ја сама, са том реченицом, 'то је лако', ја гледам како тата стварно лако. И ја узмем, ни на шта то не личи, није лако уопште. Међутим, упорно, упорно.. После два-три дана то је могао звук да се слуша. Иначе сам ја упорна у нечему, нећу да одустанем ако сам нешто почела (...) И мало помало, то кренуло, после сам завољела, заинтриговало ме, била сам упорна, мора да се вјежба (...) Кад сам рекла тати, он само онако 'какво твоје гуслање, остави то'. За разлику од гдје је мом брату упорно показивао, мени је само тако одговорио 'какво твоје гуслање'. Оде он у другу смјену у три сата и долази у десет, и кад затвори врата, ја сједнем, и до десет, кад је требало да дође, тад сам их [гусле] остављала. И брату рекла 'немој да причаш'. Тек кад сам научила и кад сам запјевала да се њему свиђало, е, онда ме је подржао, онда ми донио гусле у Београд кад сам уписала факултет, и сад кад одем, прво шта пита 'Јел' си научила неку нову пјесму, да чујем'" (ТГ4, транскрипт интервјуа са М.М, 17. март 2013, Крушевац).

Друга гусларка (К.М) је такође пружила упечатљив опис свог односа према традицији епског певања уз гусле, тако што је у свом наративу реферирала на два структурна момента. Први се, као и у претходном случају, тицао односа према очевом свирању и првих тренутака у којима се девојчица 'препознавала' у звуку инструмента. У даљем осврту на моје питање шта је то толико посебно у звуку гусала, К.М. се позива на своје вишегодишње искуство уживања у епским песмама уз гусле, и то у специфичним ситуацијама, када је сама и у прилици да преслушава своју богату колекцију касета. У једном од разговора које смо водиле, она непосредно и учестало реферира на свој слушалачки хабитус, што је мене, као етнографкињу, упутило да

посебно узмем у обзир однос према слушању и сакупљању музике и тиме уврстим ону звучно-културалну свакодневицу коју Фелд назива „акустемологијом“, соничним смештањем сопства у свету које, дакако, укључује и индивидуалну историју слушања (Feld 2004, 462):<sup>150</sup>

„Ја не могу без гусала да замислим. То је мени као ваздух. Или иде касета, или гуслам ја (...) Нарочито кад има нека добра нова гусларска касета, ја онда узмем па завршим сав посао, наспем чашу вина, и пустим њу, онда попијем ону чашу вина и слушам касету. И тај звук гусала кад чујем, ја лебдим. То је нешто као ови дрогери што су. Њима тако нешто, кажу, лепо им. Мени је екстра лепо. Ја умем у то да се уживим, и да ту уживам, ја видим – околина то не може да схвати и да разуме, кол'ко сам ја унета у то, и како ја то доживљавам.

(...) Има нека сила, има нека лепота.. Дуже те, дуже те, јежиш се. Ево, ја се сад јежим кад причам. Гусле имају неку моћ. Ја, рецимо, кад слушам неку касету, неки стравичан догађај, ил' неку неправду, ил' нешто лепо што је се одиграло, а кроз гусларску касету приказано, ја добијем такву једну силу да бих могла моментално да протерам песницу кроз сто, да дигнем сто на руку, и ако треба да идем да косим, да убијам за правду. Јер такву силу имају. И оне те уче кроз ту песму, ти не можеш да будеш неправедан, него те тера да будеш частан, поштен, да волиш своју земљу. Да будеш искрен, да не подвалиш никоме, да не превариш никога. Да будеш кадар за све, за све спреман и способан. Бити кадар стићи и утећи, и на страшном месту постојати. Е, управо су оне те.“ (ТГЗ, транскрипт интервјуа са К.М, 4.11.2011, Лозница).

---

<sup>150</sup> И друге старије информанткиње имају снажно дефинисану културу укуса и са места женског субјекта успостављају однос контроле према технологији и музици као облику културалне преференције и „изражавања“ личног идентитета. Фрулашица М.А. је у разговору који смо водиле неколико пута поменула радио и његов утицај на музику и говорила о емисијама које и данас слуша. Себе је одредила као „чистог народњака“, реферирајући на традиционалну народну и музику старијег урбаног слоја (радијске песме после Другог светског рата), насупрот савременим популарним жанровима (забавној музици) које, према сопственој оцени, не разуме јер нису део њене индивидуалне слушачке историје и искуства:

„Ја могу да оценим ко како пева, али никада нисам била заинтересована за забавну музику, зато што нисам имала прилике за то, то треба од малена да се слуша, исто као што сам ја слушала народну музику, ја сам то схватила“ (ТС1, транскрипт интервјуа са М.А, 15.05.2013, с. Међулужје/Младеновац).

Двојака интерпелацијска ступица се у случају гусала тиче екстрагенеричких значења која нуде поетски текстови епских песама, али и самог звука инструмента, који се доживљава као специфичан и кадар да потакне или додатно подвуче текстуалну семантику, односно да својом сонорношћу гађа право у индивидуалну фантазију-жељу и иницира идентификацију у пуном обиму. Гусларка М.М. је, описујући свој унутрашњи осећај приликом гуслања, издвојила оба момента. Први, у вези са поетским текстовима, кључно је везала за изразите (моралне, часне, херојске) ликове, и јасно подвукла да се у тренутку извођења саображава са ликом у којем се највише препознаје, независно од његовог пола. Међутим, након мог пропратног коментара да је лик којег је одабрала за опис био мушки, она се 'кориговала' у односу на општеприхваћени дискурс о исправним родним улогама, и потрудила се да наброји и женске ликове епске поезије са којима је могла да се идентификује.<sup>151</sup> На другој страни, истакла је и да су женски ликови у традиционалној епици уз гусле неретко доминантни или кључни у смислу саме радње или изношења исправних моралних понашања. Као други изразито мотивишући чинилац, издвојила је звук самог инструмента:

„Уживљавам се у главни лик пјесме. Ево, рецимо, мојковачка битка, и уживљавам се у лик Јанка Вукотића, кад он разговара са војском, проживљавам то његово. То је већ вјероватно глума, немам појма, преживљавам то његово осјећање како се он осјећао у очају, кад поздравља војску, зна се да су мали спрам Нијемаца, али се не одустаје. Феноменалан осјећај. Зависи од пјесме, нека ме најежи, сама гледам како се јejим докле гуслам, нека ме растужи, а некад... добијем, оно, да ми се појаве Нијемци или Турци случајно у том моменту, побила би их (смех). Значи, адреналин ради. Али, доживљавам пјесме тотално емотивно, онако како су представљене. Буди ми емоције, није тек механика онако, различито се осјећам, зависи коју пјесму пјевам. Као ово, 'Сестра брата на вјечеру звала', то су таква преживљавања, посебно сад, сад и мајка сам, али и раније, уживљавала сам се као сестра, како може сестра да жртвује сина за брата, све то углавном буди емоције. Ја углавном се уживљавам у ликове пјесама, много су ми живи ликови (...) Нема везе лик: мушки, женски. Ево женски, 'Сестра брата на вјечеру звала', ту се уживљавам у сестру, у 'Диобу Јакшића', ја се уопште не уживљавам у Јакшиће, него у Анђелију, она је ту по

---

<sup>151</sup> Овај аутокоректив сам сусретала и код других гусларки.

мени пресудно лик који носи главну поруку пјесме. Нема везе мушко-женско, него ко носи највише позитивно, у те ликове се уживљавам. (...) Сам тај звук прије пјесме, бар мени, буди адреналин, (...) има нешто тај, иначе гудачки инструменти, да пробуде најдубље емоције..." (ТГ4, транскрипт интервјуа са М.М, 17. март 2013, Крушевац).

И сасвим младе свирачице су такође у стању да издвоје важне тренутке, ситуације или доживљаје који су их определили да се посвете свирању одређеног инструмента. Као што је већ истакнуто, њихова се позиција, односно постепено и наталожено освајање статуса субјекта *преко* свирачког идентитета, данас најчешће гради на стецишту идеологије одбране националног/регионалног идентитета (која подразумева хабитус локалности и истицање континуитета са претходним) и спектакуларизације праксе (која подразумева релативни дисконтинуитет – барем из личне перспективе младе свирачице, и уживање у посебном статусу који обезбеђује свирање 'старог', архаичног или заборављеног инструмента). У следећем одломку млада фрулашица Ј.Л. говори о томе како је, потакнута својом иницијалном заинтересованошћу превазишла дистанцу проузроковану 'необичношћу' народних инструмената, у корист поштовања и привилегованог статуса коју је убрзо у својој околини стекла као девојчица која свира фрулу:

„Једне године ја сам са родитељима отишла на Стару планину, у родно село мога деке. Био је Петровдан и била је сеоска слава. Домаћин села је организовао ручак и ми смо били на том ручку. И он је свирао разне инструменте, почео је да свира... свирао је и трубу, и гитару и тарабуку, све и свашта, између осталог, и фрулу. И ја сам хтела да пробам, дунула сам мало, па нешто ми се није ни свидео звук. И већ после то сам оставила (...) и ми смо се вратили са одмора. Ја сам отишла после два месеца на планину Гоч са својим одбојкашким кампом, и донела сам сувенир фрулу. 'Ја сам дошла, ја хоћу да свирам фрулу'. Мама и тата су били баш изненађени, 'како баш фрулу, хајде, хоћеш можда гитару, хармонику, клавир?' Не, ја сам само хтела фрулу. И они, онако, у чуду, 'па добро, размисли још мало, па да нађемо неког учитеља'. И ја сам чврсто одлучила да желим да свирам фрулу. Они су ми нашли учитеља у Крагујевцу (...)“ (ТФ7, транскрипт интервјуа са Ј.Л, 19.07.2011, Крушевац).

Манифестна идеолошка профилисаност идентитета младих свирачица највећим је делом потакнута физиономијом саме праксе у којој узимају учешћа. Док је свирање аерофоних народних инструмената у мањој мери и на другачији начин дотакнуто тврдом сегрегацијом родних улога, традиционалне инструменталне праксе које су у периоду постсоцијалистичке транзиције претрпеле јачи уплив националне идеологије усмерен ка истицању њиховог ексклузивног карактера (у виду императива да одређена традиција, упркос својим историјским варијацијама и мултилокалном карактеру, припада „само нама“), уласком свирачица показују веће отпоре, али и већу тенденцију ка сврставању уз 'јасан' идеолошки образац и ка својеврсној компензацији родних улога. Тако ће за младе гусларке постојати неписано правило да треба да бирају песме у којима постоји упечатљив и морално беспрекоран женски лик (у виду својеврсног оправдања њиховог присуства на сцени), али и очекивање да понешто другачије обликују музичке карактеристике свог извођења (начин свирања, вокални регистар, тембр) у односу на стандарде „мушког“ извођења. Усмереност на песме са одговарајућим женским протагонистима јесте, међутим, нешто што их повезује и са претходним генерацијама извођачица, премда тај континуитет није директно остварен, тј. он опстаје пре у виду дискурзивне норме него у облику пренетог и наталоженог искуства повезаних женских субјеката (у последњем смислу не постоји, или се тек еуидентификацијски помаља колективитет женског свирања). Као посебно упечатљиви, издвајају се описи индивидуалне побуђености у току чина певања/свирања, у којима се креира доживљај стварносне актуализације епског лика *преко* тела/гласа свирачице, и који подједнако издвајају и старије и млађе гусларке. У следећем одломку у којем млада гусларка недвосмислено говори о свом доживљају те врсте, могу се препознати образци интерпелацијског механизма у односу на индивидуалну позицију испредања субјективитета преко свирачке праксе, и у односу на свесно постављање идеолошке интерпелацијске ступице за публику:

„Најлепши осећај јесте када изађем пред публику и почнем да гуслам. Пред очима ми је све тамније и ја полако тонем у причу која је увелико пред мојим очима. Видим ликове, радњу, место, време, збивање. На бар два-три места чујем аплауз публике. Тада се неколико секунди вратим у стварност док гуслама покушавам да дочарам слику. Опет сам ту у причи. Ликови се смењују. Прсти ми сами скакућу по струнама као да више немам контролу над њима. Речи ми

саме излазе из уста, слика приче пред мојим очима увелико се захухтава. Понекад се и сама најежим, а сигурна сам да се тог тренутка и публика најежи. Песма је готова. Још пар секунди разгуславам и стајем. Тишина завлада на пар секунди. Одједном велики, громогласан аплауз. Устајем са столице. Осећам се прекрасно. Као да сам личност вечери. Осећам се испуњено, весело док публика још аплаудира. Мојој срећи нема краја“ (Пековић 2012, 3).

На сличан начин је и млада гусларка В.С. определила свој унутрашњи доживљај, самерен успешношћу комуникације са публиком. Иако је најпре истакла да је највише занимају епске, „јуначке“ песме, као и да сматра да је равноправна у потпуности са мушким гусларима, испоставило се да у су у њеном индивидуалном процесу учења и репродукције песама, ипак доминирали женски ликови епске поезије. У њеном наративу назире се антагонизам између одбацивања наводне предиспонираности полом и механизма са позиције ауторитета, којима се осигурава успешна репродукција одговарајућих родних улога:

„Па некако те епске ми леже, више те тако енергичне, као 'Смрт мајке Југовића'. Прва моја песма коју сам учила је била 'Бој на Мишару', то је мени професор баш одредио пар стихова, пошто, онако, специфична је песма, па није баш за девојку. Одавде баш, то су као женски стихови „Ја два врана, два по богу брата“, то су као женски стихови, кад кад Кулинова излази и позива та два врана гаврана (...) То жена говори, тако да сам те стихове баш учила. На неки начин ту се жена представља као ратоборна, жели да јој муж победи у војсци, ја сам тако те стихове доживела, пуна енергије, мислим, као и мушкарац (...) Морам да се пребацим у ту улогу, те жене. За све треба нека воља и нека снага, али једноставно некад се упали то нешто, баш као да сте у том филму (...) Успела сам то можда недуго током мог гуслања одмах то сам осетила, али нисам могла то одмах да призовем (...) Поготово је успешно ако на концерту успете да искључите публику и људе око себе и да будете у неком свом свету као да околне нема никога. Успела сам чак и пар пута на концерту и тад сам чак доживела те највеће овације (...)“ (ТГ9, транскрипт интервјуа са В.С., 13.04.2013, Београд).

Материјални упис интерпелације у само музичко извођење у случају певања уз гусле подразумева успостављање суптилне хијерархије између третмана вокалне и инструменталне деонице, из перспективе репродукције или дестабилизације



конвенционалних родних улога и понашања. Будући да је глас привилеговано место женског исказивања на ширем културалном плану (фигура певачице која засењује инструменталисткиње), прва мера корекције са становишта рода тиче се употребе одговарајућег регистра, волумена и тембра, било да се ради о намерном истицању типично „женских“ вокалних квалитета (мекше певање, виши регистри), или пак о саображавању „женског“ идеалу „мушког“ певања (певање „крупнијим“ гласом, ниже деонице). Ипак, млађе информанткиње, поникле у култури савременог певања уз гусле, врло су свесне вредности укупног извођачког виртуозитета, тако да обраћају пажњу и на профилисање инструменталне деонице (увода, интерлудијума, завршетка песме). Неке од њих, попут Бојане Пековић као највидљивије младе гусларке (наравно, у јавним дискурсима означене у виду „прве“ појаве своје врсте), развијају посебан, „мелодичан“ стил разгуславања, заснован на тонским низовима ближим темперованом систему карактеристичним за новије, савремене слојеве гусларске праксе, при том истичући да се ради о сопственом, оригиналном стилу, који у извесном смислу доноси намерно, премда контролисано, одступање од традиције управо захваљујући иступању из позиције женског идентитета, али и поседовању компетенција у другим музичким културама, попут света класичне музике (ТГ8, транскрипт интервјуа са Б.П, 15.09.2012, Нови Сад). У том случају намерне манипулације звуком инструмента (виши штим, агогичке варијансе широког распона, виртуозни пасажии у изузетно брзом темпу, дуги и елаборирани инструментални уводи, тонски низ типа  $g_1 a_1 b_1 c_2$ , итд), могу се разумети као идентификацијски гест директно изведен у материјалности музике: спајање савшеног овладавања наводно „мушким“, енергичним карактеристикама извођења и уједно увођење новина у односу на традиционално вредноване параметре извођења.

Глас

Гусле

rubato

Глас

Гусле

Глас

Гусле

Хај - те, бра - ћо, бе - лој црк - ви, да се Бо - гу по - мо - ли - мо.

Пример 37, Прилог 1, одломак: уношење популарне мелодије у репертоар гусала (према свирању Б. Пековић)

Будући да су многе млађе информанткиње сасвим свесне да су у мањој или већој мери издвојене (или депривилеговане) 'чињеницом' свог пола, одлука да се уведу иновације у традиционалне музичке идиоме (насупротив савршеној репродукцији „мушких“, уједно и универзалних стандарда извођења), представља карактеристично укрштање дисидентификације са репродукцијом доминантног идентификацијског обрасца (опредељивање за инсценацију женског лика, опредмећивање национално-верског идентитета). Саму дисидентификацију омогућило је управо потискивање услед неодговарајућег рода: из своје родно маркиране позиције, а и позивајући се на друге интерсекционалне идентитетске црте (рецимо, класично музичко школовање и ту 'легитимно' успостављен идентитет музичарке), младе свирачице свој наводни мањак претварају у предност, у складу са објашњењем дисидентификације као понашања мањинских субјеката који своје културално спочитаване недостатке преобраћају у тактику отпора, „у виду прерађивања и поновног промишљања енкодираних значења“ (Мићоџ 1999, 31). Информанткиња В.С. је, рецимо, истакла како инструментални парт (разгуславање) скида „на слух“, док вокалну деоницу (распевавање) самостално креира (ТГ9, транскрипт интервјуа са В.С, 13.04.2013, Београд): међутим, у току разговора је

својевољно демонстрирала различите начине разгуславања и посебно истакла моменте у којима се публика укључује да подржи извођача тапшањем. Разгуславање по узору на угледне мушке гусларе старије генерације (нпр. доајен гусала Бошко Вујачић), у њеној интерпретацији конципирано је тако да се након неколико пута поновљеног почетног тона на празној жици, инструментална мелодија пење до хиперфиналиса, и затим поступно подиже до четвртог ступња тонског низа, уз убрзавање темпа, увођење ситнијих ритмичких вредности и додатак сложенијих украса, попут групета. Инструменталне интерлудијуме на једном тону са брзо изведеним групетом информанткиња је означила као места високе тензије, на којима публика устаљено реагује аплаузом. Ипак, њен однос према третману инструменталне деонице није пука копија, јер – попут других младих извођача, свој стил и приступ формира укрштањем утицаја више узора, које онда синтетише у убедљив извођачки исказ, који као и код прекаљених гуслара, „обликује 'левак' који привлачи, концентрише пажњу аудиторијума и актере овог комуникационог чина пребацује у 'хронотопос песме'“ (Лајић Михајловић 2010, 198). За младе гусларке карактеристично је балансирање између традиционалних кодова и опрезног уношења нетипичних (оригиналних) интервенција у музичко ткиво: у случају В.С., то је употреба фигура и мелодијских покрета који нису својствени традицијском маниру гуслања (нпр, фигура од четири шеснаестине  $a_1 g_1 h e s e s_1 g_1$ , са избегавањем поступног спуштања на финалис која 'прекида' иначе таласасто и поступно кретање мелодије), опис вибрата као „сличног виолини“, или драматични, глисандирајући завршеци по узору на класичне гудачке инструменте које изводи Бојана Пековић.

Глас  
да-ро- дав-цу свих до- ба- ра, да се смер-но по- кло-ни-мо.

Гусле

Пример 37, Прилог 1: Завршетак нумере у интерпретацији Б. Пековић

У последњем смислу, не може се рећи да је непосредно баратање инструментом означено искључиво као домен спретнијег мушког изражавања: дејство родне норме на савремену праксу певања уз гусле најдиректније се одражава на избор песама у смислу

одговарајућег поетског садржаја са становишта реализације родних улога, потом донекле и на третман вокалне деонице (у чему, међутим, удела нема само очекивање „одговарајућег“ женског гласа, већ и чињеница да младе гусларке често формално или спонтано узимају учешћа у пракси тзв. етно певања, те да извођачке узусе које у том контексту стекну, неретко преносе и на своје певање уз пратњу гусала).

Поред личних аудио архива са снимцима омиљених извођача на одабраном инструменту, више информанткиња са којима сам комуницирала поседује и друге личне колекције: часописе и књиге у вези са одређеним традиционалним инструментом или фолклором уопште, свеске са исечцима и са преписиваним текстовима; у случају бављења гусларском епиком, и познате збирке са текстовима епских песама као и новију, популарну литературу заступљену у круговима заљубљеника у инструмент. Поједине свирачице су правиле и неку врсту сопственог уметничког портфолија, у виду албума са исечцима из новина, аудио и видео снимака (на касетама, компакт дисковима и мултимедијалним издањима), а располажу и другим материјалним предметима у које окружујућа култура снажно симболички инвестира: специјално израђиване народне ношње или одговарајући костими за наступ, фотографије и плакати, медаље, плакете, дипломе, награде и меморабиле различитог карактера. Већина је и у стању да издвоји познатог извођача чији стил највише цени, поред позивања на узор из детињства. Личне трајекторије кроз свет аудио издања, и контрола над избором и слушањем музике које многе од информанткиња успостављају, говоре о еманципујућем односу са технологијом, у оном смислу у којем Питер Менјуел (Peter Manuel), анализирајући културалну употребу касета као носача звука, указује да „grassroots медији (...) побољшавају локалну социополитичку партиципацију (...) и обраћају се потребама малих заједница, интересних група и култура укуса“ (Manuel 1993, 4): у овом случају, ради се о женама као специфичној, маргинализованој интересној групи, за коју је могућност личног депоновања музике или успостављања сопствене слушачке рутине посредством савремених медија, имало посебан значај управо захваљујући препрекама мотивисаним родом. Само слушање музике у том контексту указује се као подупирући чин друштвеног ритуала идентификације-интерпелације, у којем музика додатно суделује у конструкцији одабраног идентитета (или *vice versa*, идентитета „који је одабрао“ индивидуу). Тај идентитет, идентификација са местом-фигуром свирачице, не узима на себе родни предзнак у неком предодређеном, есенцијалистичком кључу, већ у

себе на једном посебном нивоу уписује базичну спиралу интерпелације у род као примарни облик постајања субјектом, како то у својој феминистичкој теорији субјективације указује Батлер. Сам модел идентификације, уколико се екстрахује из различитих идеолошко-културалних ситуација, такође се разликује: доминантни дискурси који регулишу праксу певања уз гусле у XX веку не успостављају „свирачицу“ као засебно место идеолошке идентификације-интројекције, што им, на једној страни, омогућава дисконтинуитет са претходним свирачким праксама (на пример, следе гусларке; свирачице даира и сл), а на другој и измењени представљачки механизми који као доминантан културални модел узимају фигуру мушкарца-свирача. Као „пол који није“, жена као свирачица остаје на страни Другог, уписана је као слепа мрља у доминантним представљачким режимима који је одстрањују из историје. Крајем XIX века, „свирачица“ је идеализована херојска фигура „мајке-нације“, која служи креирању званичних државних симбола (рецимо, алегоријски ликови свирачица на монетама или на уметничким радовима, попут слика Ђорђа Крстића које устројавају канон националне уметности; в. слику 2, Прилог 2). У том контексту се показује да „жена“ не може да буде представљена 'по себи', у конкретној, несводивој и неукроћеној материјалности своје егзистенције, већ да је у андроцентричној култури она могућа само преко метонимије, где као знак увек представља нешто друго, изван себе саме. И док је слепа гусларка или свирачица дудука непредстављива у својој партикуларности (обликованој родом и испуњеној телесном, психосоцијалном и културалном конкретношћу-материјалношћу Њеног идентитета), метонимијска фигура гусларке као супституције нације или домовине показује како је жена истовремено одсутна и захваћена фалогоцентричним поретком, тј, како се њена фигура објективира радом дискурса (Irigaray 1974). Тај метонимијски идеолошки заостатак истрајава и пригодно спаја прошлост са будућношћу: затурени приказ гусларке као „тела нације“ недавно је поново оживео у мјузиклу „Стојте, галије царске“ који је приредила глумица Ивана Жигон (2014), а у којем млада гусларка Бојана Пековић тумачи улогу мајке Србије. Напоследку, занимљиво је и констатовати разлику између урођености у традицију старијих извођачица, за које је свирање инструмента најчешће било део културалне свакодневице, и издвојености праксе као облика засебне активности (хобија, усавршавања, школовања) која карактерише младе свирачице. Наиме, већина младих извођачица, чак и оних које владају импресивним репертоарима, на питање да ли ту „врсту музике“ слуша у слободно време, одговорила је одрично, или би истакле да то

чине тек повремено. Аудио и видео снимци у облику преснимака касета и CD издања, као и Youtube садржаји, за њих су пре свега извори за усавршавање стила и проширење репертоара. Ова разлика између 'музике коју свирају' и 'музике коју слушају' је пре свега карактеристика групног генерацијског идентитета, где је свирање традиционалних инструмената из хоризонта свакодневице прешло у облик специјализоване делатности, обележене дискурсима културалне носталгије и архаизације.

Као посебно карактеристичан издваја се однос према самом инструменту као артефакту материјалне културе густо обавијеном културалним симболима и значењима. Извођачице опредељене за фрулу (посебно оне које су своју делатност професионализовале тако да су их официјелно препознали културни апарати који управљају праксом), најчешће поседују импресивну колекцију инструмената, или инструменте изузетне израде, праћене специфичним нарацијама. Њихова бројност, у случају фрулаштва последица је трансформација саме фрулашке праксе у смеру савременог свирања са оркестром или у дуетима и другим извођачким саставима, када је неопходно имати темпероване фруле различитог штима, али је у великом делу проистекла и из посвећеничког односа према инструментима као објектима са изразитом симболичком функцијом, који квалитетом своје израде и свог звука (специфичном бојом, али и различитошћу тоналитета који дозвољавају свирање са оркестром у различитим штимовима), на изванредан начин додатно легитимишу професионализам извођача. У случају да изводе епске песме уз пратњу гусала, пак, извођачице цене и истичу квалитет израде инструмента, говоре о предностима његовог звука (рецимо, о боји и регистру који више одговарају женском гласу) и дају податке о мајсторима који су их израдили, радо истичући њихову вештину и обдареност. Да је релација инструмент – извођачица битна, сведоче и претходно изложени наративи, у којима се виде изразити индивидуални напори тада младих жена да дођу до инструмента и сачувају превласт над њим. Релације отимања/заузимања симболичке моћи над инструментом, нису истоветне у односу на две респективне формације традиционалне народне музике у Србији које овде анализирамо, а то су, подсетимо, гусларска епика и свирање фруле/аерофона. Како указује Вероника Даблеј, однос човек-инструмент може бити ексклузивистички – сви потенцијални аутсајдери се искључују, монопол над употребом инструмента брани се конкретним и делотворним

мерама, а подела власти над музичким инструментима на основу рода најчешће фаворизује мушкарце и у појединим случајевима прелази у фетишистички однос, док однос жена са инструментом узима негативан предзнак (Doubleday 2008, 5, 19 et passim). Музичка традиција певања уз гусле, иако је крајем XVIII и у току XIX века још увек била отворена за жене (са посебном категоријом слепих извођачица, данас готово у потпуности пребрисаном из културалног сећања, о чему је већ детаљно било речи), у XX веку се процесима селекције, реорганизације и новог идеолошког обликовања, успоставља као андроцентрична култура која уједно сублимира физиономију и етос националне културе. Процеси селекције су подразумевали да се један сегмент традиције певања уз гусле – пракса оних крајева где је инструмент био готово табуисан и недоступан женама – уздиже у правило, а да се други традиционални континуитети постепено потискују. Отуда је „кршење“ тог правила, средином и у позном XX веку, односно одступање од интерсекције мушког родног и српског националног идентитета, могло деловати као посебно преступан чин. Но већ у наредном кораку, поређењу непосредних искустава различитих информаната са нарацијама под паском официјелних дискурса, избијају противречности. Најчешће ће се у почетку постулирати правило да жене не певају самостално се пратећи гуслама, да би се потом информант/киња накнадно присетила/о више од једног примера женског свирања гусала из своје околине. Уколико је однос свирач – гусле током двадесетог века узео на себе доминантно фетишистичко-табуисани карактер и прошао кроз потпуну маскулинизацију, однос према фрули, а нарочито према једноставним аерофонима, указује се као нешто флексибилнији, и није искључиво усмераван динамиком одговарајућих родних понашања, већ негде и општом дистинкцијом између професионално-забављачког и пуког јавног свирања, у виду још једне интерсекционалне позиције где се, поред родне, као ометајућа јавља и етничка и професионално-класна компонента (нпр. Роми свирачи као професионалци, који јавну позицију музиканта чине непопуларном за не-ромске свирачице, итд).

Интерпелација „у“ позицију субјекта такође се разликује из перспективе две респективне формације којима се бавимо. У првом је случају, како показују наративи и музичко-идентитетски перформативи мојих информанткиња, данас изразитије и присутније везивање нових, пост-социјалистичких националних сентимената са свакодневицом праксе: „прошивак“ који фиксира идеолошку тачку за интерпретанта и

уводи одређени пакет веровања долази са места утврђивања/слављења националног идентитета и, посебно, грађења велике нарације националне прошлости. Ипак, и ту постоје битне индивидуалне разлике, које се наслањају на различите палете идеолошких 'пакета веровања' у позадини. За К.М. је, примера ради, учешће у заједници гуслара мотивисано великим делом заступањем исправних, моралних вредности које се повезују са одговарајућим патриотско-националним осећањем; осећањем које она, међутим, повезује како са микролокалним стандардима (селом/крајем из којег је потекла и породичним васпитањем које је добила), тако и са једним колективним 'доцније' у које је очито индивидуално инвестирано, односно са националном идеологијом формираном у деведесетим годинама прошлог века. Те се вредности односе како на директно неговање борбеног, ратничког етоса (оличеног у јуначким песмама, одн. старијем слоју традиције епског певања уз гусле, који се једновремено уздиже на пиједестал и ресемантизује у односу на савременост), тако и на заузимање става у односу на друштвене дебате карактеристичне за актуелни тренутак (нпр. К. М. је у разговору спонтано увела тему абортуса и снажно се заложила против те медицинске процедуре, користећи се увелико познатом реториком националне идеологије у којој је абортус третиран као убиство фетуса), напоследку, и на реактуелизацију историјско-митских призора, попут битке на Косову, која се приказује „на нови начин“ и повезује са информанткињиним актуелном концептуализацијом 'карактера и улоге' националног колективитета. Тај специфичан патриотско-херојски дискурс је, међутим, нешто што она из позиције породњеног субјекта и женскости маркиране као 'ишчашене'/неконвенционалне од стране других, доводи у везу са својим личним, непосредним искуством:

„А шта је то шта жена не може, а мушкарац може? Јел' тако? Не може само она да направи дете, а зато мушкарац не може да роди дете. Значи, све што један мушкарац може, то може и једна жена. Ево у Црној Гори, кад сам узела гусле (...) пробала сам гусле, хтела сам да купим неке, једна Црногорка каже 'И-ју, ви скрнавите гусле! Женска рука скрнави гусле!' Рек'о, 'Знате шта, госпођо, ако једна жена држи на леђима пушку, брани, стоји на бранику, на једној руци држи дете, на леђима држи пушку, а једном руком копа, или ради нешто друго? Зар је то скрнављење? Кад може да носи ону пушку, она може да држи и гусле. Шта је то што једна жена не може? Она може све!' (...) Ако си здрав и прав – све



можеш, а од васпитања зависи шта хоћеш, шта можеш, шта смеш, шта не смеш. Али ја сам тако порасла у дивљини, и за мене је све нормално, и с вуком сам се срела на три метра па се нисам уплашила, змију хватала (...) Тако сам одгајена, у таквој средини, да нема ништа страшно“ (ТГЗ, транскрипт интервјуа са К.М, 4.11.2011, Лозница).

Поред националне идеологије, у овом наративу уочавају се идеолошки елементи претходних културално-политичких формација, у виду призора 'радне жене' која је способна да гаји дете, ради и брани државу („држи пушку“) карактеристичног за пост-револуционарно успостављање родне равноправности у југословенском социјализму непосредно након Другог светског рата. Комунистичко залагање за права жена и њихову већу заступљеност у домену јавног/политичког очито је, како сугерише наведени одломак, морало утицати и на жене које су се усуђивале да ступе у забран претежно 'мушких' културалних пракси. Уједно, трећа линија која се разазнаје тиче се индивидуалног сагледавања и успостављања сопства (информанткиња као неустрашива, 'атипична' жена), које своју потврду налази у родно преступним чиновима, попут учешћа у традицији гусларске епике, али уједно и ту врсту изузетка натурализује и оправдава у новом идеолошком дискурсу „жене која може све“, фигуре која се уздиже на антагонистичком пресеку односа старих и нових друштвених формација, као верна 'карика' националне традиције, а уједно и поборница нових слобода и права „радних жена“. Очито, обе позиције се везују са конкурентским процесима идентификације који су установили и обликовали информанткињу као адресата одређених идеолошких позива: да ли је та идентификација потпуна (безусловна) или условна (Мошник 2003, 43-44), може се назрети управо из страсне привржености перформативима идентитета преко музике, као што је музицирање уз помоћ гусала.

### **3.4. Музика као знаковно-материјални перформатив идентитета**

Учешће у музичким праксама може да одигра двоструку улогу у идентификацијским процесима. Најпре, слушање, извођење и суделовање у музици може да допринесе већ постојећим идентитетима, тиме што их подупире, ојачава или примарно обликује. Чин музицирања и узимање учешћа у материјалном опредељењу дискурса који прате одређену музичку праксу, понекад служи као базични перформативни гест који индивидуу-као-субјекта утврђује у одређеној идеологији и,

преко ње, смешта у одређени идентитет. Као илустрацију првог, посредног дејства музике, можемо узети различите младалачке поткултуре у којима музика, заједно са другим елементима животног стила и укуса, чини конгломерат материјализованих гестова преко којих се конзумент/киња исказује и утврђује на начин одређен (трасиран) доминантним идеолошким пакетом веровања. Такође, музички „избори“ у контексту номадских глобализованих музичких мрежа данашњице (нпр. концепт 'персонализоване плејлисте' на мрежном сервису Youtube), могу се бочно ослањати на концепте попут укуса (прожетог класним, етничким, мултикултуралним, алтернативним/опозиционалним и другим визурама), или пак пројекције сопства у етос, афект или 'став' који се нуди путем музике (у колоквијалном смислу, то би било препознавање у песми/извођачу/жанру на основу повезивања музичких и текстуалних садржаја са светом индивидуалног искуства и личних афинитета).

У другом случају, музика није тек једно од пратећих средстава путем којих се идентитет „изражава“ (заправо, он се никада и не изражава, већ је у непрекидном стању творбе): музика се указује као важна материјална подлога идентификацијске петље, која дозвољава учешће и препознатљивост индивидуе унутар одабране праксе, у коју се он/а улаже у смислу декларативне самоидентификације, извођења материјалних чинова (перформативних гестова) и, шире, континуираног интерсубјектног стварања и одржавања одређене стварности за индивидуу и за заједницу. Безусловну идентификацију-интерпелацију, рецимо, често прати освајање права на титулу 'свирачице' (фрулашице, гусларке), као особе препознатљиве и цењене у одређеној музичко-афилијацијској заједници, са богатом индивидуалном физиономијом бављења (бременита и сложена лична историја уласка у музичку праксу, јасно изражени ставови о сопственом свирању, визија сопствене улоге и будућег рада) и, такође, суочавање са различитим препрекама које стоје на путу бављењу музиком и њихово надвладавање. У свим предоченим могућностима, међутим, уочљиво је да се друге идентификације такође интерсекционално преламају *преко* музичких пракси. Теоријски би било, међутим, погрешно сводити идентитетске перформативе *преко* музике на заокружену инстанцијацију одређеног, статичног идентитета. Интерпелација преко музике ослања се на различите интерсекције процесa идентификације којима је индивидуа захваћена, при чему се један или више идентитета могу успоставити као „детерминације у крајњој инстанци“, но где наддетерминисани идентитет може бити и сама категорија свирача

или свирачице, музичара/музичарке или уметника/це; потом, родни идентитет (уколико, рецимо, извођачица истиче то да је жена); етничка припадност, лични/политички афинитет према мултикултурализму и свету без крутих граница, итд.

На равни соничног објекта, музика се указује као материјална структура бременита значењем, са изразитом улогом типова знакова попут *икона* и *индекса* (Turino 2008, 5-10 et passim). Поменуте категорије знакова формулисане су у оквиру прагматичке семиотике америчког филозофа Чарлса Сондерса Перса (Charles Sanders Peirce), у којој се знак доминантно исказује преко тријадичких структура: у односу на објекат на који упућује, на пример, знак може бити *икона* – када наликује свом објекту или га зазива путем аналогije, *индекс* – када поседује изравну, узрочну повезаност са својим објектом, и напослетку *симбол* – када успоставља арбитрарну везу са објектом, преко норме или навике. По себи, пак (у оквиру Персове прве трихотомије), знак може бити *квализнак*, у виду квалитета или могућности на нивоу елементарне материјалности, потом *синзнак* који представља стварно стање, чињеницу или догађај у својој актуелној реализацији, и напослетку *легизнак*, схваћен као норма, навика или закон.<sup>152</sup> (Peirce [1931] 1974, 142-143). Такође у дискурсу персовске семиотике преведене у поље етномузикологије, Мирјана Закић истиче да су иконицке знаковне функције у музици „посредоване индексичким својством“, те да у процесима њиховог уласка у поље културе добијају конвенционални или симболички карактер (Закић 2009, 91-92). У њеној натурализацији етномузикологије семиотичком теоријом, елементи музичке материјалности означавају се као *квализнакови*, конкретне мелодије одговарају Персовој категорији *синзнакова*, док је музички тип (на интонационом, метроритмичком, мелодијском и формалном нивоу) категорија *легизнака* (ibid, 111). Артикулацијска моћ музике да подржи идентификацијске процесе у којима род има значајног удела, подразумева и односе хомологије које се у појединачним, културално и индивидуално уоквиреним ситуацијама извођења, успостављају између материјалности музике (на нивоу квали-, син- и легизнакова), и представа, перцепција и афеката који се везују са културалним концептуализацијама рода и индивидуалности свирачице. Уколико је, рецимо, корпус једног музичког жанра схваћен као генерална

---

<sup>152</sup> Персова општа типологија знака заправо укључује три трихотомије: док прве две које смо представили респективно описују знак у релацији са објектом који представља и знак по себи, трећа категорија укључује однос знака и објекта у односу на интерпретант, са класама знака *рема*, *дицент* и *аргумент*.

класа или легизнак (Закић 2012, 8), свирачице могу да своју специфичну (родну, и другу) идентификацију изведу тако што ће или вршити одабир *унутар* класе легизнакова сужавајући је на одговарајући начин, или ће, опет захваљујући својој издвојеној родној позицији, правити еклектичан и неконвенционалан одабир који ће фаворизовати мање познате или запостављене аспекте извесне музичке традиције, културе или жанра. Гусларке се могу, примера ради, определити за нумере у чијој поетској садржини више доминирају мотиви романтичне љубави, у односу на херојске приказе битки и сукоба, који се генерално сматрају садржајима примеренијим мушкарцима. Старија гусларка С.Ж. издваја осмерачке лирско-епске спевове “Хајдана” и „Потоњи Абенсераж“ Николе I Петровића као централни део свог репертоара, при чему се може уочити симетрија између тих нумера као рубних сегмената епике уз гусле, и рубне позиције саме гусларке. Гусларке ће такође изводити искључиво кодификовани епски репертоар, али одабравши као класу синзнакова управо оне песме где се јављају изразити (часни, смерни, узорни) женски ликови, или им се у оквиру групних извођења поверавају делови епских песама где постоји мушко-женски дијалог или издвојени наратив женског лика. О мешовитим извођењима, где је гусларка ограничена на певање стихова женских ликова песме, говорила ми је гусларка К.М, док је М.М. поред сличног упаривања са мушким гусларима, такође била у прилици да изводи песму специјално написану за њу, у којој се набрајају женски ликови попут Косовке девојке, мајке Југовића, царице Милице, Јевросиме Мајке, Јефимије, Косе Ивковића и других („Gusle pevaju i u ženskim rukama“, *Blic*, 13.04.2000). Опредељивање за епске песме које припадају старијем типу извођења (нпр, чији је амбитус умањена кварта, а хиперфиналис најчешће нестабилно интониран), или пак за нумере чији је дијатонски звучни основ последица естрадизације гусларске праксе, не представљају само избор између старинског и модерног начина гуслања који је исти за све извођаче, без обзира на пол. Гусларке које се угледају на очево извођење и у уобличавању свог музичког профила стреме да очувају и понове тај модел, док ређе посежу за опонашањем стила савремених гуслара, премда су у стању да међу различитим приступима гуслању јасно издвоје оно што им се допада. Њихово интонирање песама употребом тонског низа хроматског типа тада није обично определељивање за „старији“ насупрот модернијем музичком идиому: напротив, оно је последица специфичног односа са узором који је вршио двоструку функцију (и као учитељ-ментор, и као неко ко је привремено укинуо 'забрану' женског гуслања), као и рада родне норме који

преступне субјекте такорећи 'враћа уназад' тиме што их радије поставља у позицију статичног преносиоца, него експериментатора који би својом неодговарајућом родном припадношћу и одазивом на месту где идеолошки није урачунат, угрозио интегритет традиције у њеном доминантном облику (у којем је, дакако, мушкарац њен носилац).

♩ = сса 97

Глас  
Мрт - ва гла - ва не го - во - ри, шта ће ре - ћи мрт-ва у - ста,

Гусле

Глас  
а у ср - цу Хај-да-ни - ном Ву - ко - ти - на ври крв пу - ста

Гусле

Пример 35, прилог 1 (одломак): нумера "Хајдана", према очевом гуслању, у интерпретацији С.Ж.

На исти начин, рецимо, извођење нумера у којима доминирају темперовани тонски односи, дијатоника и мелодије ширег амбитуса (квинта, секста) – што све може бити одлика модернизације звука и његовог усаглашавања са идеалом естрадног или сценског извођења – на специфичан начин бива обликовано родним, генерацијским и другим идентификацијама извођачица. Нумере новијег датума које Бојана Пековић уноси у свој репертоар најчешће одликује чиста температура, проширени амбитус вокалне деонице (квинта, секста) који се одражава и на артикулацију пратње у гулама, начин певања на граници између високо интониране и интензивирани вокалне емисије карактеристичне за певање уз гусле, и снажног начина певања „отвореног грла“ који се везује за неотрадиционалне и етно певачице.

Глас  
Хај - те, бра - ћо, бе - лој црк - ви, да се Бо - гу по - мо - ли - мо,

Гусле

Глас  
да - ро - дав - цу свих до - ба - ра, да се смер - но по - кло - ни - мо.

Гусле

Ови искораци из традиције јесу, у извесном смислу, припремљени претходном модернизацијом, а делом и унификацијом сценских наступа гуслара у XX веку, но још се боље могу разумети у односу на изукрштане идентификацијске линије саме извођачице: на додатну професионализацију праксе путем класичног школовања (која се у њеном наративу често наглашава као предност над другим гусларима), на увођење гусала у светове уметничке традиције и ворлд жанрова које се ослања на двоструки дискурс дистинкције заснован на истицаној позицији 'јединственог' високо образованог извођача, и прећутно толерисаном добном и родном непоклапању са идеалтипском сликом мушкарца гуслара. Стога чисто интонирање, разуђенији мелодијски ток и бравурозност у третману инструменталне деонице нису само тековине модерне праксе гуслања (јер је Бојана, као ћерка истакнутог гуслара и извођач који је од малих ногу у контакту са различитим приступима гуслању, свакако добро обавештена о постојећим системима вредновања различитих слојева традиције), већ свесне одлуке којима се опредмећује изузетна идентитетска позиција која у личном наративу и у презентацији на одговарајући начин премошћује јаз традицијског и савременог, и тиме родну 'мањкавост' спочитану од стране заједнице, претвара у врлину или предност.

Процес селекције из традиције тече на два повезана колосека: у односу на регулативне механизме изражавања друштвеног рода, канон епике уз гусле задржава своје одговарајуће идеолошко (мушко, вирилно) упориште, али се у његовој изведби са места „ишчашених“ субјеката, односно из специфичне, дис-идентификацијом

266

омогућене 'не-субјектне' позиције,<sup>153</sup> потенцирају други елементи; у односу на индивидуалну раван субјекта (субјекта *и* као родног субјекта), пак, дозвољено је да се проговори са места жене, на одговарајући начин, што је у складу са вишеструким и међусобно блиским пакетима веровања које подупије централна идеолошка позиција која обликује савремени дискурс о гусларској епизи. У другачијој варијанти, пак, певачице уз гусле окретаће се 'неканонском' лицу традиције, тако што ће изводити шаљиве песме или песме чије су ауторке оне саме, вршећи стога трансгресивни заокрет у односу на легизнакове жанра, и уједно материјализујући – на музичкој равни чинећи опипљивом – своју позицију 'субјекта који се одазвао тамо где није био позван', на начин битно различит од канону верног мушкарца гуслара. Описани модели су, наравно, екстраховани у виду две крајње идеалтипске тачке, док је у пракси могуће потенцирање епских десетерачких нумера у којима фигурира јак женски лик, заједно са различитим жанровским искорацима, чак и у смеру музичких култура које не припадају корпусу национално опредељене музичке традиције.

Музичко манифестовање рода, коначно, може се материјализовати на равни квалитативна као знаковних потенцијалности које у културалној концептуализацији и рецепцији могу на себе да узму родни предзнак. На пример, то је употреба одговарајућег вокалног тембра као знака женског идентитета, умеренија динамика и вокална емисија (као 'прирођена' женском гласу), или насупротив томе, потенцирање волумена и нижих вокалних регистара, сврсисходно енергично и виртуозно гуслање као доказ да је женски извођач равноправан мушком, итд. У фрулашкој традицији, уплив родних норми и ширег друштвеног осмишљавања свирачке активности, такође може да се испољи на разним нивоима материјалности и дејствености музичког знака:

---

<sup>153</sup> У Пешоовој оригиналној поставци идентификације, о чему је било већ речи, идентификација и контраидентификација припремљене су истим идеолошким дискурсом у оквиру чијег се хоризонта субјект може одговарајуће сместити, или пак вршити побуну, као „лош субјект“. Дисидентификација, као трећи модалитет, не подразумева укидање категорије субјекта под праксом, већ њену сврховиту трансформацију изнутра (Pêcheux 1982, 158), која се остварује тако што се „ствари-објекти раздвајају од објективности процеса, супстанца и субјект од узрока“ (Pêcheux 1982, 198). Док је у оригиналној поставци дис-идентификација блиско повезана са Алтисеровим истицањем науке као јединог могућег излаза из идеологије и, посебно, њеном улогом у процесима пролетерске револуције, уношење модалитета идентификације из материјалистичке теорије идеологије и анализе арене политичког у анализу културе и културалних процеса делује као сврсисходан чин, будући да се њима могу обухватити различити процеси опирања наметнутој субјектној позицији, на потезу између отпора или бунта (контраидентификације) и унутрашње трансформације или субверзивног нагризања пракси изнутра (дис-идентификације).

рецимо, упућивањем младих извођачица да је пожељно да више изводе песме од кола, јер је то својственије њиховој 'блажој', 'емоционалнијој' женској природи, где се псеудобиолошки аргумент користи како би се једна класа легизнакова у извесном смислу лимитирала на основу пола извођача; или у намерном, понекад и претераном динамичком и агогичком нијансирању присутном код неких свирачица, које не проистиче из некаквих урођених полних и родних карактеристика и њима мотивисаних склоности у извођењу, већ из раширеног културалног очекивања да данашње младе свирачице, одговарајуће ситуиране у свом женском родном идентитету, буду експресивније у односу на мушке свираче. Ипак, занимљиво је приметити да тенденција да свирачице изводе песме на инструментима задире и у репертоаре других аерофоних народних инструмената: у малом броју забележених мелодија на двојницама у женској интерпретацији, такође се истичу песме, најчешће у *rubato* извођењу. Док се разлог томе може потражити у деловању родних диспозитива на праксе некадашњег народног и неотрадиционалног музицирања, не треба одбацити могућност да је чешће извођење песама плод етнографске интерференције, тј, отворено или прећутно навођење свирачице да изрази одговарајући 'афект' поводом рода (в. примере 40 и 6, Прилог 1).

Скуп идентификацијских путања не исцрпљује се нити нужно ограничава у односу на позицију родног субјекта, као и да за многе свирачице чин музицирања може да конотира, евоцира и материјализује различите ситуације у којима су се обреле као субјекти (рецимо, дискурс носталгије у вези са детињством, са некадашњом заједницом којој су припадале, са конкретним ситуацијама у којима се њихов идентитет потврђивао или пак доводио у питање), или да представља инстанцијацију идентитетских позиција у којима се препознају и данас (где музика својом материјалношћу утврђује нпр. припадност етничкој групи, нацији, трансрегионалној заједници, транснационалној или суперкултуралној мрежи заљубљеника у одређени „звук“, итд). У извођењу фрулашице Милице Стошић, песма „Коси тата, косим ја“ (варијанта новокомпоноване песме „Косили смо сено“ фолк певача Добривоја Топаловића, 1972), показује како музичко-поетски текст као син- и легизнак, али и различити под-нивои музичке материјалности, у интеракцији са моментима из личне историје свирачице као и са различитим музичко-идеолошким формацијама које су се за њу показале важним, може да одређује и подупире променљиве



идентификацијске процесе који се сустичу у музици као у чину и објекту. Као легизнак, избор песме у ситуацији интервјуа са предоченим фокусом на свирачицама, служио је да потврди „женскост“ у музици и да на тај начин одговори на прећутну претпоставку о постојању родне димензије музицирања (занимљив је контраст између већег удела забележених песама у контексту интервјуа, и подједнако радог и успешног извођења кола у различитим јавним ситуацијама). Сам музички знак, међутим, најпре је у блиској вези са личним светом и успоменама свирачице, која поетски текст носталгичног призвука у којем се описује низ заједничких радњи поводом кошења сена које су обавили отац и син, како би напослетку и пропили зараду, значењски измешта тако да указује (конотира) однос са њеним сопственим оцем. Премда свесна да се песма, коју ми у том тренутку певуши пре него што је засвира, односи на мушке косце, њена прва асоцијација јесте призор из личног сећања, „тата који коси испред мене, ја са малом косом као девочица косим иза њега“; отац је такође и свирач шупелке који је генерацијски претходио њеном свирању (ТС4, транскрипт интервјуа са М.С, 25.05.2012, Врање). Различити музички поступци, попут успоравања, развијања и уситњавања почетне мотивске ћелије, намерних прекида у виду узимања даха и кратких горњих постудара након највиших тонова ( $d_2$ ), екстензивног трилера на крајевима музичких фраза, служе како би свирање што боље пренело и дочарало утисак „гласа“, а секундарно су поменуте карактеристике у вези са очекивањем да су женама прирођени глас и певање, па ове манипулације на равни квалитета делимично јесу и одраз родне норме у дискурсу о традиционалном народном музицирању, односно, стичу родни предзнак њеним ненаметљивим дејством. Та специфична, наглашена експресивност музичког тока коју М.С. прати и гестуално, мимиком (наглашавањем промена у музичком току очима, осмехивањем у току свирања, и сл), изразитим покретима руку и променом држања инструмента, истовремено је особеност личног извођења, али и поступак који је увек-већ ухваћен у мрежу породњених дискурса о музицирању у чијем је центру уздигнут мушки свирач као Господар-означитељ и који такорећи унапред припремају тумачење да се ради о вештини својственој женском извођачу. Напослетку, на нивоу синзнака, овај пример парадигматски представља жанр радијских песама са карактеристичним елементом руралне носталгије<sup>154</sup> који је за

---

<sup>154</sup> Заправо, песма у овом случају има двоструко носталгични карактер: у првом значењском упису, брза урбанизација и миграција сеоског становништва у градове након Другог светског рата довела је до повећаног интересовања за песме које славе руралну утопију, што је резултирало настанком новокомпоноване народне музике; додатно, у промењеном музичком свету српског савременог фолка у

свирачицу био преовлађујуће музичко окружење током њеног одрастања, а које у тренутку када бележим њено извођење, поред перформатива у којем се она приказује као неприкосновени мајстор свог инструмента, индексички евоцира њену прошлост и блискост са музиком која је пратила ситуације из детињства и младости у заједницама веће повезаности,<sup>155</sup> као од-звук једне од интерпелацијских петљи кроз које се протегао њен идентитет.

## "Коси тата, косим ја"

изводи: Милица Стошић  
транскрипција: Ива Ненић

♩ = 48  
rubato

rubato

Материјалност музичког знака је свакако у вези са материјалном перформативношћу музике у односу на идентитет. Међутим, кључна разлика поставке идеолошке перформативности у односу на општу семиотичку платформу у којој је знак нешто што на одређени начин заступа нешто друго, дакле, у односу на репрезентацијску функцију, јесте у томе да се укида апстрактни ентитет (идеја, представа у свести) у вези са знаком и знаковношћу: у алтисеровској традицији, идеје постоје само у свом материјалном одређењу, а понашања и гестови не представљају, него стварају, односно имају непосредно учинковит карактер. Наставимо ли тим правцем, тада и идентитети нису ништа друго до збир материјалних чињења

---

којем новокомпоноване нумере постају „традиција“, али и у односу на сећања генерација које су одрастале у социјализму, некадашње „нове“ компоноване народне песме постају златни стандард и евоцирају друштвене и личне тренутке у којима је њихово слушање и извођење било део шире свакодневице.

<sup>155</sup> На трансформацију непосредности-блискости коју је музика зазивала у знак који зазива носталгију, али уједно носи и конотације идеолошког вредновања традиционалне музике до којег је свирачица постепено дошла, указује и њен коментар „изворност је за мене још увек основа од које ја не бих предалеко отишла“; ТС4.

сабраних у жижи једне временске тачке где се преламају индивидуално-психолошка и колективно-социјална равна (укрштање које можемо именовати субјектом) и где је учешће у музичкој пракси и индивидуални гест музицирања, зависно од појавности, интензитета и хијерархије у личном искуству, део повремених или непрестаних одржавања сопствене субјектно-идентитетске позиције.

Издавају се следећи модалитети материјалне перформативности музике:

1. Чин музицирања (извођења, преношења, стварања музике) као засебан идентитетски перформатив.
2. Директно узимање учешћа у музичкој пракси (шире, у суб-, доминантној и суперкултури) као дуготрајни идентитетски процес. Укључује стицање компетенција (образовање, усавршавање), извођење, уживање, потрошњу музике, као и друге радње у вези са музиком;
3. Посредно узимање учешћа у музичкој пракси као идентитетски перформатив и процес. У мањој мери укључује извођење, а у већем степену се односи на уживање, изградњу имиџа преко потрошње музике, као и друге радње у вези са музиком (колекционарство, изражавање политичких ставова, комуникацију са другима). У личној хијерархији културалног 'изражавања', музика се као перформатив и као део процеса подупирања идентитета указује као једно од материјалних средстава (за разлику од претходна два модела, она нема улогу примарног материјалног носиоца који у датом тренутку центрира субјект).

Музиком се конституише-потврђује припадност одређеној локалности; културалној формацији родној позицији, регионалном и/или националном идентитету, стилу, доминантној или субкултуралној оријентацији; ови идентификацијски процеси подржани музиком, ваља нагласити, не теку изоловано, већ су најчешће чврсто преплетени, уз могућност наддетерминације (преовладавања) једне идентитетске матрице. Уз то, преко музике се јасно може сагледати и процесуални карактер идентификације, смештене у пољу друштвених антагонизама који теже да фиксирају "право" значење музичке традиције. Млада фрулашица Ј.Л. је, у моменту кад сам је упознала, изводила репертоар у којем су доминирале популарне градске народне песме и традиционалне песме ревитализоване у оквиру етно/ворлд сцене („Милица једна у

271

мајке“, „Каранфил се на пут спрема“, „Прелетеше птице ластавице“, „Пуче пушка“, итд), уз мањи уплив устаљеног фрулашког репертоара (Моравац, Ђурђевка, Тобцијско коло), и новоуведених нумера које припадају корпусу музике националног и духовног карактера (Химна владики Николају, државна химна „Боже правде“, итд). Њена идентификација примарно се дотичала трансформације фруле у у инструмент који је захваљујући својој старини у извесном смислу удаљен и 'егзотичан' у односу на свет савремене популарне музике у којем се млади најчешће проналазе. Судајући по фаворизованом репертоарском одабиру и аутодискурсу извођачице, за њу је иницијално поље идентификације била етно музичка сцена:

„У школи мојој постоји једна етно група, и песма 'Густа ми магла паднала', има свој форшпил, а ја рецимо за њу свирам једну своју импровизацију. (...) Ту ми је мало помогао и мој учитељ. То је наша оригинална импровизација, нигде до сада није била. Једноставно, дошла нам је мелодија и ето тако смо одсвирали. (ТФ7, транскрипт интервјуа са Ј.Л, 19.07.2011, Крушевац).

Уплив идеологије балканизма карактеристичне за етно сцену од средине деведесетих, видљив је и у њеном истицању „јужњачких мелодија“ наспрам мелоса централних области Србије, који су у етно музици значајно мање заступљени:

„Ја у суштини највише волим да свирам јужњачки мелос – Македонија, Врање... Шумадију не волим уопште. Мислим, свирам и ја то, али некако више се проналазим у Македонији, некако волим тај ритам. (...) Шумадија као Шумадија је мени монотона, то је све један исти ритам, све је исто, класична двојка, некако то Врање и та Македонија имају некако лепши и бржи ритам, и то је чак можда и атрактивније, интересантније“ (ТФ7, транскрипт интервјуа са Ј.Л, 19.07.2011, Крушевац).

Међутим, даље бављење фрулом које је подразумевало и својеврстан прелазак са хобија на 'озбиљно' свирање, убрзо је ставило Ј.Л. у позицију репродукције и других идеолошких образаца који се протежу формацијама неотрадиционалне и савремене етно музике. Први кораци ка будућој професионализацији свирања подразумевали су укључивање у систем основног и средњег музичког школства у којем традиционална музика такође служи као поље репродукције одређене идеологије, у којој су чврсто сvezани захтеви за аутентичношћу и прецизном репродукцијом некадашњих

'неискварених' жанрова и стилова традиционалне народне музике, наспрот 'контаминираним' примерима осавремењених народних мелодија (рецимо, у виду оркестарске пратње), и њиховим најновијим преобликовањима у оквиру етно и ворлд мјузик усмерења. Ј.Л. је, преласком у београдску музичку школу као најзначајнију педагошку институцију посвећену неговању аутентичног народног певања и свирања, стога била усмерена на унеколико другачији корпус, технику и стил у односу на своје почетно интересовање и прилично шаренолик репертоар: на часу којем сам присуствовала три године након нашег првог сусрета, њен наставник је истакао како у почетку није била склона да свира шумадијски репертоар, и како је та „грешка“ исправљена. Такође, присуствовала сам ситуацији у којој је евоциран стари троп женске нарочите предиспонираности за певање у традиционалној култури: иако је Ј.Л. у више наврата истакла како није заинтересована за 'етно певање', већ превасходно за фрулу, у првом сусрету са једним од будућих професора традиционалног народног свирања, добила је савет да би поред инструмента, паралелно требало да се формално усавршава и у традиционалном певању. Из претходно реченог, може се сагледати на који начин образовни идеолошки апарати и појединци који репрезентују ауторитет (говоре са места Закона) коригују одређену праксу и преобликују идентификацију која измиче пожељним идеолошким обрасцима, у овом случају са позиције репродукције идеологије са пуристичким премисама и уједно са позиције производње одговарајућих родних субјеката као од-слика идеалтипске и романтизоване народне прошлости.

Слична поливалентност идентификације може се сагледати и код других младих свирачица које су се определиле за фрулу у контексту велике популарности етно таласа у српској популарној музици: поред разноврсних жанровских излета и третмана фруле као архаичног инструмента који евоцира у исти мах национално опредељену и универзалну звучност, оне би се убрзо обреле у ситуацији да се укључе у рад институција резидуалног типа, претеклих из доба комунизма (културно-уметничка друштва, нпр), где позиција свирача није тако истакнута, наспрам атрактивности играчког идентитета. На другој страни, младе свирачице у мањим срединама где постоји релативни континуитет фрулашке праксе и где је њихова иницијација вођена од стране искусних фрулаша, у већој мери су захваћене дискурсима очувања локалне (националне или етничке) традиције и стога се у мањем степену одлучују на интервенције над традиционалном мелодијом, уместо тога најчешће верно

репродукујући стандард коло-песма, карактеристичан за традиционално фрулаштво и устоличен у оквиру фрулашких сабора, смотри и такмичења. Релативне разлике између та два механизма испољавају се у репертоарском избору, „модернијем“ или пак више локалном стилу свирања, слободи у третману мелодије наспрам аутентичне репродукције некадашњих локалних музичких идиома, као и у контекстима у којима фрулашице наступају (етно групе и ворлд мјузик састави на савременим, полижанровским сценама; солистички наступи, дуети и састави већег обима на традиционалним манифестацијама, итд). У случају када свирачица није унапред 'припремљена' дискурсом локалне традиције и раним учешћем у традиционалној и медијатизованој народној музичкој култури, њена се позиција ослања на дискурсе у којима се оно одомаћено, хабитуално, егзотизује и архаизује, управо као облик извођења „политички детерминисане глобализујуће реалности“ (Шуваковић 2004, 39), односно где се локално редефинише у контексту утицаја глобалне идеологије world music (Guilbault 2006, 143). У заједницама са релативним континуитетом праксе, пак, интерпелација у свирачки идентитет је другачија, будући да се млади свирачи окушавају у препознатљивим музичким стилевима које најчешће прати снажна културална носталгија, где се путем музике врши трансгенерацијско повезивање и учвршћивање групног идентитета заједнице и где, напоследку, својом одлуком да узму учешћа у настављању музичке праксе која је идентификована као облик локалне и националне традиције, они узимају пре свега улогу *чувара* усмераваних нужношћу (за разлику од интерпелације 'са дистанце', где им често припада улога експериментатора условљених контингенцијом). Ипак, неотрадиционална музика, фолклор, етно и ворлд мјузик се у пракси често дотичу, јер се у основи ради о сценама избразданим бројним унутрашњим поделама насталим трвењем антагонистичких дискурса, које се могу преплитати у својим рубним зонама те тако и делимично ситуирати исте индивидуе (свираче, свирачице) у оквиру више паралелних или разломљених идентификација. Поред тога што поменуте музичке скупине и, шире, културалне зоне укуса могу носити предзнак резидуалног, односно идеолошки преудешеног културалног обрасца претходног друштвеног поретка (систем савремених КУД-ова, неотрадиционална сцена фолклорних фестивала) или емергирајућих трендова, покрета или усмерења (ворлд, етно, фјужн), на њих се може применити и подела на културалне формације и културалне кохорте у музици коју предлаже Томас Турино. Формација као виши родни појам одговара констелацијама навика и пракси које дели велики број индивидуа у

свакодневици једног друштва, и које „дозвољавају идентификацију (иконичност) и лакоћу друштвене интеракције“ (Turino 2008, 112), док је кохорта облик друштвеног груписања који се у оквиру једне формације сужава истицањем одређених аспеката сопства које индивидуа дели са другима и које издваја у сопственом искуству ('олдтајмерска' кохорта, кохорта заснована на роду/жене као специфична културална групација унутар одређене културалне формације, итд; *ibid*, 111-114). Уколико се поменуте сцене у Србији/на Балкану, и метажанровска опредељења у тачкама свог пресецања схвате као део једне културалне формације, засноване на идеји очувања традиционалне народне музике као вредног културалног, естетског и документарног објекта, тада можемо говорити о унутрашњим кохортама попут неотрадиционалне и етно музике, младалачке кохорте, кохорте жена, итд, унутар којих се појединачни субјект може различито смештати. Својом опредељеношћу или предиспозицијом за одређене културалне кохорте, свирачица, као субјект под праксом, својим понашањем, презентацијом, ставовима и утемељујућим перформативним гестама као што је музицирање, гради своју субјектну позицију на стецшту различитих идентификација, а уједно и потпомаже идентификацију других, дозвољавајући им да кроз конзумирање њеног чињења и сплета знакова којима је као фигура уоквирена, остваре 'имагинарни однос према стварним условима егзистенције', пригодно појачан афективном моћи музике. Генерацијска припадност је, тако, један од опредељујућих фактора који обликују репертоарске преференције свирачица, али и утиче на њихову социјалну динамику поводом рода. Овде је потребно нагласити да анализа музичких и идентитарних материјалности у којима се идеологија обнавља и одржава, неће следити модел „тврдих“ типологија заснованих на позитивистичким емпиријским премисама (род се једнозначно „пројектује“ у музички текст), већ да ћу се руководити „меким“, полисемичним и контекстуалним интерпретацијама контингентних музичких ситуирања сопства у свету (механизми друштвене репродукције рода добијају своје аналогije у материјалности музике). Такође, неопходно је деконструисати замку потенцијалног самеравања 'најбољих' женских у односу на 'најбоље' мушке извођаче, или пак постављање „мушких“ и „женских“ стандарда у интерпретацији. Свирачице се, као и свирачи, разликују по владању извођачком вештином, и истицање изузетних извођачица које могу да парирају мушким извођачима, хеуристички је безвредно и не води ни у какве релевантне закључке, осим у дискутабилну статистику која је заснована на почетним вредносним ставовима обликованим одређеном идеолошком тачком

гlediшта. Као што упозорава феминистичка теоретичарка уметности Линда Ноклин (Linda Nochlin), одговор на питање „зашто није било великих женских уметника“ не почива искључиво у изналажењу изузетних случајева нити у постулирању другачијих, „женских“ стандарда, већ у испитивању „саме природе наших институционалних структура и погледа на стварност које оне намећу људима који су њихов део“ (Nochlin 1988, 152).

Старије свирачице фруле и свирачице средње доби најчешће су делале као усамљене појаве, без потенцијалних женских професионалних узора. Своју представу о добром свирању моделовале су у односу на оца или неку другу старију мушку фигуру, или би пак издвајале видљиве и утицајне експоненте медијатизоване фрулашке праксе у двадесетом веку попут Саве Јеремића и Боре Дугића. Репертоар старијих фрулашица/свирачица на солистичким народним аерофоним инструментима најчешће чине народне песме и народна кола, у распону од оних познатих у уском локалном кругу скоје су имале прилике да непосредно чују у детињству, нумера компонованих у народном духу и, доцније, новокомпонованих песама, све до данас популарних фрулашких мелодија (кола, песама) које су се током XX века кристализовале у стандарде модерног фрулаштва. Сам репертоарски састав их, дакле, битно не разликује у односу на мушке свираче: утицај родних режима на личну селекцију и интерпретацију музике испољава се или као достизање најбољих („мушких“) стандарда извођења у смислу виртуозитета, богатства и профилисаности тематског материјала, вештог владања различитим типовима артикулације, употребе различитих типова орнамената итд,<sup>156</sup> или пак кроз благо фаворизовање песама над колима, у виду пригодне супституције (експресивности женског гласа „распеваношћу“ инструмента, односно извођењем песме). Младе свирачице, поготово у контексту неотрадиционалног ривајвла фруле почетком XXI века, на другој страни, такође наводе знамените фрулаше попут Јеремића и Дугића, али често истичу и своје учитеље (Милинко Ивановић Црни, Милутин Цвејић, Иван Томић), а понекад издвајају и старије девојчице, које су у окриљу вршњачке кохорте већ стекле статус звезде освајањем признања и награда.

---

<sup>156</sup> О некадашњој укореењеној представи о квалитетном извођењу као *мушком* и, насупротив томе, сведочи и опис доброг свирања који су, на основу речи народног свирача из Гњилана, забележиле Даница и Љубица Јанковић: „„Кад је добар орација (коловођа), свирање је „четворно“ (здрово, мушко, правилно), јер је играње чврсто и тачно. Кад је слаб орација свирање је „лито“ (слабо, женско, неодређено), јер је играње млитаво“ (Јанковић и Јанковић 1951, 63).



Њихов репертоар се такође ослања на познате нумере естрализованог фрулаштва, али и у већој мери репродукује музичку традицију краја из којег су потекле, у чему се, између осталог, очитује и утицај савремених културалних апаратуса (школа фруле, фестивалских организација, академских институција које окупљају стручњаке-етномузикологе) у којима се идеологија мултикултурализма након петооктобарских промена и иницирања друштвене транзиције у смеру демократских и плуралистичких модела, преточила у императив неприкосновене промоције и заштите старине и локалности. За разлику од усамљених свирачица које су појединачно деловале током дугог двадесетог века и остајале изоловане у својој пракси, за младе фрулашице се може рећи да чине вршњачко-родну кохорту: поред тога што могу имати и женске узоре, оне се често удружују на основу пола (наступајући, рецимо, у категорији дуета на фрулашким смотрама), потом уче једна од друге, и иако свесне чињенице да се о њима говори као о необичној појави на основу пола, генерално бивају изузете из репресивних механизма потискивања женског традиционалног извођаштва, бар у периоду до евентуалне професионализације свирачке делатности која наступа негде са пунолетством. У контексту традиционалног и савременог извођења епских песама уз гусле, модел је донекле другачији. Док за старије гусларке мушки извођачи још упадљивије фигурирају као узор на које су се угледале (отац/рођак, познати гуслари попут Сава Контића, Танасија Вућића, Косте Плакаловића, итд), њихова је идентификација у том смислу расцепљена: на једној страни, узусе свог извођаштва формирале су у односу на снажно опредељен маскулини канон, на другој, у самом репертоарском одабиру често су фаворизовале нумере у којима се јављају упечатљиви женски протагонисти. Гусларка Стеванија Драгаш, чију је праксу забележио Барјактаровић (о чему је било већ речи), „наглашава да је радо и често пјевала пјесму о 'Петру брђанину'" (Барјактаровић 1954, 142), са заплетом љубавног односа сличним као у случају централног мотива песме „Мали Радојица“, с тим да пар Радојица – Хајкуна, у локалној варијанти, коју је Стеванија научила од оца, мења пар Петар – Златија, који на крају песме бежи тако што девојка краде два коња и новац. Милена Живадиновић је Драгославу Антонијевићу изводила песму „Сестра брата на вечеру звала“, са специфичном темом сестринске љубави и жртве: више од пола века касније, то је била прва нумера коју је гусларка М.М. одабрала да ми изведе као омиљени сегмент свог репертоара ( ТГ4, интервју са М.М, 17. март 2013, Крушевац; в. примере 30 и 38, Прилог 1).

У случају када је субјект уједно и носилац процеса музичког извођења, он се уједно-увек исказује и као субјект под одређеном идеолошком праксом. Скуп конгенеричких и екстрагенеричких релација које се успостављају директно у знаковној материјалности музике није, стога, искључиво плод међусобних утицаја 'текста' и 'контекста', већ је обликован инерцијом праксе (e.g. посредован кодом, традицијом), као и неким од идеолошких хоризоната у вези са датом праксом, које делимично слободно одређује (фиксира, опредмећује) субјект 'одазван' идеологији, а у чему је садржан трансформацијски и креативни потенцијал музичке праксе и њених субјеката. Материјално опредмећење идеологије под музичком дискурзивном праксом које врши субјект прелама се кроз процес идентификације као „привременог спајања на субјектне позиције које за нас конструирају дискурзивне праксе“ (Hall 2001a, 220). Напоследку, ако је субјект пре свега структурно место дискурса (Пешо), а несвесно је, сагласно лакановском геслу, структурирано као језик, може се говорити и о димензији субјекта посредованој музичком праксом, извесном облику „соничног субјективитета“ који на посебан начин приближава индивидуално и друштвено преко јединствене спреге афективног, когнитивног и материјалног. Чин музицирања је карика, елемент или материјализовани гест унутар процеса идентификације путем музике. О његовој материјалној димензији може се говорити у односу на поделу материјалности у односу на интерпелацију и на субјект коју је извршио Младен Долар: 'прва материјалност' подразумева да се идеолошки ритуал слепо следи, пре приспећа вере, док 'другој материјалности' одговара субјект који ритуалну радњу врши са пуним унутрашњим веровањем, дакле у статусу безусловно интерпелираног (Dolar 1993, 90). Сагласно овом разумевању типова материјалности који су раздвојени „празним гестом субјективације“ (ibid), можемо сагледавати и променљиве идентификацијске линије које следе свирачице, и преко којих су биле не једном (а понекад и различито) интерпелиране: идеолошки наизглед безинтересни гест младалачког музицирања и полагање права на титулу свирачице и чуварке традиције *преко* акумулираног искуства извођења одређене музике и прихваћености у одређеној музичко-интересној заједници, представљају очигледан пример двеју у основи различитих идентификацијских позиција.<sup>157</sup> Поред

---

<sup>157</sup> Тиме не желим да сугеришем како су нпр. младе свирачице „мање субјекти“ у односу на оне старије и искусније, које најчешће располажу израженијим репертоаром идеолошких исказа и манифестних музичко-идентитетских перформатива. Ради се заправо о структурним тачкама у оквиру процеса идентификације (идентитета као процесуалности) једног субјекта, који је (познати 'алтисеровски парадокс') у свом индивидуалном трајању увек 'бивао субјектом', а ипак у том трајању у одређеним

тога, и у 'другој материјалности' у којој се субјект у потпуности усправља пред лицем Субјекта, односно бива захваћен-конституисан идеолошком позицијом, музика у својој материјалној симболичкој структури може да исте знаковне карактеристике (рецимо, квалитетне у конгенеричкој равни, али и одабир синзнакова и њихову реорганизацију у другачији или нови скуп) подреди приспећу идеологије, тако што не само да у том тренутку идентификацијски подупире свирачицу, већ и поставља потенцијално место ширег одзива за скуп субјеката под праксом. Може се рећи да се у самом конкретном и појединачном идентитетском перформативу попут извођења на сцени, привремено суспендује полисемичност музике као знаковног система, у корист одређених значења, одабраних и супстанцијализованих преко самог чина музицирања. Њихова се семантика кључно успоставља у интеракцији намера и интерпретација саме свирачице, друштвене инсценације самог чина и пратећег окружења, дискурса који прати одређени догађај, очекивања публике, итд: треба имати на уму да је у јавној ситуацији извођења свирачица подједнако стваралачка индивидуалност са сопственим идентитетским интерсекционалностима, колико и структурно место обзнањивања Субјекта идеологије.

У оквиру праксе традиционалне и неотрадиционалне народне инструменталне музике, један од најуочљивијих идентификацијских локуса јесте материјално знаковно заступање локалности у виду традиције одређеног краја, и паралелно узимање учешћа у репродукцији „златних“ стандарда формације изворне народне музике као трансрегионалног феномена формираног у епохи социјалистичког модернизма. У пракси старијих свирачица ова двострукост бива посебно уочљива: у њиховим репертоарима запажају се мелодије кола и песама које су део формативног фондуса у младости/на почетку бављења свирањем, које најчешће долазе из непосредне околине и репрезентују локалне музичке идиоме, док другу репертоарску линију чине примери који припадају кругу аранжираних и компонованих народне музике (селекције из традиције која се усталила, ауторских мелодија у изворном духу, итд), филтрирани посредством радија и других медијских апарата током друге половине XX века. Потоња група примера говори о активном слушачком односу свирачица, али и о мери

---

тренуцима прошао петљу интерпелације из идеолошки аморфне позиције индивидуе. Разлика између прве и друге материјалности, у том смислу, може да представља добар аналогон за разлику између иницијалне заинтересованости и доцнијег страсног улагања у свирачку праксу; на сличан начин исказује се и разлика између свирачица у статусу пуноправног субјекта (оног који се у потпуности саобразио са захтевом Субјекта идеологије) и оних које су тек делимично прихватиле доминантну идеолошку тачку гледишта, као 'условно интерпелиране'.

еманципације коју им је омогућила експанзија класичних масмедија, захваљујући којој су биле у прилици да самостално креирају своје репертоаре и да на себи својствен начин одговоре изазову модерности. Уједно, оне су биле у прилици да на основу своје слушалачке партиципације у којој најчешће нису биле ометане, активно обликују свој свирачки идентитет и надограђују његове одабране сегменте. Илуструјмо ову логику изградње репертоара као идентификацијске линије одговарајућим примерима. Фрулашица Милица Стошић ми је извела две верзије „Заврзламе“, првог кола којим је овладала као девојчица-почетник. Покушавајући да предочи разлике, односно да наменски реконструише своје детиње свирање насупрот зрелом, она је манипулисала мотивском садржином и мелодијском контуром основног четвортакта кола (знатно упрошћенија у првој верзији, насупрот сложенијем и ритмички разноврснијем материјалу другог примера, у којем је присутна и мотивска разрада од одсека А до А<sub>1</sub> и А<sub>v</sub>), темпом (спорији у првом примеру), украсима (фреквентнији и сложенији у „зрелом“ извођењу) и агогиком („школски“ једнолично извођење првог примера насупрот динамизацији музичког тока оствареном агогичким средствима, у случају другог примера). У том смислу, интенционално одабране прва и друга верзија „Заврзламе“ на материјалној равни поред сврставања уз локалне музичке идиооме (ова варијанта „Заврзламе“, речима моје информанткиње, припада музичкој традицији места њеног порекла, Новог села крај Сурдулице), представљају и ознаку мењајућег идентитета свирачице, у виду сведочанства временског континуитета и свесно потенцираног и демонстрираног прогреса њеног свирања и њене каријере. Такође, значајно је и смештање ове мелодије у индивидуалну свирачку историју као својеврсне симболичке тачке прелома и даљег отискивања у праксу, јер је информанткиња ово коло извела приликом првог успешног јавног наступа који ју је снажно усмерио на даље бављење фрулом:

„Прва моја мелодија коју сам ја извела те давне 1973. у јулу месецу била је 'Заврзлама'. Могу тачно да је одсвирам како сам је тада свирала, на том наступу. То је било на сеоској слави у мом селу, 12. јула 1973, Петровдан. Мени је он остао у сећању, јер је тог дана код задруге, где се људи из целог села окупе и славе, за мене је био прелеп један доживљај, јер су ме сви прихватили: колико год да се то из куће негде гушило, то моје интересовање за свирање, ја сам добила велику подршку. За мене је аплауз у то време био једно задужење, да ја

морам за следећу сеоску славу да се припремим још боље“ (ТС4, транскрипт интервјуа са М.С, 25.05.2012, Врање).

### "Заврзлама" (из детињства)

изводи: Милица Стошић  
транскрипција: Ива Ненић

♩ = cca 77

Non legato

о.ф.

Пример 1 (Прилог 1)

# "Заврзлама"

♩ = cca 107

изводи: Милица Стошић  
транскрипција: Ива Ненић

The musical score is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It begins with a tempo marking of approximately 107 beats per minute. The piece starts with a series of eighth-note patterns, some of which are marked with double asterisks (\*\*). The dynamics include "non legato" and "accelerando" (indicated by a dashed line). The score concludes with a final measure marked "о.ф." (fine).

## Пример 2 (Прилог 1)

Вредновање локалне музичке традиције из које је свирачица потекла, најчешће представља само један од аспеката сложеног остваривања припадности у блиским праксама заснованим на идеји очувања традиционалне народне музике. Формација народне музике негована у време југословенског социјализма у форми радијских аранжмана и компонованих нумера у духу изворности, представља стециште у којем се често испољава дељени генерацијски афинитет извођачица старије и средње доби. Премда многе од инструменталних мелодија и песама које су настале у том периоду изводе и млађе генерације свирачица данас, њихов однос је у бити другачији, јер не представља генерацијску „структуру осећања“ на исти начин на који је она постојала за свирачице пореклом из сеоских средина, које су као извођачи у потпуности или

делимично биле формиране у доба социјалистичког модернизма. За ту структуру друштвених релација у дељеном искуству, карактеристичан је непосредан однос са музиком која је доминирала тадашњом медијском сфером, потом жива популарност одређених песама-хитова, али и данас карактеристичан дискурс носталгије који се евоцира у сусрету са некадашњом музиком која сигнира, између осталог, и период младости и различитих формативних искустава и доживљаја у којима је управо та музика узимала учешћа, што представља карактеристичан семантички snowballing индексичког знака, о којем говори Турино. Будући да „људи обично слушају одређене музичке стилове које изводе одређене индивидуе или друштвене групе, или се пак изводе у одређеним регионима“ као индекс који указује на та друштвена окружења или ситуације, концептуализација и реализација традиционалних песама и кола карактеристичних за место или крај порекла свирачице јесте, у последњем смислу, „моћан индексички знак“ (Turino 2008, 8) који се везује за изражавање припадности локалном/регионалном идентитету и свесно давање подршке његовом очувању. Попут старијих свирачица и свирачица средње доби, младе фрулашице које се појављују у систему локалних, регионалних и државних фестивала и такмичења традиционалне и неотрадиционалне музике, репертоарски битно не одступају од устаљених избора песама и кола, понекад стављајући више нагласка на наслеђе свог краја, или се пак базирајући на репертоару који су популаризовале некадашње и савремене звезде фрулашке праксе, попут Адама Милутиновића, Саве Јеремића, Вељка Кокорића, Боре Дугића и других. Међутим, за разлику од слушачких навика које су делиле њихове претходнице, као и присутности и интегративне функције музике у њиховом окружењу, већина младих свирачица гаји прилично различит однос према нумерама које изводи: оне их, пре свега, виде као *традицију*, односно, као јаке симболичке идентификаторе националног/регионалног идентитета (в. примере 10, 11, 12, 13, Прилог 1); велики део свог репертоара црпи из знања и избора свог учитеља/ментора; коначно, своје бављење музиком сагледавају као одређени облик специјализоване делатности. О последњем сведочи и већ поменути чињеница да многе младе фрулашице и свирачице традиционалних инструмената уопште, ретко када *слушају* музику коју изводе (њихов укус сеже од популарних хитова домаће поп/поп-фолк сцене, преко некадашње југословенске поп музике, до страних звезда англоамеричке комерцијалне сцене популарне музике).

Поред тога, више мојих старијих испитаница је, бирајући да из периода своје младости у социјализму издвоји управо песме као важне сегменте свог некадашњег и данашњег извођачког профила, указало на суптилан преплет нормe-захтева да женама више конвенирају песме, и личног слушачког задовољства, односно појединачне интерпелираности у оквиру формације медијски профилисане народне музике у социјализму. Милица Стошић је, рецимо, извела нумеру „Обраше се виногради доле крај Тополе“ аутора Драгише Недовића, уз неколико сличних нумера компонованих у изворном народном духу, што указује на јасну извођачку преференцију и сврставање уз праксу медијатизоване народне музике.

## "Обраше се виногради доле крај Тополе"

♩ = 120

Non legato

The musical score consists of three staves of music in treble clef. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 120 and a performance instruction 'Non legato'. The music is in a key with one flat (B-flat) and starts in 2/4 time, which changes to 3/4 time in the second measure. The second staff continues the melody with various rhythmic patterns and triplets. The third staff concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

изводи: Милица Стошић  
транскрипција: Ива Ненић

о.ф.

A single musical staff in treble clef showing a whole note on the second line of the staff, representing the pitch of the final note of the piece.

### Пример 3 (Прилог 1)

На сличан пресек генерацијске и класне идентификације (вилијамсовске „структуре осећања“), личног афинитета и родне нормe усађене у дискурс о музицирању на фрули, указали су и избори традиционалних народних песама које су популаризоване путем радијских извођења, или пак компонованих нумера које су временом уврштене у категорију „изворних песама“, у случају неколико других извођачица. „Структура осећања“ се овде односи на проживљена заједничка искуства,



значања и вредности која у извесном смислу претходе идеолошкој формализацији, као и на њихову унутрашњу повезаност „у оквиру генерације или периода“, која се у случају уметности не може свести на „системе веровања, институције, или експлицитне односе општег типа“ (Williams 1977, 132-133). Радијски програми, као централне форме идеолошке репродукције праксе народне музике неговане у социјализму са преференцијом ка вокално-инструменталним жанровима, заједно са резидуалним праксама сеоске традиционалне музике из којих су селективно црпели, за генерацију старијих свирачица представљали су богат фондус привидно неутралног, „не-идеолошког“ културалног инвентара музичких форми, кроз који су се, заправо, интерпелирале и репродуковале као субјекти – у расцепљеној позицији да слушалачки уживају и да самостално контролишу избор музике, док су као извођачице и даље биле донекле лимитиране истрајавањем норме о одсуству женског инструменталног извођаштва.

## "Чувам овце крај зелене јове"

♩ = cca 90  
rubato

изводи: М. А.  
транскрипција: Ива Ненић



о.ф.

Пример 4 (Прилог 1)

## Три ливаде, нигде `лада нема

изводи: J.M.  
транскрипција: Ива Ненић

♩ = cca53

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff contains the first line of the melody, and the second staff contains the second line. Above the notes, there are various performance markings: wavy lines (trills), 'tr' (trills), and upward-pointing arrows. To the right of the second staff, there is a small diagram of a treble clef with a note on the second line, labeled 'о.ф.' with an upward arrow pointing to it.

### Пример 5 (Прилог 1)

То, наравно, не значи да свирачице аерофона нису у стању да подједнако успешно изводе и мелодије народних кола и друге инструменталне жанрове: оне то често и чине, односно у стању су да подједнако квалитетно и стилски прецизно изводе народна кола, као и да при том задовоље високе техничке и интерпретативне захтеве модерне фрулашке праксе. За многе од њих, дистинкција коло – песма, поред латентно учитане родне димензије, има и своју практичну страну, будући да је на фрулашким манифестацијама званично промовисана у стандардни захтев извођења. Упркос систему искључења унутар дискурса о традиционалном народном музицирању, заснованом на претпоставкама поводом рода, поједине фрулашице у својим извођачким афинитетима и материјалним перформативима без заостатка одступају од родних ограничења, при чему се утемељеност у *longue durée* пракси сеоских заједница, или пак у захтеву савременог фрулаштва за технички беспрекорним и интерпретацијски ефектним извођењем, исказују као два модела генерацијске идентификације, са у основи симетричним, али материјално и идеолошки унеколико различитим исходиштем. У наредном примеру забележено је извођење кола и песме у извођењу

старије фрулашице Милије Јоковић (с. Баљевац, Рашка). Њена интерпретација песме и кола сугерише да се ради о сувереном носиоцу традиционалног израза краја из којег потиче: међутим, док у тумачењу песме свирачица напросто понавља осмотактну целину (верно подражавајући певање, преко нетемперованих односа и ниско интонираног хиперфиналиса, као и карактеристичних украса), у извођењу кола она се исказује као вешт свирач, способан да у брзом темпу спретно и пролонгирано управља дистрибуцијом и варирањем основног тематског материјала. Такав однос према песми и колу као легизнаковима уз које се кључно везује извесна асиметрија поводом рода, у основи сугерише две могућности, које нужно не искључују једна другу: најпре, да је у самој традиционалној пракси области из које фрулашица потиче, уобичајен такав начин извођења, те га она као такав и репродукује; потом, да се она додатно, у односу на сопствени извођачки идентитет и интерпелираност „у“ јавну фигуру свирача (чија је некадашња јавна функција у сеоским заједницама, подразумевала да пре свега треба да добро изведе коло) исказује као врстан и надахнут интерпретатор кола.<sup>158</sup> Стога минималне разлике између делова (у записаном одломку, то су А, А<sub>1</sub>, А<sub>v</sub>, А<sub>v1</sub>) и релативно оскудна употреба мелодијских украса нису потврда неумешности „женског свирача“, већ квалитети који проистичу из употребе стабилног брзог темпа, високе редувантности и формативне функције малих разлика у третману мотивских ћелија и орнамената као принципа изградње музичког тока, што свирачицу заправо препоручује као спретног извођача и узорног представника локалног стила. Да није реч о претпоставци етског типа, сведочи и став других свирача из Милијиног краја који су је издвајали као доброг носиоца праксе, као и то да је на такмичењима у која се укључила у позним годинама, награђивана управо за најбољи сценски наступ – дакле, управо у димензији „оспољености“ јавне комуникације путем музике карактеристичној за професионалне свираче који теже да се остваре изван граница приватног простора.

---

<sup>158</sup> И друге старије свирачице које су непосредно учествовале у народној инструменталној музици сеоских заједница пре епохе њене медијатизације, показују се као добри интерпретатори кола, као форме која је технички захтевнија и својом функцијом (праћња игри) чешће везана уз јавни простор. Једна од таквих свирачица била је Олга Васовић (1921) из Такова, чије је свирање забележио и транскрибовао Димитрије Големовић за потребе дипломског рада *Музичка традиција Такова* (Големовић 1978). Иако у раду нема етнографског портрета свирачице, изузев основних података и нотних записа њеног свирања, може се претпоставити да су два кола („Старински заплет“ и „Чачанка“, в. примере 41 и 42, Прилог 1) одабрани или као парадигматски у односу на њен репертоар, или пак као репрезентативни за локални музички идиом.

## "Шта то радиш, Маро"

изводи: Милија Јоковић  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: Сабор фрулаша Србије, Прислонница, 25.07.2009.  
фоноархив Радио Београда (DN-747/13)

♩ = cca 69

8<sup>va</sup>-----

The musical score for "Шта то радиш, Маро" is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = cca 69 and an octave marking of 8<sup>va</sup>. The music features eighth notes, some beamed together, and includes triplet markings (3) over groups of notes. There are also fermatas and accents throughout the piece.

## "Куричко коло"

♩ = cca 60

8<sup>va</sup>-----

legato

The musical score for "Куричко коло" is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = cca 60 and an octave marking of 8<sup>va</sup>. The music is characterized by a continuous eighth-note pattern, with the instruction "legato" written below the first staff. There are accents and fermatas placed over various notes in the piece.

о.ф.

The notation for "о.ф." (fine) consists of a treble clef on a five-line staff. Above the staff, the letters "о.ф." are written. Below the staff, there are two horizontal lines, one above the other, indicating the end of the piece.

Пример 8 (Прилог 1)

Норматив да свирачице унеколико боље изводе песме, заснован у наводној супстанци пола, односно женској експресивности и емотивности која се манифестује у музичком извођењу није, дакле, утемељен у „реалности“ репродукције родних улога путем музике, колико у захтеву да дискурзивна пракса у својој материјалности задовољи барем минималне постулате „исправних“ родних улога, и изврши њихову корекцију тамо где се јавља трансгресија. Будући да су се свирачице сусретале или са препрекама у односу на своју жељу, или у бољем случају са одсуством подршке, оне су најчешће, како су и показали њихови аутобиографски наративи, бивале у ситуацији да свој извођачки профил и афинитете граде хетеродоксно, у исти мах репродукујући узусе традиционалног свирања и истражујући паралелно друге просторе креативног изражавања. Отуда је посезање за модернизованим облицима традиционалне народне музике, заједно са упливом норматива да је женама певање ближе у односу на свирање, могло да резултира повиновањем „исправном“ родном моделу, или пак мањом видљивошћу оних репертоарских сегмената који се традиционално сматрају више „мушким“, упркос томе што их свирачица у својој пракси подједнако добро или сасвим радо реализује. Ипак, овладавање различитим традиционалним и неотрадиционалним музичким идиомима, сагледано кроз призму 'ишчашене' родне позиције, може се означити као сасвим специфичан облик дисидентификације који је свирачицама омогућио да остану видљиве у пракси тиме што ипак потврђују своју женскост, у исти мах је суптилно субвертирајући. Додајмо томе да су дубоке друштвене трансформације почетком деведесетих довеле и до тога да сеоска традиционална инструментална музика, чија је индексичка функција била заснована на непосредности искуства и навика, удруживањем културалних и верских државних идеолошких апарата у оквиру хегемонског обрасца промоције националне културе, преобрати у моћан симбол националног идентитета. То проширење знаковности музике у смеру симбола непатворене националне културе, у званичним дискурсима заузимало је функцију очувања правог националног духа и преко потребне алтернативе постојећим хибридним моделима заснованим на узнемиравајућем споју оријенталних елемената као зазорног унутрашњег Другог и брзо пристижућих популарних западњачких музичких и културалних модела, као што је то учинио турбо фолк. Хомологно дискурсима установљења младе националне културе из друге половине XIX века, дискутованим у другом делу овог рада, женама је на том месту коначно дозвољено да се отресе понекад крутих родних норми присутних у свакодневици у име вишег циља –

како би постале 'чуварке' националне баштине; но, у исти мах је ова ретрадиционализација парадоксално захваћена и постмодерним слабљењем граница различитих токова идентификације, у којем се свет уређених родних бинарности расипа у неизвесну, али и обећавајућу мноштвеност потенцијалних родних улога. Уплив очекивања поводом рода може се додатно сагледати и у овладавањем техничким захтевима доброг извођења, односно, присвајањем атрибута виртуозитета у извођаштву. И ту се може осматрети нијанса која дели генерацијски идентитет свирачица, у односу на промену друштвених идеолошких формација у којима учествују, и на угњеженост родних норматива у њима.

### **3.5. Од маргина ка новим слободама: неотрадиционална, етно и world социомузичка формација**

Простор српске етно/ворлд сцене отворио се за свирачице почетком 2000-их. Разлога за то је неколико: најпре, у почецима развоја ворлд и етно жанрова деведесетих година XX века, селекција из претходних слојева традиционалних музика Србије и Балкана подразумевала је већу усмереност на жанрове сеоске вокалне музике, или пак на заједничку вокалну баштину Балкана, са фигуром „етно певачице“ као доминантним и пожељним моделом женске идентификације. Прилике за неформално и званично образовање у извођењу традиционалне народне инструменталне музике отвориле су се тек од средине прве деценије XXI века, са формирањем одговарајућих едукативних програма унутар система основног и средњег музичког образовања, и паралелним спонтаним покретањем више иницијатива за неговање инструменталне народне музике од стране водећих носилаца праксе у виду неформалног подучавања и заснивања приватних школа свирања инструмента. Напослетку, опредељивање младих извођачица за инструмент, упркос високом вредновању и заступљености женског гласа у пољу етно музике, можда има везе и са постепеним опадањем привлачности тог идентификацијског модела које се десило захваљујући рапидној комерцијализацији музичког тржишта отвореног за етно и својеврсној једноличности која је наступила са устоличењем два основна начина вокалне интерпретације (верна репродукција традиционалних стилова vs. махом једнообразни 'грлени и сиров' стил етно певања). Додатно, за оне младе свирачице које су своје бављење инструментом отпочеле у оквиру неотрадиционалних формација, простор етно/ворлд сцене указао се и као место

290

већих изражајних слобода и мањих притисака поводом рода. Наиме, за разлику од неотрадиционалних музичких манифестација у којима је и даље заступљена латентна маргинализација жена од оног тренутка када оне узрасно и извођачким компетенцијама ступају у сферу професионалног, ворлд жанрови и усмерења поступају са музичким традицијама као са културалним инвентарима у које се може слободно посезати и где 'идентитетски кластер' извођача (његова/њена родна, етничка, класна итд. припадност) није опредељујућа или ограничавајућа по ауторитет над одређеним традиционалним стилем, изразом или узорком.

У композицијама и аранжираним традиционалним нумерама које изводе са саставима етно/ворлд провенијенције, свирачице често имају двојаку улогу: на првом месту, семантика самог њиховог инструмента и репродукција традиционалних мелодија или њихових појединих мотива служе да одреде звук састава или бенда као етно (етнички, старински и/или фолклорно интониран). Међутим, поред тога се од њих очекује и замашна извођачка спретност, као и инвентивност у осмишљавању оригиналних инструменталних деоница, које најчешће могу бити увод у песму (в. пример 20, „Не плачи, Стано, мори“, Прилог 1), али и солистички интерлудијуми који служе као одморишта у вокално-инструменталној текстури (в. пример 22, „Густа ми магла паднала“ и пример 19, „Симбил цвеће“, Прилог 1), или посебно потцртан и ауторски профилисан солистички парт заснован на импровизацији и/или инвенцији нових мелодијских мотива (в. примере 24 и 26, „Импровизација“, Прилог 1). У креирању нумера сасвим је уобичајено комбиновање сегмента традиционалне мелодије (песме, ређе инструменталног комада) и солистичке деонице, осмишљене самостално или у ко-ауторству са члановима састава.

Пример 22

## "Густа ми магла паднала"

изводи: Ј. Ј. (1998)

транскрипција: Ива Ненић

снимак: лична архива И. Ненић

♩ = 280

The musical score is written on two staves in 7/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of ♩ = 280. The word 'legato' is written below the first staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with various ornaments such as asterisks and wavy lines above the notes. The second staff continues the melody, featuring a fermata over a note and a double bar line with a '2' below it, indicating a second ending. The score concludes with a final note and a fermata.

## Пример 22 (Прилог1)

У горњем примеру ради се о обради песме „Густа ми магла паднала“, једне од најпопуларнијих традиционалних нумера која се још средином деведесетих појавила у репертоару бројних бендова етно/ворлд сцене. Млада фрулашица припремила је обраду ове песме са школским етно саставом: након репродукције традиционалне мелодије, она је извела и импровизацију коју је сачинила уз помоћ свог учитеља и ментора (в. наставак). Карактеристична употреба технике фрулато свирања (ит. *frullato*, брзо титрање језиком), падања интонације у трајању једног тона на крају мелодијског одсека, интензивних вибрата и трилера, служи да мелодијски ток учини експресивнијим у односу на мање или више доследно поштовање традиционалног узорка; међутим, у спречи са исказима младих извођачица које нагињу извођењу песама и истичу своју изражајност у интерпретацији, поменути поступци орнаменталног обогаћења мелодије могу се прочитати и као материјални корелати 'женског родног идентитета' (на равни квалитета):

The musical score is written in 7/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The tempo is marked as 'cca 272'. The score includes various musical ornaments and techniques: 'Frull' (trill) is indicated above the first staff; 'x' marks are placed below the first staff; 'U' (up-bow) and 'tr' (trill) are marked above the second staff; 'n' (note) is marked above the second staff; 'tr' (trill) is marked above the third staff; and 'n' (note) is marked above the fourth staff. The score also features a triplet of eighth notes in the first staff and a double bar line with a '2' below it in the second staff.

У наредном примеру опажа се сличан принцип, са том разликом да је нумера у целиности ауторска, тј. компонована тако да опонаша традиционалне мотиве, а онда се у односу на имагинарну фолклорну матрицу, у даљем мелодијском току уводи импровизација на фрули која се удаљава од препознатљиве стилске семантике традиционалног звука, употребом дугих лежећих тонова који замагљују тактне границе, богатим орнаментирањем и преиначењем оригиналног тонског низа. Иницијални



четворотактни мотив по структури доњег тетрахода одговара тзв. циганском молу, док се у даљем мелодијском току алтернирају природни и снижени шести ступањ, уводи и потенцира хипофиналис за цео степен нижи од финалиса, чиме се мелодија боји модалним призвучком. Као и у претходним примерима, инструментална импровизација у односу на конкретан традиционални мотив или мелодију (синзнак) или на традиционалну народну музику уопште (легизнак) стоји у карактеристичном иконичком односу.

## "Бор зелени"

(нумера из репертоара групе "Весна и корени")

♩ = cca 110

The musical score consists of five staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff shows a melodic line with trills (tr) and grace notes (n). The second staff is marked 'Non legato' and includes 'Fruil.' (trills), grace notes (n), and a 'U' (up-bow) marking. The third staff is marked 'Legato' and includes 'Fruil.' (trills), grace notes (n), and a 'U' (up-bow) marking. The fourth staff features trills (tr), grace notes (n), and a 'U' (up-bow) marking. The fifth staff includes trills (tr), grace notes (n), and a 'U' (up-bow) marking, with triplets (3) and a flat (b) marking.

изводи: Тамара Мирковић  
 транскрипција: Ива Ненић  
 снимак: лична архива И. Ненић



### Пример 27 (Прилог 1)

Сучељавање традиционалног (или имагинарног традиционалног) узорка са слободније третираном импровизацијом у духу традиционалне музике представља карактеристичан манир музичких изведби етно и ворлд жанрова, у који се свирачице укључују на исти или сличан начин као и мушки свирачи. Оно што је, међутим, карактеристично, јесте тежња да се женском извођењу припише већа експресивност, на 293

шта су обе фрулашице реферирале у интервјуима. Тај императив изражајности/емоционалности свој материјални облик задобија управо у специфичној профилисаности импровизације, у форми својеврсног медитативног успорења (метроритмичког декрешенда) и једновременог проширења амбитуса у виду скокова ка вишим регистрима и високих издржаних тонова, уз изразита вибрата и трилере. И други примери, било да се ради о традиционалним песмама измештеним у поље етно жанра (в. пример 18, „Прелетеше птице ластавице“, Прилог 1) или о популарним савременим фрулашким нумерама (в. пример 14, „Према свирању Боре Дугића“ Прилог 1), користе се сличним средствима у преобликовању оригинала/узорка. Уводећи честе агогичке промене и интензивна вибрата/трилере као препознатљиве знакове експресивности, у споју са аутодискурсом извођачица које препознају или лично фаворизују избор песама као мотивисан 'очекивањима о женскости', овакви примери сведоче о материјалном отискивању родне и генерацијске идентификације унутар релације тип-токен, односно о специфичном месту које је идеологија неотрадиционалног музичког извођаштва, у напетости између некадашњих и савремених дискурса (очекиваног : самосвојног), припремила за женски субјект у аутодискурсу извођачице и у њеној рецепцији. За разлику од тога, у неотрадиционалној музици су очекивања о верној репродукцији музичке баштине знатно виша, па младе извођачице бивају вредноване пре свега као више или мање успешни 'носиоци' традиционалног израза, и не одступају много од познатог фондуса народних кола и песама. Њихова интерпретација је у извесном смислу сапета очекивањима да се изведе добра реплика традиционалног узора, па тако нпр. када изводе позната народна кола, на плану форме задржавају принципе традиционалног извођења, попут излагања одсека и његовог понављања најпре са мањим променама, све до увођења тематског материјала са већим степеном контраста: но, њихова вештина, као и код других неотрадиционалних извођача, није у сопственом и самосвојном развијању музичке структуре и осмишљавању тематских целина, већ у њиховој репродукцији „на начин“ како су то „некада чинили“.

## "Аласко коло"

♩ = cca 120

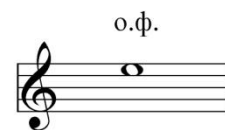
изводи: А.Д.  
транскрипција: Ива Ненић



## коло "Чумићанка"

♩ = cca 96

изводи: Е.Н.  
транскрипција: Ива Ненић



Такође, модели музицирања које нуди етно и ворлд покрет, за разлику од традиционалних где је инструментални извођач најчешће усамљена фигура од које у потпуности зависи квалитет интерпретације и јавног представљања, најчешће подразумевају сарадњу унутар мањих или бројнијих састава, и избалансиран терет одговорности за добру интерпретацију и ауторско-аранжерска решења између чланова састава. Та два модела јавних наступа, које грубо можемо означити као модел високе компетитивности у оквиру такмичарских наступа на неотрадиционалној музичкој сцени, и модел кооперативности у оквиру етно сцене, такође узимају на себе родну димензију са прећутно прихваћеним ставом да су жене у начелу мање склоне надметању, а више сарадњи. Етно/ворлд састави у највећем делу припадају урбаним срединама где је у протекле две деценије идеолошки пакет мултикултурализма и идентитетских политика извршио темељан утицај на широк дијапазон музичких сцена, од оних претежно заснованих на етничком звуку, до савремене етно-поп музике у Србији. Позиција свирачице је посебно уоквирена у статичним сеоским срединама и у ситуацијама попут савремених фолклорних смотри, где је позивање на вечитост фолклорних традиција део конзервативне идеолошке матрице која смера да заустави промене у корист чистог лика традиције, дочим у савременим, хибридниим и мењајућим контекстима урбаних музичких жанрова, „тврде“ идентитетске пројекције изостају, или пак имају знатно слабији утицај. Прилика да се опроба у етно/ворлд бенду за младе свирачице често значи и могућност већих слобода и испитивање нових стилских и жанровских могућности. Изводећи песму „Божурови“, са групом „Извор“ млада свирачица А.С, премда окружена знатно старијим члановима групе добија истакнуто место тиме што изводи своју оригиналну *rubato* солажу на почетку нумере коју карактерише фразирање кратког даха, агогичке промене и дуги тонови падајуће интонације и/или украшени дугим трилерима, конвенционално везивани за испољавање афеката у музици. Након тако успостављеног иницијалног сегмента уводног одсека као својеврсног омажа (женској) експресивности, у даљој прогресији музичког тока састав *tutti* најављује централну тему композиције, у аксак ритмичком систему (у ритмичкој подели 7/8, омиљеној на савременој етно сцени). Таква структурна позиционираност може се протумачити као својеврсна метафора односа према свирачицама народних инструмената у новим, идентитетски флексибилнијим контекстима: опрезно додељивање ауторства у балансу односа личног (идиосинкратског) и

микроколективног, које стидљиво избија у новим праксама ослоњеним на традиционалну народну музику.

## "Божурови" (компонована нумера)

изводи: А.С. и група "Извор"  
транскрипција: Ива Ненић

The musical score is written in a single system with six staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. The first staff is marked 'solo' and contains a melodic line with various ornaments and a fermata. The second staff includes a 'rit.' (ritardando) marking and trills. The third staff is marked 'tutti' and features a more rhythmic melody. The fourth and fifth staves continue the melodic development with various ornaments and a triplet in the fifth staff. The sixth staff concludes the piece with a final cadence and a double bar line. A separate staff at the bottom right, labeled 'о.ф.' (fine), shows a single whole note on a G line.

### Пример 21 (Прилог 1)

Антагонизам између садашњих и некадашњих родних регулатива у материјалној дискурзивној пракси музике, може да се одрази и у другачијем смеру, показујући да се промене у дискурсу који прати одређену праксу остварују „путем игре *идентитета* који има облик сталног реактуализовања правила“ (Фуко 2007, 28), односно, указујући на процесуалност идентификације у спречи са променљивошћу дискурзивних правила и забрана. То би значило да се очекивања о технички спретном или виртуозном извођењу „тежих“ форми (попут кола) и беспрекорном овладавању свирачком вештином (у

распону од прецизне артикулације, разноликости у пролиферацији тематских материјала, до веома брзих темпа извођења) постављају као посебан задатак за женског извођача, али и као њено неприкосновено достигнуће. Сама „чињеница“ овладавања карактеристикама таквог извођења, опет, није заснована у 'природној супстанци пола/рода' која се непосредно исказује (свирач) или изненађујуће премашује (потоње у случају жена као извођача), већ у раду система очекивања/препрека који прожимају неотрадиционалну музичку праксу, и који у материјалном музичког извођења приањају за индивидуалну (идентификацијску или контраидентификацијску) позицију извођачице. За разлику од претходних примера етно и ворлд нумера у којима је акценат стављен на другу страну (експресивност као „очекивање“ у односу на женско извођење), у извођењу песме „Симбил цвеће“ фрулашице Кристине Цвејић, спајају се очекивања о „правилном“ исказивању рода путем музике (избор песме, уз опаску информанткиње да су песме, уз добро извођење кола, нешто у чему она ипак премашује мушке извођаче), и трансгресија правила, намерним истицањем способности виртуозне импровизације у којој се метроритмички план усложњава увођењем брзих фигура ситнијих нотних вредности, која се постепено изнова претаче у традиционални узорак.<sup>159</sup>

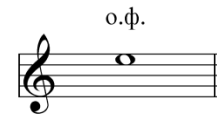
---

<sup>159</sup> Кристина Цвејић је једна од извођачица која се, захваљујући својој позицији унутар неотрадиционалне фрулашке праксе која је једновремено „унутра“ (признат и награђиван извођач) и „изван“ (суптилно маркирана као женски субјект), креће између различитих сцена мање или више блиских традиционалној музици (в. слику 23, Прилог 2). Захваљујући вишезначности свог извођачког идентитета, као и личним афинитетима ка даљем усавршавању и модернизовању звука фруле, она се са успехом укључивала у домаћу и међународну ворлд сцену, али и изводила композиције класичне музике намењене овом инструменту (интервју са К. Цвејић, ТС6, 15.05.2014, Нови Сад). У њеном репертоару поред традиционалних кола и песама често захтевних за извођење (в. пример 9, Прилог 1), налазе се и трансжанровски и транскултурално профилисане нумере (в. пример 25 и 26, Прилог 1; композиције у којима се мелодије и мотиви српске традиционалне музике, попут кола Качерац, аранжмански спајају и прожимају са мелодијама и импровизацијама различитог порекла; или пример 24, Кристинину сопствену импровизацију модалног призвука остварену у сарадњи са музичарима из различитих земаља 2001. године приликом боравка у Норвешкој на фестивалу Talenat 2001). Кристина је током интервјуа који сам водила са њом, одсвирала и „шпицу са РТС-а“ (в. пример 23, Прилог 1), заправо композицију „Болеро Неготино“ Владимира Маричића: мелодију која прецизно представља пресек „етно“ и традиционалног звука (на државној телевизији она конотира српску музичку традицију, а у Маричићевом извођењу сврстава се у ворлд мјузик остварења заснованих на пресеку цеза и латино звука са мотивима српске традиционалне музике); стога, та мелодија стоји у иконичком односу са Кристининим сопственим хибридном извођачким идентитетом на размеђи неотрадиционалне и етно/ворлд сцене.

## "Симбил цвеће"

The musical score consists of six staves of music in 7/8 time, key of B-flat major. The notation includes various ornaments (trills, grace notes) and technical markings such as *rubato*, a sextuplet (6), and triplets (3). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

изводи: Кристина Цвејић (1980)  
 транскрипција: Ива Ненић  
 снимак: лична архива И. Ненић



### Пример 19 (Прилог 1)

Овладавање *τέχνη*, највишим стандардима спретног и технички бриљантног извођења, императив је који заокупља и друге извођачице. Ипак, и ту се различито читава димензија генерацијске припадности, која за старије извођачице проиходи из припадности непосредном преношењу умећа свирања фруле, али и касније формације народне и изворне народне музике, из периода социјалистичког модернизма. Гусларка К.М. је у разговорима које смо водиле била вољна да појасни и техничке аспекте извођења, показавши да добро влада емском терминологијом и концептима у самом извођењу, али и да је у стању да их сасвим прецизно вербално растумачи и демонстрира. У једном тренутку је објаснила и демонстрирала тип сложеног орнамент

који користи, а који је означила као „грозд“, настао развијањем двоструког пралтрилера на истом тону:

♩ = cca 65

Гусле

Гусле

о.ф.

изводи: Косана Марић (1946)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

#### Пример 34, Прилог 1

Разлику између генерацијске профилисаности идентитета старијих и млађих фрулашица у извођењу кола такође вреди осматрити. Док старије извођачице, поред надмашивања очекивања поводом техничких параметара извођења, најчешће боље негују некадашње традиционалне звучне идиоме и стилове (в. пример 7, „Расинка“, у извођењу М. Стошић, пример 8, „Куричко коло“, у извођењу М. Јоковић, Прилог 1), у интерпретацији младих фрулашица императив виртуозитета посредован је и развојем саме модерне фрулашке праксе, као и дисконтинуитетом/дистанцом као позицијом из које оне улазе у свет савременог фрулаштва, из које некадашње норме имају далеко мањи утицај. Оне често под сугестијом својих учитеља бирају кола која се сматрају делом локалне музичке баштине, а често се и одлучују за извођење популарних кола, или оних која су извођачки нарочито захтевна (в. примере 10, 11, 12, 13, 16, 17, Прилог 1). У следећем примеру свирачица Неда Николић, једна од најуспешнијих младих фрулаша са бројним првим и осталим наградама, изводи коло „Пожаревљанка“ (снимак је начињен приликом присуствовања групном часу са доајеном фруле и Нединим учитељем, Добривојем Тодоровићем; в. слику 19, Прилог 2). Поред прецизности у извођењу и способности самосталног профилисања тематске и мотивске разраде, за Недино свирање карактеристични су ситни, сливени орнаменти (пралтрилери и



морденти који се могу разазнати тек знатним успоравањем снимка) и висока прецизност у артикулацији, што је карактеристика далеко зрелијих фрулаша. Занимљиво је, такође, запазити и да и Неда Николић, као и фрулашица средње генерације, Милица Стошић, деле извесне извођачке карактеристике: обе подједнако суверено владају интерпретацијом кола и песама, а приликом сценског извођења на специфичан начин комуницирају са публиком, користећи се визуелним и гестуалним средствима попут померања инструмента из иначе уобичајено статичне позиције, благог сагињања и подизања током свирања изражајне мимике и директног 'ословљавања' публике погледом и доцнијим одржавањем контакта очима (в. слику 17, Прилог 2). У одређеном смислу, то је низ повезаних дисидентификацијских чинова, јер извођачице слободно комбинују или прекрајају мерила доброг „мушког“ извођаштва са визуелним и гестуалним кодовима који се везују за женскост.

## "Пожаревљанка"

♩ = cca 87

The image shows a musical score for the piece "Пожаревљанка". It consists of six staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = cca 87. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a triplet of eighth notes. There are also some markings like 'u' and '3' above the notes. To the right of the main score, there is a separate staff with the marking 'о.ф.' and a single note on the second line of the staff.

изводи: Неда Николић (1998)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

### Пример 11, Прилог 1

И у оквиру савремене праксе епског певања уз гусле, извођачице често свесно демонстрирају неприкосновену контролу над инструментом и суверено овладавање стилским и техничким аспектима извођења. Гусларка Бојана Пековић развија особен стил у интерпретацији инструменталних увода, интерлудијума и постлудијума, у којем велика агогичка варирања, промене темпа и богата примена разноврсних једноставних и сложених орнамената играју важну улогу, као и минуциозна разрада музичких мотива у којој се она исказује као свирачица са ауторитетом над традиционалним изразом. Намерно свечани и спори карактер иницијалних сегмената њених увода она везује за

могућност измене традиционалних звучних идиома *из* своје родне позиције, док је доцнији виртуозитет музичког тока, по квалитету раван извођењу старијих и искуснијих свирача, етаблира као 'једнаку' стандардима узоритог „мушког“ извођења: скупа, ти појединачни гестови могу се ишчитати као облик дисидентификације, материјалне идеолошке трансформације *изнутра* (унутар дискурзивне формације) креирањем сопственог хетеродоксног и зачудног идентитета.

## "Смрт мајке Југовића"

изводи: Бојана Пековић (1997)  
 транскрипција: Ива Ченић  
 извор: youtube.com

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line (Глас) and a guqin line (Гусле). The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The first system shows a vocal line with a long note and a guqin line with a melodic line. The second system continues the guqin line with a fermata and an ellipsis. The third system is marked 'accel.' and features a complex guqin line with triplets and sixteenth notes. The fourth system continues the guqin line with a fermata and a 'u' marking. The fifth system concludes the piece with a final guqin line and a fermata.

Пример 33, Прилог 1

### 3.6. Материјалност идентификације у пракси гуслања

Норма да жене „не певају уз гусле“, односно, да то изузетно чине вирилне или необичне жене, произвела је дихотомни модел идентификације, у којем се гусларка сагледава или као трансгресивна фигура („она која надилази ограничења свог пола“), или пак кроз различите материјалне чинове она изнова потврђује и компензује своју окрњену или неодговарајућу женскост, кроз симболичко и материјално делање усмерено ка утврђивању исправне 'супстанце' пола (Nenić 2012a). Док су фрулашице данас бројније и прихваћеније захваљујући релативном прекиду у иначе слабој видљивости њихове праксе који је наступио са социјализмом и следственом одсуству строгих родних норми поводом женског свирања, гусларке су током историјских промена традиције епског певања уз гусле увек заузимале маркирану и посебно уоквирену позицију. На то је великим делом утицала постепена трансформација епског певање уз гусле у егземпларну изведбу националног идентитета чији су носиоци претежно мушкарци, као аутентични представници народног духа у праксама културе и уметности, наталожена и утврђена у историјским променама крајем деветнаестог и током двадесетог века. Данашња позиција жена са гуслама је таква да су оне по правилу малобројније од свирачица других традиционалних народних инструмената, али уједно и видљивије, будући да њихово деловање провоцира снажније реакције, у распону од позитивних до презира, омаловажавања и одбацивања. Та подвострученост се може сагледати у претходно анализираним историјским инстанцама женског певања уз гусле: слепе гусларке као уважаване припаднице цеха које имају привилегију да говоре 'са посебног места' и као убоге путујуће музичарке окрњене женскости, сеоске гусларке као жене посебне снаге/ вештине и као мушкобање (у последњем случају, то је убеђење које се може сажети формулом опозитних родних квалитета 'вишак мушких особина/понашања = мањак женскости', где се под мушкошћу подразумевају особине и радње које се традиционално приписују мушком полу). Изостављање других лица традиције у процесима историјске и идеолошке селекције условило је да је некадашње женско гуслање маргинализовано или у потпуности потиснуто из доминантних механизма репрезентације, што је довело до данас раширених ставова да жене никада нису биле учеснице те музичке праксе (Nenić 2012b). У спречи са неоконзервативизмом поводом рода који се распламсао деведесетих година XX века, то доводи до радикализације одвојених родних улога и ретрадиционализације у виду тврдокорних ставова о исправном женском понашању. На неспојивост женā и гусала указује

поређење које је Коста Плакаловић, један од најугледнијих савремених гуслара, начинио са намером да подели гусларе на поштене и оне чија је мотивација финансијска и друга корист, „нисмо ми сви гуслари, неки су и гусларице“ (Savić 2009). Млада гусларка Бојана Пековић предмет је честих хвалоспева као чуварка традиције и идеал савремене српске девојке: но, док је за једне она „млада гусларска принцеза“ (в. слику 22, Прилог 2), други коментатори њених наступа у оквиру серијала „Ја имам таленат“ истичу како гусле нису примерене женама, односно како женско задирање у ту сферу музичког изражавања одступа од традиционалног етоса (рецимо, подругљиве опаске у интернет дискусијама попут „зна се шта женама иде међу ноге“, или нормативни коментари попут „било је увек у нас даровите деце, али су правилно усмеравана. Постоји неко неписано правило, а и обичај, да се код нас женски род није овим бавио“, итд). Ставови културалне кохорте организоване око гусала преламају се и у виртуелним чвориштима у којима се музика репродукује и идеошки фиксира: у једној од онлајн дискусија која се развила поводом женског свирања, анонимни учесник тврди да “никад није женско гуслало, (...) то срамоти нашу традицију и гусле јер никад нигдје жена није гуслала“ (). Дихотомија између негирања постојања жена гусларки и њиховог одбацивања, на једној, и њиховог одговарајућег апологетског уоквиривања, на другој страни, види се у односу наведеног и наредног коментара у којем се истиче да „јесте мало безвезе да жена гусла, али пошто су мушкарци постали килави (...) онда је добро да и нека сукња узме гусле у руке“.<sup>160</sup> Женско баратање инструментом се, дакле, оправдава имплицитним аргументом вишег циља, односно, нужношћу очувања националне традиције које захтева невољне компромисе попут пуштања жена у сферу мушког извођаштва. Призор жене са гулама обитава на расцепу између скардног и неспојивог придруживања 'мушког' инструмента женском телу и гласу, и уздизања жене у сферу симбола, где она увек представља 'више од себе' и где је пол метафора која на симболичкој равни представља националну корпоралност. И док је позиција женских извођача у оквиру саме заједнице организоване око гусала амбивалентна, у широј друштвеној заједници је однос према младим гусларкама изразито афирмативан, будући да се сам инструмент не сагледава толико кроз призму полности, колико кроз скуп атрибута попут старине, аутентичне повезаности са локалним културалним наслеђем и изврности као тековине локалне (националне)

<sup>160</sup> Употреба метонимије („сукња“ као одређење за жену) уједно носи увредљиве конотације и тиме смешта жену-гуслара на „одговарајуће место“.

културе. Медијатизација ове праксе, посебно у контексту такмичарског наступа и победе младе краљевачке гусларке Бојане Пековић у оквиру лиценцираног серијала „Ја имам таленат“, донела је нову димензију рецепцији жена које гуслају. Поред поруке моћног медијског апарата да је жена гуслар атрактивна и уједно, вредносни пандан „кичу“ других медијских рола резервисаних за жене (нпр. певачица неофолк музике), тежња да се певање уз гусле осавремени у контексту индустрије забаве довела је до тога да Бојана уноси додатне измене у свој репертоар и начин свирања, уједно постављајући модел идентификације за друге младе извођачице: она проширује тонски низ и амбитус мелодија и изводи нумере које не припадају кодификованом репертоару епске традиције (в. примере 37 и 38, Прилог 1), а каткада и нестандартно користи сам инструмент, нпр. ударајући гудалом о његов корпус. У њеној медијској изведби идентитета гусларке, стога, дотичу се елементи одвојених идеолошких формација: идеја о гусларки као симболу националне културе резервисаном само за посебне (изузетне) жене, што је тековина етноверске идеолошке формације репродуковане у пракси певања уз гусле, и представа о гуслању као необичној/посебној, архаичној и вредној културалној пракси из које се може (додуше, опрезно) поринути у трансжанровске експерименте, што је утицај world music покрета. Отуда се и у савременој, проширеној пракси певања уз гусле назире модел који карактерише и друге извођачице на традиционалним инструментима у Србији: будући да су заједнице организоване ексклузивно око репродукције народне традиционалне музике често сумњичаве или амбивалентне према женама као извођачима, оне се потискују у друге сфере музичког израза или пак саме бирају да мигрирају у сродне музичке сцене, попут етно или ворлд, пошто су својом 'ишчашеном' идентификацијском матрицом у извесном смислу ослобођене од строгих правила репродукције традиционалног извођаштва. Измештена или нестандартна родна идентификација одражава се и на материјалност музике, дозвољавајући проширење извођачких средстава (тонски низови већег амбитуса у односу на оне заступљене у традицији, певање које по вокалној тензији одговара узусима певања уз гусле, али које употребом виших регистара и одређених украса, попут квоцајућих тонова, указује на и на припадност другим музичко-идеолошким формацијама попут етно музике, у којој женски извођачи имају истакнуту улогу; третман гусала као инструмента погодног за исказивање извођачке вештине и виртуозитета, насупрот улози инструмента као звучног пандана гласу, итд).

Величање херојске мушкости као сублимације епског израза у пракси певања уз гусле доводи до поларизације женских изведби, посебно у случају гусларки старије и средње генерације: оне могу настојати да у одређеним аспектима (нпр, вокалном регистру и боји, жустром, стилски утемељеном и технички захтевном извођењу инструменталног парта) буду „попут“ мушких извођача, или насупротив томе, инсистирати на потврђивању женскости као битно различитог, али подједнако вредног идентитетског оквира који се прелама у пракси и чину музичког извођења (на поетском плану, одабиром песама са упечатљивим и врлим женским ликовима, на музичком – истицањем квалитета женског гласа, генерално тишим и мекшим извођењем вокалне и инструменталне деонице). По другим карактеристикама извођења, као што су монотематизам, све присутнији утицај темперованог система, употреба различитих типова орнамената (предудари, постудари, пралтрилери, морденти, групета и др), драматуршко 'убрзавање' музичког тока агогичким и динамичким средствима, гусларке се не разликују од мушких интерпретатора ове традиције. У конкретизацији родних идентификација, наравно, поменути модели не морају бити међусобно искључиви, јер гусларке често уносе родну димензију у одређене аспекте свог музицирања, док у исто време могу истицати како се мушко и женско извођење суштински не разликују по квалитету и интерпретативним донетима, или, коначно, квалитете попут вештог разгуславања и доброг концепирања драматургије музичко-поетског тока, не сагледавати као родно предиспониране. Гусларка М.М. је, рецимо, истакла како сматра да „свако то може по слуху, само ако није глув. Не треба ту неки специјални слух, него рад, само рад“, као и да се подједнако уживљава у мушке и женске ликове које карактеришу врлине и висока морална начела (ТГ4, транскрипт интервјуа са М.М, 17. март 2013, Крушевац).

Третирање женскости у медијуму певања уз гусле као једнаке (равноправне) али битно различите идентификацијске матрице у односу на модел мушког извођења и понашања, имала сам прилике да сагледам у сусрету са старијом гусларком С.Ж. Она је у више наврата истакла како сматра да не треба да звучи као мушкарац, већ да пева својим „природним, женским гласом“, али уједно и да не подбацује у реализацији инструменталне деонице, која мора да буде добро изведена и усаглашена са певањем. Родна раздеоба се у њеном случају одразила и на избор репертоара, који је претежно заснован на осмерачким песмама, и особито на уметничкој поезији у народном духу.

Фаворизовање „лирских“ осмерачких песама као примеренијих женама, ослања се на норму кодификовану у историји књижевности и у гусларској пракси према којој су десетерачке песме у бити „мушке“ или „херојске“ (за С.Ж. су „јуначке“ и „главосековићке“ песме у раскораку са женском емотивношћу, осим понеке десетерачке баладе), као и на њену индивидуалну опчињеност „осмерцем краља Николе“, понукану очевим утицајем у детињству (осмерац је, речима С.Ж. „краћи и лакше се пева, емотивнији је, прилежнији“; ТГ1, транскрипт интервјуа са С.Ж, 6. фебруар 2012, Београд). Родна димензија у избору нумера видљива је и у њеном истицању песама са снажним и честитим женским ликовима, попут „Хајдане“ Николе I Петровића Његоша, чији се главни лик, Црногорка Хајдана Балетић, својом врлином супротставља турском паши, и у чијем се извођењу С.Ж. идентификује са женским ликом; но, истовремено ова песма као „лични напев“ и као синзнак индексички указује на њену личну и породичну историју, будући да је информанткиња памти у извођењу свог оца које и даље за њу представља ненадмашиви узор. И друге карактеристике њеног извођења превасходно реферирају на породично-традиционалну линију из које долази, јер ми је скренула пажњу како гусла тако да „гудало игра у руци“ по узору на оца, а за разлику од крутих потеза већине мушких гуслара; њен инструмент је такође високо персонализован, са угравираним сопственим, очевим и мајчиним именом и презименом. Музичко извођење се тиме указује као чин соничног, телесног и објектно-материјалног идентитетског перформанса припадности једној линији традиције, секундарно обележено женскошћу.

С.Ж. пева природним, неимпостираним гласом и сматра да је погрешно опонашати вокалне квалитете мушког извођења. Њен је израз умерен и достојанствен: у нумери „Хајдана“ коју ми је извела, и која представља централни сегмент њеног репертоара (в. пример 35, Прилог 1) уводно разгуславање је краће и заснива се на дељењу и понављању кратке иницијалне мотивске ћелије, интерлудијуми су готово увек исти, уједначеног трајања и у виду једног тона са групетом како не би значајно скретали пажњу са поетског садржаја, док је вокална деоница такође сведена, без много украса, у умереној динамици и подређена реализацији и разумљивости поетског текста. Насупрот таквом односу у којем се женскост материјално утискује на репертоарском, поетском и музичком плану као засебан и комплементаран културални модел у односу на мушки приступ гуслању, у случају М.М. (коју је и сама С.Ж. издвојила као другачију



и ближу 'мушком начину' извођења), доминира тенденција да се пракса гуслања сагледа као родно неутралнија, односно, да се уз очување посебних црта пожељног културалног модела женскости, нпр. у виду издвајања појединих женских хероина епске поезије,<sup>161</sup> стил, квалитет гуслања и укупног извођења, упркос отпору заједнице, сагледавају као продукт индивидуалног талента, а не као 'логична' последица одговарајуће или „промашене“ родне идентификације. М.М. као гусларка више наликује „мушком“ звучању у односу на С.Ж. захваљујући дубљем гласу већег волумена, као и снажнијој (mf, f) динамици, те унеколико енергичнијем гуслању. Њен репертоар није опредељен пожељношћу родне идентификације са јаким женским ликовима, већ сажетошћу и оним што М.М. доживљава као универзалну моралну поруку песме; она је такође истакла како је посебно мотивишу добри прикази битке, где се „пораз претвара у победу“ (ТГ4, транскрипт интервјуа са М.М, 17. март 2013, Крушевац). Прва и најочљивија разлика настала различитим деловањем родне норме у материјалности музичког извођења тиче се, дакле, гласа као привилегованог медијума епског израза, а секундарно се манифестује и на плану артикулације инструменталне деонице: међутим, више „мушко“, енергично и издашно орнаментирано свирање насупрот „женском“, мекшем и сведенијем изражавању није мотивисано простом репродукцијом рода у музици, већ се формира у сусрету (или у колизији) између наратива и аутоперцепције гусларки, и њихове рецепције у ширем друштвеном пољу. Тако М.М. у више наврата истиче како род није опредељујући фактор за квалитет певања и гуслања, док се у односу на публику и на очекивања културалне кохорте о добром извођењу њен израз високо вреднује управо као ближи мушком, односно, као његова квалитетна реплика. У случају С.Ж, опредељење за нестандартне (осмерачке, лирске) песме, претежно силабичан начин извођења и инсистирање на засебним квалитетима женског гласа и изражавања, чин је дисидентификације, јер се културални шаблони и узорци „мање вредности“ у њеном личном наративу постављају напоредо мушким стандардима савременог извођења, па чак и величају као прави, старински начин „суптилног певања“ који је данас неправедно маргинализован. Она је то посебно истакла анализирајући стил свог оца од којег је учила да гусла: „Та лепота гласа... он никад није

---

<sup>161</sup> Ипак, ово издвајање је уследило као одговор на прећутно очекивање да гусларка „треба“ да се одазове интерпелацијском позиву са одговарајућег места, дакле, кроз перспективу женских ликова, као норму коју имплицитно протура заједница, за коју је информанткиња очито претпоставила да стоји у позадини мојих питања о репертоару.

викао, није урлао; ово сада урлају, вичу, то није певање уз гусле, то је страшно шта раде. Праве неке арије, неко оперско певање, па није то изворно певање (...)“, али и осврнувши се на женске наступе уз гусле у сеоским крајевима Црне Горе, који су се одвијали пред мешовитом публиком на мањим окупљањима, поново подвукавши при том специфичност вокалног извођења: „и оне су биле јако цењене, то зависи, али то је било некада то изворно певање, а ово сада неко развлачење, неко оперско певање“ (ТГ1, транскрипт интервјуа са С.Ж, 6. фебруар 2012, Београд). Ту умереност као изгубљени традиционални узус С.Ж. преноси и на план инструменталне деонице, док М.М. реализује модел доброг гуслања слично савременим мушким гусларима, постављајући динамизацију музичког тока, сложенију орнаментiku и шири дијапазон агогичких и динамичких контрастирања као *tour de force* свог извођења: иако у првом случају стил и приступ гуслању репрезентују алтернативну варијанту традиције, а у другом представљају настојање да се досегне највиши квалитет као родно неутрална норма (у којој је мушкост заправо узета за меру неутралности), у сусрету са очекивањима заједнице поводом рода, они се респективно означавају и доживљавају као иконична представа аутентичне и „мекше“ женскости, односно добро опонашане и високо вредноване, али у бити ипак патворене 'квази-мушке' изведбе.<sup>162</sup>

## "Хајдана"

изводи: Сенка Жугић  
 текст: Петар I Петровић Његош  
 транскрипција: Ива Ненић

♩ = cca 80

Глас

Гусле

<sup>162</sup> Занимљиво је да су обе гусларке пореклом из Црне Горе, а да се њихови извођачки профили веома разликују: то је подједнако продукт индивидуалних одлика и хтења, колико и антагонизама између различитих историјских и текућих облика традиције епског певања уз гусле.

## "Сестра брата на вечеру звала"

изводи: М. М.  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лични архив И. Ненић

♩ = cca 73

The image shows a musical score for two parts: 'Глас' (Voice) and 'Гусле' (Gusle). The score is written in a single system with two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the gusle. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked as '♩ = cca 73'. The music consists of a single melodic line with various ornaments and phrasing marks. The gusle part is a rhythmic accompaniment consisting of eighth and sixteenth notes.

Опредељивање за песме са упечатљивим женским ликовима представља стабилно место у дискурзивној пракси гусларки, које се може пратити од података првих етнографа који су спорадично бележили песме од гусларки у XX веку, све до данас. Песма косовског циклуса „Смрт мајке Југовића“ на специфичан начин повезује епску структуру и баладни карактер, те је стога незаобилазни елемент репертоара више гусларки упркос генерацијском јазу и различитим индивидуалним приступима гуслању. Чињеница да се ради о „правој јуначкој песми која је, изузетно, прилагођена необичном женском лику“ (Браун 233, према Петровић 2011, 438) свакако доприноси њеној популарности, означавајући је као привилеговани забран у домену херојске епике у којем се женски извођач може исказати, а да при том не угрози супремацију мушкарца гуслара. Херојска и трагична фигура мајке која, суочена са смрћу својих девет синова и мужа у косовској бици, води унутрашњу борбу и чији се покушај да обузда мајчински бол завршава тиме да умире од жалости, представљао је привлачан модел не само за гусларке, већ и за многе мушкарце гусларе, који су ову песму ценили као сублимацију националног идентитета и мајчинства као привилегованог идентитета жене, тесно повезану са имагинаријумом косовског епа. О томе да „Смрт мајке Југовића“ јесте специфична интерпелацијска ступица, говори и Соња Петровић, истичући снажно поистовећивање више жена као казивачица и слушатељки ове песме са њеном главном протагонисткињом, које је нотирало више фолклориста. Петровић издваја сведочанство Матије Мурка о томе како је његова казивачица Ката Јакобушић из Жупе, слушајући песму репродуковану са грамофонске плоче, мењала физиономију и бурно реаговала на драматуршки истакнутим местима: „Лице јој је при озбиљним моментима попримило израз јуначке народне жене (...)“ (Петровић 2011, 462). Анализирајући истраживање рецепције ове песме које је Зора Деврња Цимерман (Zora Devrnja Zimmerman) спровела

седамдесетих година прошлог века, а према којем је више саговорница истакло мајку Југовића као узор мајчинске љубави и идеал српске хероине, као и пројектовање њене фигуре на личне доживљаје и судбине, Петровић закључује да је лик мајке Југовића чврста трансгенерацијска карика која често, поред своје изразите симболике на плану колективног сећања, такође увире и у унутрашње доживљаје и индивидуалне историје (ibid, 464). Била сам у прилици да „Смрт мајке Југовића“ забележим у интерпретацији више гусларки (в. примере 31, 32 и 33). Поред индивидуалних варијација у приступу разгуславању у смислу дужине и елаборираности инструменталног увода и интерлудијума, као и различите драматуршке профилисаности вокалне деонице, карактеристично је да се све извођачице, које се иначе разликују по старосној припадности и видљивости унутар сцене епског певања уз гусле, претежно ослањају на репродукцију ове песме на старински, традиционални начин. Оне, примера ради, употребљавају тонски низ карактеристичан за старији слој традиције ( $g_1$   $as_1$   $heses_1$   $ceses_2$ ) и настоје да стилски и интерпретацијски одговоре законитостима традицијског музицирања:

## "Смрт мајке Југовића"

♩ = сса 78

изводи: К.М.  
транскрипција: Ива Ненић

Глас

Гусле

Глас

Гусле

♩ = сса 60

Глас

Еј, кад у-ју-тру да - нак о-сва - ну

Гусле

## "Смрт мајке Југовића"

изводи: В.С.  
транскрипција: Ива Ненић

♩ = сса 57

Глас

Гусле

♩ = сса 67

Глас

Бо - га мо-ли Ју - го - ви-ћа мај - ка

Гусле

Интонирање се, у том случају, може протумачити као квализнак који се у савременим извођењима преводи у категорију легизнака, закономерности, и уједно указује на иконички однос између некадашњег гуслања у 'аутентичном контексту' и савременог, сценског свирања гусала. Карактеристично је да извођачице у нумерама 313

које нису тако снажно симболички предефинисане попут песме „Смрт мајке Југовића“ могу правити различита одступања или „осавременити“ традиционални израз различитим поступцима попут употребе нестандартних, проширених интонационих поља, испевавања нових текстова и сл.: но, у песмама које су омиљени део стандардног гусларског репертоара и уједно прикладне за женско извођење, оне се морају потврдити као ваљани носиоци традиционалног стила и форме, како би компензовала свој „упад“ у забран мушке народне уметности. Отуда структура тонског низа или морфологија доследно конципирана и спроведена по узору на традицијска извођења, као легизначи различито функционишу у односу на пол извођача: у корелацији елемената који чине репертоар гусларки, а у којима оне често експериментишу са рубним подручјима традиције (нпр. шаљиве песме) или са жанровским прекорачењима (улазак у поље world music), класичне епске нумере са карактерно профилисаним женским ролама успостављају се као стабилни знакови који врше корекцију родних улога и ублажавају или коче дисидентификацију. Репродукција традиције супротставља се интервенцији над традицијом као коректив потенцијално угрожавајућих, трансгресивних фигура као што су гусларке, које је, захваљујући „чињеници“ њиховог пола, потребно додатно погурати у смеру одговарајуће интерпелације. Тај контраст или подвострученост илуструју репертоарски искораци младе гусларке Бојане Пековић, која, примера ради, „Смрт мајке Југовића“ изводи у посве традиционалном духу, уз дужи и мотивски развијен инструментални увод у виду великог агогичког крешенда (в. пример 33, прилог 1), док у својим наступима у серијалу „Ја имам таленат“ заступа и изводи другачији, хибридни и отворенији идентитет свирачице, као када у оквиру дуа са братом, интерпретира музички колаж сачињен од песме „Ој, Србијо“ (Н. Велимировић), класичних комада за хармонику, и импровизације на тему родољубиве песме „Играле се делије“ (Nenić 2012b). Несумњиво гравитирање песме „Смрт мајке Југовића“ језгру традиције у интерпретацији више гусларки, говори о томе да се она успоставила као закономерност вишег ранга или као легизнач који одржава живим патријархални идеал женскости, упркос променама у ширем друштвеном контексту и настојању гусларки да свој израз учине пријемчивијим и за слушаоце ван круга публике гусларске епике.

Поред учешћа у релативно затвореном кругу савремене епске културе и искорака у друге жанрове, махом скопчаног са савременим медијима и

спектакуларизацијом праксе, деловање гусларки често се одвија под окриљем етноверског апарата. Тенденција да се фолклорни догађаји одвијају у сарадњи са црквом, или да се одговарајуће смештају у контекст манифестација са манифестном религијском и националном позадином, зачета је у последњој деценији XX века, у време када је национални идентитет у Србији доминантно успостављан 'прошивком' са етноверске позиције, и јачањем цркве као друштвено-политичког актера које се наставило после демократских промена на преласку у нови миленијум. То је условило да свирачице актуелизују нумере из репертоара које имају пригодан карактер или пак да уносе нове песме са религијским мотивима и симболиком, као врсту интервенције непроблематичне са гледишта репродукције националног идентитета у музици, а уједно и растеређујућу по њихово потенцијално опасно задирање у корпус „мушких“ десетерачких епских песама. Упитана да ли је имала потребу да више јавно наступа, К.М. је у одговору назначила да је највише понуда за наступе добијала из црквених институција: „Нудили су ми неки испред цркве, пошто ја гуслам и црквене песме, да се то сними нека касета. Мене то није привлачило, не интересује ме да се то мора баш да се зна, и да ја будем популарна по том питању“ (ТГЗ, транскрипт интервјуа са К.М., 4.11.2011, Лозница). М.М. са мужем свештеником такође је блиска деловању црквеног апарата, односно, организацији манифестација посвећених гуслама које носе јаки верски предзнак. Често појављивање Бојане Пековић на манифестацијама под покровитељством цркве, попут наступа на Десетом сабору православне дјеце Црне Горе, ускршњег концерта након Светосавске академије у Тутину, или у оквиру музичко-сценског перформанса „Завет за Косово“ (заједно са братом и глумцем-наратором Иваном Вучковићем) и других, говори о интересовању верског апарата за младе свирачице чијим се присвајањем и пригодном контекстуализацијом ствара атрактиван и пријемчив модел младе православне девојке који може да додатно допринесе интерпелацијској привлачности верских пракси за млађе генерације. Музичке нумере попут песме „Зидање Љубостиње“ (Н. Велимировић), популарне у савременом епском репертоару, али и бројне етно песме снимљене за различите верске пригоде у којима фигурирају младе извођачице на аерофоним народним инструментима попут већ вишегодишњег пројекта састава „Ђурђеви ступови“, указују на специфичну интерсекцију етноверских, генерацијских и родних идентитета као новоустановљено чвориште идентификације. Рецимо, у интерпретацији Бојане Пековић, песни „Зидање Љубостиње“ претходи увод у виду одломка из поеме „Гојко“

(Б. Радичевић, 1848) који на музичком и идеолошком плану припрема делимичан искорак из епске традиције у смеру етно звука у чијој позадини почива етноверски идеолошки супстрат (в. примере 28 и 36, Прилог 1). Почетни стихови „Гусле моје, овамоте мало/Амо и ти, танано гудало/Да превучем, да мало загудим/Да ми срцу одлане у грудим'/Та пуно је и препуно среће/Чудо дивно што не пукне веће“ служе да легитимишу и 'уведу' гусларку као фигуру привилеговану да говори са места епског барда, но избор уметничке поезије, заједно са чињеницом Бојаниног класичног музичког образовања и њеним одбијањем да изводи песме са политичким конотацијама, сугерише измештање из популистичког дискурса у сферу високог уметничког израза, што је чин трансгресије који је већ унапред олакшан оним почетним 'прекорачивањем' граница пола. Музички, овај диптих такође балансира између мимезиса традицијске културе и њене измењене звучности: док две целине од по четири десетерачка мелостиха задржавају морфологију карактеристичну за епско певање, у смислу распореда мелизматичних оквирних (уводних и завршних) и литанијских, силабичних унутрашњих мелостихова, проширени амбитус у распону квинте, дијатонски тонски низ  $f_1 g_1 a_1 b_1 c_2$  у чијој се звучној реализацији хипофиналис намеће као основа разлагања дурског трозвука  $f - a - c$ , и употреба украса попут квоцајућих тонова знатно удаљених од мелодијског тона на којем се изводе, карактеристичних за манир популарног етно певања, уједно су сведочанство идиолекта и самосвојности естетике као и идентификацијске пројекције у хибридную позиције гуслара и жене преко материјалности међужанровске звучне семантике.



## "Зидање Љубостиње"

♩ = cca 93

ИЗВОДИ: Бојана Пековић  
транскрипција: Ива Ненић

Зи - да Ра - де црк - ву Љу - бо - сти - њу,

The image shows a musical score for the song "Зидање Љубостиње". It consists of two systems of music. The first system has two staves: the top staff is the vocal line with lyrics "Зи - да Ра - де црк - ву Љу - бо -" and the bottom staff is the instrumental accompaniment. The second system also has two staves: the top staff is the vocal line with lyrics "сти - њу," and the bottom staff is the instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of one flat, a tempo marking of quarter note = cca 93, and performance instructions like "ИЗВОДИ: Бојана Пековић" and "транскрипција: Ива Ненић". There are also some handwritten-style annotations above the notes, including a 'u' and a 'p'.

За разлику од Бојаниног извођења, снимак „Зидања Љубостиње“ који је реализовала М.М. у потпуности звучи традиционално, односно изведен је у маниру мушког гуслања. Уколико, напослетку, поменути идентитетски перформативи иду из тачке делимичне припадности култури савремене епике ка новим стециштима модернизованог звука етничке музике и верских идентитета, постоје и случајеви када се гусле присвајају у контекстима у којима су најмање очекиване: један од таквих примера је и наступ монахиња из манастира Св. Пантелејмон, које су извеле „Зидање Љубостиње“ на мелодију познате косовске песме „Прелетеше птице ластавице“.<sup>163</sup> Извођење почиње соло деоницом гусала које изводе први стих песме, који се затим понавља у вокално-инструменталној варијанти, с тим да се уласком гласова инструментална пратња мења у дуге, држане лежеће тонове (в. пример 29, Прилог 1). Засновано на респонзоријалном смењивању монахиње-гусларке и групе која

<sup>163</sup> Снимак је доступан на Јутјубу:

<http://www.youtube.com/watch?v=HieoXF5dI6U>

пева у унисону и уз позајмицу музичког материјала ван сфере епског израза и употребу инструмента на начин несвојствен гусларској епици, ово извођење које максимално одступа од традицијског такође је у вези са вишеструким идентификацијама и дисидентификацијама: будући да је родни идентитет монахиња у извесном смислу 'прецртан', лишен своје позиције апсолутне Другости у погледу потенцијално опасне женске полности, он обезбеђује позицију из које се могу починити и тако нечувени поступци као употреба гусала у сврхе пуге бордунске пратње ауторске песме новијег епског репертоара, на мелодију популарне народне песме; додатну потпору легитимности тог чина пружа управо верска идентификација која се – парадоксално – показује као место за отискивање у дисидентификацију поводом рода.

## **Завршна разматрања: од затурене историје до колективитета на помолу**

У изведеној расправи поводом идентификације-интерпелације свирачица традиционалних инструмената и друштвених односа преко којих се остварује њихово учешће у пракси некадашњег народног и савременог, неотрадиционалног музицирања, као полазиште је послужила генеаложка анализа историјске динамике женског деловања у различитим областима традиционалне инструменталне музике (идиофони, мембранофони, аерофони, кордофони инструменти) као и преглед владајућих диспозитива који су условили недовољну видљивост женског свирања у савременим репрезентацијским механизмима науке и културе. Ти диспозитиви су, као системи повезаних забрана, прећутних правила, институционализованих и 'спонтаних' односа, утицали да се женско свирање стави у позицију вечитог изузетка и ексцесног случаја, а као релативно стабилна места у званичним дискурсима поводом народне културе и традиционалне музике, крајем XIX и током XX века, довели су до тога да су свирачице такорећи увек почињале изнова, бивајући „прве“ или „једине“ жене које баратају одређеним инструментом. Устаљена слика о гусларки-жени као првој или јединој своје врсте, протеже се од друге половине XIX века и Олге Ковачевић, као „прве војвођанске гусларке“ (упркос постојању слепих гусларки које су јој претходиле), преко гусларке М.К. која је „данас једина жена гуслар на свету“ („Gusle pevaju i u ženskim rukama“, *Blic*, 30.04.2000), до младе звезде Бојане Пековић, као „једине даме на свету која свира гусле“: по истој логици која је пратила ласкаву титулу посебне жене која може да превазиђе ограничења свог рода, следило је потискивање на рубове репрезентације, а у процесима селекције из традиције мотивисаним канонизацијом одређених музичких пракси у симболе националне културе, та је маргинализација додатно учвршћена, а 'жена' произведена у конститутивну спољашњост идеолошког поља организованог око музике.<sup>164</sup> За остале је, пак, резервисана позиција невидљивости, као у случају свирачица народних аерофоних инструмената, које често и не завређују да постану предмет етнографске обраде, или су приказане као неме и неименоване: парадигматски пример представља једна од фотографија са компакт диска посвећеној музици Горње

---

<sup>164</sup> О томе сведоче новије песме и популарна издања којима је тема „жена“ (рецимо, књига *Жене у епским пјесмама* коју је приредио гуслар Славко Алексић), тематске вечери посвећеним женама у епској поезији: док је Жена уздигнута високо, као недостижни идеал и једна од централних тема епике, женама је присуство ускраћено.

Јасенице, на којој се налази брачни пар са инструментима, старица са дугачком свиралом поред старог гуслара (в. слику 25, Прилог 2); док смо склони да поверујемо његовој интерпелацији (он „јесте“ гуслар), њен идентитет препуштен је историјском брисању, и уз тиху репродукцију нормe да жене не свирају, поставља тумаче пред вечиту енигму да ли се заиста ради о свирачици. Два лика и њихово различито читање отуда илуструју густ сплет предиспозиција која производе асиметрије у вези са родом извођача, кроз настојање да се некадашња народна пракса уреди преко дихотомних, хетеронормативних модела и идеалтипских разврставања, насупрот неочекиваним иступањима и инцидентности која се може сусрести у свакој друштвеној пракси, уколико се тумач добро загледа. Негирање или умањивање делатности свирачица продукт је друштвених диспозитива дугог трајања: отуда је први корак етнографије женских свирајућих субјеката управо деконструкција дискурса и правила која уређују репрезентације музицирања у култури и у науци, а наредни – изналажење представљачких стратегија које ће жене као извођаче приказати не само као субјекте ухваћене у мрежи принудне хетеронормативности (Batler 2010), стављајући женскост као њихов „први“ и основни идентитет, већ кроз преплетене димензије и временски променљиве координате идентификације приказати сву комплексност постајања субјектом *преко* музичке праксе као стецишта друштвеног и личног.

Неуралгичне тачке већине извештаја о женском инструменталном музицирању на народним инструментима, поред оклевања етнографа да се посвети пажња „случају“ који не репрезентује традицију у њеној доминантној верзији, јесте изостајање перспективе самих свирачица, игнорисање њихових личних доживљаја и специфичних сазнања које су оствариле својим учешћем као субјекти под одређеним родним режимом. За разлику од таквог приступа, етнографија и етномузикологија женског свирања у савременој култури коју сам спровела није кренула од претпоставке да је женско свирање реткост, нити да се у њему мора а priori очитовати заокружен и културално унапред задат женски родни идентитет: опредељењем да се у интеракцији са информанткињама усмерим на оне аспекте њихових живота и свирачких искустава које би, са гледишта репродукције доминантног модела, били одбачени, стекла сам богатију и стварности саобразнију слику живота заједница окупљених око некадашњег народног и савременог неотрадиционалног музицирања, али пре свега комплетније увиде у позиције индивидуа које уласком у те праксе заокружују своју идентификацију.

Показало се да је начин на који средина доживљава свирачице плод интеракције између културално-идеолошке формације на снази у одређеном друштвеном тренутку, односа који према њима заузима непосредна околина и, коначно, односа саме музичке заједнице организоване око свирања одређеног инструмента. Избор дубинског интервјуа, поновљених разговора и лонгитудиналног посматрања јавних догађаја, као метода које пружају истанчанији увид у индивидуална искуства свирачица и у јавну поставку њихових идентитета, дозволио је да се открију механизми репресије усмерени на женско искорачивање из типичних родних улога који су углавном промакли претходним етнографима, попут физичког и психолошког кажњавања, изостанка подршке од стране најближих чланова породице и уже заједнице, али и суптилног, постепеног потискивања жена које свирају из јавног простора у којем се пракса одиграва. У последњем смислу, била сам у прилици да као посматрач који је понекад на рубу обзорју догађаја, а у другим приликама у њиховој жижи као регулатор праксе (стручњак, етномузиколог, члан жирија), сагледавам из различитих углова механизме путем којих се свирачице обесхрабрују или упућују у оне видове музицирања који су од мањег интереса за мушке свираче. Рецимо, девојчице које свирају фрулу кроз систем фолклорних такмичења бивају потакнуте да наступају у оквиру дуета, при чему се посебно цени наступ са свирачем супротног пола (другом, братом); целокупна иконографија фрулашке праксе, од визуелних представа сеоских свирача до различитих лаичких и псеудофолклорних текстова који се баве темом фрулаштва, фаворизује фигуру мушкарца свирача, и тек онедавно увршћује младе свирачице у инвентар представљачких кодова, као ликове на плакатима и као медијске експоненте праксе; девојчице и жене се често везују за праксу КУД-ова као мање атрактивну у односу на високо компетитивне фестивале где се осваја престижна титула мајстора фруле и у односу на приватну педагошку праксу у којој је наставник готово искључиво мушкарац; директно се упућују да своје свирање „компензују“ етно певањем или да једно замене другим, итд. Такође, непобитно је да сами механизми опомене и казне који су искрсавали у наративима више свирачица старије и средње животне доби, боље и конкретније објашњавају релативно мању бројност женских свирача од више пута поновљених етнографских клишеа попут објашњења да жене не свирају јер фруле обликом подсећају на фалус. Истовремено, инсистирање на томе да се свирачице у свом представљању не ограниче на репрезентабилне елементе које је прописао доминантни културални образац (рецимо, да не изводе искључиво нумере које се

процењују као одговарајуће или достојне у односу на устаљени јавни репертоар одређеног инструмента), дозволило је информанткињама да током етнографске анкете пренесу и истакну оне материјалне елементе свог бивања свирачицом и са њима повезане афекте, асоцијације и значења, који снажно опредељују њихово свирање и интеракцију са средином коју на тај начин остварују, а који би у повођењу за нормативима које прописују владајући идеолошки оквири, били одбачени или класификовани као маргиналије. Иступања из канона епике у виду песама комичног садржаја, нумера намењених блиској особи (пријатељици), уметничке поезије у лирском осмерцу, или фрулашке интерпретације популарних радијских песама, кола оригинално написаних за други инструмент и нумера заснованих у трансжанровском и транскултуралном контексту, отуда су представљали подједнако важне објекте бележења као и они материјално-музички перформанси кроз које су се свирачице потврђивале као „добри“ родни субјекти под музичком праксом, попут тумачења епских песама са трагичним и пожртвованим хероинама, или свирања локалних и старинских кола и песама у званичним контекстима презентовања музичког фолклора. У односу на правила о исправном родном понашању и о родној димензији традиционалног народног музицирања, старије свирачице су током двадесетог века бивале на више начина осујећене у јавном извођењу свог идентитета на местима где се званично потврђивао доминантни образац, али су у микроконтекстима и у равни свакодневице биле у прилици да преговарају поводом своје свирачке физиономије, као и да буду уважене управо у професионалној или аматерској димензији свог свирања. Будући да су се и доминантне идеолошке нарације мењале, а саме заједнице се различито организовале у односу на друштвене промене, интерпелација свирачица је такође узимала историјски променљиве облике. Путујуће слепе гусларке нису запремале исту субјектну позицију као и хероине националне културе у деветнаестом и двадесетом веку: док су прве биле припаднице шире, лабаво повезане групације музичара нижег, но свеједно специјалног социјалног статуса чија је женскост бледела пред зазорношћу телесне осакаћености која им је – парадоксално, дозвољавала слободу кретања и делања, друге су у односу на новоустановљена правила према којима је култура гуслања изједначена са херојском мушкошћу, постављене у позицију хвалевердног изузетка и чином уздизања заправо изопштене из историјског трајања. Генерацијско искуство у којем се сабирају различити друштвени прекиди и новоустановљени континуитети, такође се показало као једна од пресудних тачака за

идентификацију, али и за различито деловање репресивних режима поводом рода: старије свирачице су далеко чешће бивале у позицији да трпе читав сплет опомена и казни поводом музицирања, док за данашње младе свирачице некадашње строжије забране прелазе у траг очуван у регулативним дискурсима које преноси заједница свирача и музичких стручњака, тиме што им једновремено признаје право да узму учешћа у свирању, али их и обележава као необичну тековину савремености, оправдану идеолошким прошивком са места очувања националне и локалне баштине. Изласком из подручја музичких сцена организованих око концепта очувања националне и локалне традиције, и учешћем у популарном и разуђеном крајолику етно и ворлд жанрова, свирачице ступају у друштвени простор где је основни идеолошки инвентар у мањој мери одређен родним дихотомијама, у корист различитих жанровских, етничких, концепцијских и других укрштања, и где, коначно, „ишчашен“ родни и сваки други идентитет нужно не представља нарочит преступ. Материјалне димензије идентификацијских процеса који се преламају и сабирају преко идентитета „свирачице“, а у којима се поред личних избора и афинитета, сагледавају и антагонистичка лица традиције, узимају облик и у материјалности музичког извођења као друштвеног догађаја, индивидуалног чина и материјално-знаковног објекта. Док саме музичке структуре, стилови и приступи извођењу нису некакви линеарни одрази идентитета које индивидуа „поседује“, они истовремено *јесу* управљани родним и традицијским идеолошким режимима, у смислу преваге одређених елемената над другима и њихове рецепције која повлачи одабране идеолошке пакете веровања за 'добро интерпелиране' субјекте као учеснике, преносиоце и тумаче праксе. Деловање ових примарних моделујућих система видљиво је у изборима из репертоара (гусларке које изводе „женску страну“ епике, младе фрулашице које репродукују нумере репрезентативне за мозаик локалних фолклорних стилова са којима нису имале непосредног додира, као идеолошки образац очувања традиције), третману музичких параметара и афеката („изражајност“ као одлика женског свирања фруле), као и у идејама о различитости женског и мушког свирања и уопштеног понашања које се преносе кроз дискурсе о музицирању („спорији језик“ девојчица, 'златно доба' традицијске културе са јасном расподелом родних улога као тема која се непрестано провлачи у различитим псеудофолклорним текстовима програмских књижица, званичних најава и тематских догађаја у вези са музичком традицијом фруле и гусала, као вечита опомена младим свирачицама да се не узвину високо, итд). На другој

страни, слободна воља субјекта, односно онај заостатак у интерпелацији који остаје непокривен и који дозвољава вишеструкост идентификације, такође се може сагледати у перформативној димензији музицирања, где различити избори попут, рецимо, потенцирања техничке бриљантности и стилске версатилности, нису искључиво диктирани идеолошким светоназорима и друштвеним очекивањима поводом рода: постављање одређених параметара музичког извођења у први план, може се ослањати на лични укус, узоре из младости, или чак посезати за ван-традицијским музичким решењима и моделима блиским свирачици. Рецимо, свирачице које показују склоност ка виртуозној интерпретацији и које са лакоћом развијају музичке материјале и прате задате стилске узусе, себе не морају сагледавати као интерпретаторе способне да досегну мушки узор, већ најчешће сматрају да постоје универзални параметри доброг извођења, независно од рода свирача, што не спречава регулативне механизме да их накнадно поставе у позицију такмаштва са 'мушким' стандардом. Чинови музицирања и друштвена конструкција рода преко музике одвијају се у тензији између индивидуалне слободе, где намера свирачице не мора бити да се докаже као једнака или чак боља у односу на мушке интерпретаторе, и корективне функције заједнице која њену појаву, чинове и продукте музицирања тумачи кроз парергон устаљених родних модела. Из тог разлога се тумачења одређених потеза у понашању или поступака у третману музике не могу фиксирати једним тумачењем, већ само контекстуализовати, као сведочанства непрестаног проклизавања означеног под означитељем.

Као један од основних облика утврђивања у субјектној позицији, на основу претходне родне идентификације, која се такође испитује (потврђује или оспорава) преко чина музицирања, наметнула се категорија дисидентификације. Овај појам, оригинално формулисан у опусу Алтисеровог следбеника Пешоа као облик специфичног оглушивања о идеолошки позив, додатно је развијен у конструктивистичким квир приступима роду Џудит Батлер и Хозеа Естебана Муњоза, где подразумева стратешко размештање културално задатог инвентара конвенција, понашања и знакова у вези са родом, у сврхе опирања хетеронормативним и андроцентричним моделима родне идентификације и извођења другачијих, не-стандардних облика бивања родом. Кроз опис, анализу и тумачење биографских и свирачких наратива, јавних догађаја и музичких текстова, показало се да свирачице најчешће не побијају отворено клишее у вези са женским и мушким музицирањем, али



да различitim тактикама у којима слободно комбинују „женске“ и „мушке“ одлике понашања и извођења, оне заправо субвертирају идеолошко поље праксе изнутра, постепено размичући границе задатог и уносећи нови фон у телесно и звуковно цитирање скупа норми који називамо друштвеним родом. У генеалогском осврту на женско свирање, пак, могло се видети како са места женског субјекта одазив идеологији може узети сва три облика: „ваљане“ идентификације као у случају свирачица које прихватају дискурс о сублимној и идеалној женскости као метафори нације, контраидентификације на примеру свирачица које одбацују стеге једног рода и посежу за другим као друштвено боље котираним (Муркова гусларка Даринка Радуновић, гусларке-вирцине, неке од мојих информанткиња које су са поносом истицале своја понашања „несвојствена“ женама), и дисидентификације, када свирачице не крше радикално конвенције родног понашања, али самим опредељењем за свирање традиционалног народног инструмента и појединим поступцима који благо или у већој мери одступају од устаљене патријархалне родне матрице, заправо врше субверзију клишеизираних, тврдих идентитетских модела. Ради бољег савњивања модела и реалности, напослетку, потребно је нагласити да су њихове идентификације увек интерсекционалне, чак и када се једна димензија (нпр. наглашени женски родни идентитет, усмереност ка очувању националне културе, припадност вршњачкој групи) успоставља као наддетерминанта: свирачица није *увек и само* жена, некада је представница своје заједнице, у другим приликама у потпуности уклопљена у професионални идентитет музичара-извођача без родних назнака. Такође, идентификације се у наративима и у пракси показују као временски променљиве и идеолошки различите, а синхронијски пресек идентитетских чињења једне индивидуе може да покаже сложену истовременост идентификацијских и дисидентификацијских гестова: када млада уметница Бојана Пековић наступа на гусларским такмичењима са одговарајућим репертоаром и ношњом, закриљена иконографијом националне културе, она се преко своје јавне персоне идентификује са традиционалним узорима и представама о женскости; но, када је гледамо у серијалу „Ја имам таленат“ како проширује репертоар и модификује звук свог инструмента, и где своју позицију изузетка претвара у функцију новог узора, њена је интерпелација изведена са другачијег места и сведочи о интервенцији *мимо* тренутног преовлађујућег облика традиције, дисидентификацији као свечаној и јавној дерегулацији канона мушке превласти.

Истраживање и писање рада одвијало се паралелно са великим таласом учешћа девојчица и младих жена у праксама неотрадиционалне и савремене мултижанровске ворлд сцене који је узео маха у првој деценији новог миленијума. Изведена реконструкција историјата женског свирања на традиционалним инструментима у Србији свакако није потпуна, премда су описи и модели владајућих диспозитива који регулишу историјске праксе музицирања применљиви и на случајеве који нису били предмет овог рада: надам се да ће генеалогичка историја женског свирања на традиционалним народним инструментима отуда послужити за даље допуне мозаика женског инструменталног извођаштва, као релативно слабо мапиране области у ширем пољу овдашње етномузиколошке дисциплине, али и за враћање приповести о преткињама генерацији данашњих свирачица, као историјској увертири у њихову сопствену делатност која им је одузета у званичним нарацијама о музичкој култури.<sup>165</sup> Посебно и узбудљиво поље истраживања отвара се управо све приметнијим јавним присуством младих свирачица, којима се све чешће придружују и оне старије: радом критички настројене, ангажоване и/или примењене етномузикологије и сродних дисциплина, оне се могу оснажити, уз уклањање пратећих мера репресије које још увек вребају у специјалистичким дискурсима науке и званичних институција и у свакодневици праксе. Штавише, њихова се дејственост увећава, упркос различитим мерама, прећутним правилима и опоменама које још увек одвраћају свирачице од заузимања централних места која се повезују са видљивошћу и са друштвеном моћи: ради се о својству дискурса који прати сазревање и гирање праксе, као „оруђе и дејство моћи, али и препрека, камен спотицања, тачка отпора и полазиште за неку супротну стратегију“ (Fuko [1976] 2006, 114).

Задатак прожимања теорије и етнографије остварен је кроз извођење материјалистичке теорије интерпелације-идентификације музиком, ослоњене на посматрање интеракције у различитим социомузичким микро- и макроконтекстима,

---

<sup>165</sup> Свакако, савремено женско извођаштво на традиционалним инструментима не своди се на свирање фруле и певање уз гусле, премда су то две егземпларне и виталне праксе: током истраживања, бавила сам се и другим инструментима, жанровима и традицијама попут недавног ривајвла кавала, резидуалног одржавања традиција као што је окретање тепсије у традицијском и фолклористичком контексту, женског учешћа у традиционалним, неотрадиционалним и фолклорним ансамблима (трубачки оркестри у којима свирају жене, феномен женског наступања у лејкашким саставима, улога свирачица у КУД-овима, итд), потом употребом традиционалних инструмената у перформансима савремене музике које изводе класично образоване уметнице, итд. Изведени концептуално-теоријски оквир послужиће да се свака од тих тема у будућности претвори у засебан истраживачки проблем.

бележење личних приповести информанткиња и сагледавање чинова музицирања као комплексних друштвених инсценација идентитета заснованих у телесности и звуковности свирајућих субјеката. Тај теоријски нанос осмишљен је као допринос етномузиколошком бављењу идентификацијом, али и као посебно удешен и коригован модел идеолошке идентификације који своју хеуристичку ваљаност црпи из дијалога са бучношћу и привидном хаотичношћу праксе у коју се мора уронити како би се разабрао чврсти стисак регулативних дискурса и одредила мера индивидуалне слободе субјекта. Преко идентитета 'свирачице' као уједињујуће тачке око које лебде и друге идентификације, а која у ширем пољу друштвених идеологија још увек није препозната и учвршћена „као таква“, између страсних улагања у одређену позицију (која јесу идеолошка интерпелација), и друштвених принуда и очекивања (која јесу механизам идеолошке репродукције, пракса или диспозитив), може се градити будућа отворена идентитетска коалиција какву предлаже Батлер, као „отворен скуп који допушта вишеструка укрштања и разилажења, не покорвајући се неком нормативном телосу“ (Batler 2010, 73). На концу, теоријски модели идентификације преко музике, ревизионистички историјати и деконструкција некадашњих и савремених представљачких тактика у званичним дискурсима, представљају инструменте друштвене критике-интервенције који се могу се вратити назад у праксу у осетљивом тренутку њене неодлучивости, и тиме помоћи да се њеним маргинализованим актеркама пружи моћ деловања која би, први пут у историји женског свирања на традиционалним инструментима, уместо позиције расутог мноштва, водила ка удруживању свирачица у колективитет препознатљивих обрису, а науку уместо немогућег сна органског јединства и сазнавања „истине субјекта“ по роду, усмерила ка стратешким и оснажујућим политикама идентитета.

## Литература (избор):

Agamben, Giorgio. 2006. *Homo sacer: suverena moć i goli život*. Zagreb: Multimedijalni institut – Arkzin.

Althusser, Louis. 1971. „A Letter on Art in Reply to André Daspre“. In *Lenin and Philosophy and Other Essays*, 221 – 227. New York and London: Monthly Review Press.

Altise, Luj. 1971. *Za Marksa*. Nolit: Beograd.

Altiser, Luj. [1970] 2009. *Ideologija i državni ideološki aparati (beleške za istraživanje)*. Beograd: Karpos.

Антонијевић, Драгослав. 1960. „Милена гусларка“. *Посебна издања ЕИ САНУ*, књ. 12. Београд: Издавачка установа „Научно дело“.

Asanović, Srđan. 2008. „Revena u Kikindi“ *Etnoumlje* 3: 40-47.

Austin, J. L. [1955] 1975. *How to do things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Avenburg, Karen. 2012. „Interpellation and Performance: The Construction of Identities through Musical Experience in the Virgen del Rosario Fiesta in Iruya, Argentina“. *Latin American Perspectives* 39(2): 1-16 [134-149]. DOI: 10.1177/0094582X11427882.

Bader, Veit. 2001. "Culture and Identity: Contesting Constructivism". *Ethnicities* 1(2): 251-273.

Badiou, Alain. 2006. „Eight Theses on the Universal“.

Доступно на адреси: 3227 241 3309558 3309614 jovica delic

<http://www.lacan.com/bibliographyb.htm>

Датум последњег приступа: 18.02.2014.

Барјактаровић, Мирко. 1954а. „Стеванија Драгаш гуслар“. *ГЕМ - књ. XVII*. Београд: Етнографски музеј.

Барјактаровић, Мирко. 1966. „Проблем тобелија (вирцина) на Балканском полуострву“. *ГЕМ* 28-29: 273-285.

Basso, Ellen B. 1987. "Musical expression and gender identity in the myth and ritual of the Kalapalo of Central Brazil". In *Women and Music in Cross-cultural Perspective*, ed. E. Koskoff, 163-176. Champaign: University of Illinois Press.

Batler, Džudit. [1993] 2001. *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama „pola“*. Beograd: Samizdat B92.

Batler, Džudit. [1990] 2010. *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*. Beograd: Karpos.

Belančić, Miodrag. 2005. *Razlozi za dekonstrukciju*. Beograd: Krug.

Benhabib, Seyla. „Strange Multiplicities: The Politics of Identity and Difference in a Global Context“. *Macalester International* 4(8): 27-56.

Dostupno na adresi:

<http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol4/iss1/8>

Datum poslednjeg pristupa: 17.03.2014.

Blacking, John. 1995. *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bloom, Leslie Rebecca. 1997. "Locked in uneasy sisterhood: Reflections on feminist methodology and research relations." *Anthropology & education quarterly* 28(1): 111-122.

Bo, Stefan i Florans Veber. 2005. *Vodič kroz terensku anketu*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Bogišić, Baltazar. 1874. *Zbornik sadašnjih pravnih običaja u južnih Slovena* (knjiga prva). Zagreb: Tisak dioničke tiskare.

Bohlman, Philip V. 1988. "Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology". *Yearbook for Traditional Music* 20: 26-42.

Бојанин, Станоје. 2005. *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*. Посебна издања Историјског института, књ. 49. Београд: Историјски институт

Bowie, Malcolm. 1991. *Lacan*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Boyce, Carolyn and Palena Neale. 2006. *A Guide for Designing and Conducting In-Depth Interviews for Evaluation Input*. Watertown, MA: Pathfinder International.

Božić-Vrbančić, Senka. 2008. Diskurzivne teorije i pitanje europskog identiteta. *Etnološka tribina* 31(38): 9-38.

Brubaker, Rogers and Cooper, Frederick 2000. Beyond 'Identity'. *Theory and Society* 29: 1-47.

Dostupno na adresi:

<http://works.bepress.com/wrb/2/>

Datum poslednjeg pristupa: 13.04.2013.

Брзић, Бошко. 2012. *Васа Јовановић: тамбураш, композитор, мелограф и музички педагог*. Нови Сад: Издавачка кућа Тиски цвет.

Buch, Elana D. and Karen M. Staller. 2007. "The feminist practice of ethnography. In *Feminist research practice: A primer*, eds. Sharlene Nagy Hesse-Biber and Patricia Lina Leavy, 187-221. London: Sage Publications.

Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* 40(4): 519-531.

Butler, Judith. 1997. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Butler, Judith. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.

Butler, Judith, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek. 2007. *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Burdije, Pjer. 1999. Nacrt za jednu teoriju prakse/Tri studije o kabilskoj etnologiji. Beograd: Zavod za udžbenike.

Ceribašić, Naila. 2004. "Između etnomuzikoloških i društvenih kanona: Povijesni izvori o sviračicama narodnih glazbala u Hrvatskoj". U *Između roda i naroda: Etnološke i folklorističke studije*, ur. Renata Jambrešić Kirin i Tea Škokić, 147-164. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Centar za ženske studije.

Coldwell, Maria V. 1986. "Jouglersesses and Trobairitz: Secular Musicians in Medieval France". In *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, ed. Jane Bowers and Judith Tick, 39-61. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Crenshaw, Kimberle. 1991. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color". *Stanford Law Review* 43(6): 1241-1299.

Чајкановић, Веселин. 1973. *Мут и религија у Срба*, коло LXVI књ. 443 (прир. Војислав Ђурић). Београд: СКЗ.

Čubelić, Tvrtko. 1971. „Uvodna napomena“. *Rad XV kongresa SUFJ*, Jajce, 12-16. Septembra 1968: 161-196.

Čustonjić, Kristina. 2013. „Marica Filipović: samouka narodna sviračica“. *Bilten udruge „Fra Grga Vilić“* 11(III): 4-10.

Dapía, Silvia G. 2000. "Logics of Antagonism, of Difference, and of the Limit: Questions of Cultural Identity in Latin American Cultural Studies". *Diálogos Latinoamericanos* 1: 9-32.

Dean, Jonathan. 2008. "“The Lady Doth Protest Too Much’: Theorising Disidentification in Contemporary Gender Politics”. *Working paper in ideology in discourse analysis* 24: 1 – 19.

Dostupno na adresi:

<http://www.essex.ac.uk/idaworld/paper240708.pdf>

Datum poslednjeg pristupa: 25. 11. 2012.

Derida, Žak. 1995. *Drugi pravac*. Beograd: Lapis.

Derida, Žak. 2005. „Fragmenti“. U *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, ur. Petar Bojanić, 13-28. Beograd: IFDT.

Derrida, Jacques. 1982. *Margins of Philosophy* (trans. Alan Bass). Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. 1988. *Istina u slikarstvu*. Sarajevo: Svjetlost – Sarajevo.

Derrida, Jacques. 1998. *Of Grammatology* (trans. Gayatri Chakravorty Spivak). Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.

Derrida, Jacques. 2004. *Positions*. London: Continuum.

Деретић, Јован. 1987. *Кратка историја српске књижевности*. Београд: БИГЗ.

Деретић, Јован. 2000. *Српска народна епика*. Београд: Филип Вишњић.

Dević, Dragoslav. 1977. *Uvod u osnove etnomuzikologije: III deo (instrumenti)*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Девећ, Драгослав. 1986. *Народна музика Драгачева: облици и развој*. Београд: ФМУ.

Девећ, Драгослав. 1990. *Народна музика Црноречја у светлу етногенетских процеса*. Београд: ЈП Штампa, радио и филм Бор, Културно-образовни центар Бољевац, ФМУ Београд.

Девећ, Драгослав. 2003. „Дудурејш' једнотонске свирале из Хомоља“. У *Човек и музика: међународни симпозијум, Београд, 20-23. јун 2001*, ur. Димитрије Големовић, 627-630. Београд: Ведес.

Dodson, Thomas A. 2003. *The politics of impossibility: A sociosymbolic analysis of society, the subject, identification, and ideology*. Master's Thesis. Ohio State University. Доступно на: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:4505804>

Датум последњег приступа: 2. фебруар, 2012 7:39:32 PM EST

Dolar, Mladen. 1993. „Beyond Interpellation“. *Qui Parle* 6(2), 73-96.

Dolar, Mladen. 2012. *Glas i ništa više*. Beograd: Fedon.



Doubleday, Veronica. 2008. "Sounds of Power. An Overview of Musical Instruments and Gender". *Ethnomusicology Forum* 17(1): 3-39.

Ђорђевић, Драгољуб Б. 2011. *Казуј крчмо, Церимо: Периферијска кафана и околo ње*. Београд: Службени гласник и Ниш: Машински факултет Универзитета.

Ђорђевић, Смиљана Ж. 2010. *Савремено епско певање: текст и контекст*. Докторски рад, Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Ђорђевић, Тихомир Р. 1907. *Српске народне игре 9-10*. Београд: Српска краљевска академија.

Ђорђевић, Тихомир Р. 1910. "Сигани и музика у Србији". *Босанска вила* 3-6 (01.02.1910).

Ђурић-Клајн, Стана. 1956. „Јованка Стојковић“. У *Музика и музичари: избор чланака и студија*, Београд: Просвета. 59–78.

Ђурић-Клајн, Стана. 1977. „Српска музика“. У *Музичка енциклопедија*, III том, стр. 430. Загреб: Југословенски лексикографски завод.

Ђурић-Клајн, Стана. [1936] 2000. "Улога жене у музици". *ProFemina* 21/22: 170-171.

Eagleton, Terry. 1991. *Ideology: An Introduction*. London: Verso.

Eriksen, Thomas Hylland. 2002. *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. London: Pluto Press.

Erikson, Erik H. 1966. "The Concept of Identity in Race Relations: Notes and Queries". *Daedalus* 95(1) (The Negro American-2): 145-171.

Erikson, Erik H. 2008. *Identitet i životni ciklus*. Београд: Zavod za udžbenike.

Estenson, Lilly. 2012. *(R)Evolution Grrrl Style Now: Disidentification and Evolution within Riot Grrrl Feminism*. Scripps Senior Theses. Paper 94.

[http://scholarship.claremont.edu/scripps\\_theses/94](http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/94)

Датум последњег приступа: 01. 12. 2012.

Falzon, Mark Anthony 2012. Introduction to *Multi-sited ethnography: theory, praxis and locality in contemporary research*, ed. M. A. Falzon, 1-23. Farnham: Ashgate Publishing Ltd.

Feld, Steven and Donald Brenneis. 2004. "Doing anthropology in sound". *American Ethnologist* 31(4): 461-474.

Fierlbeck, Katherine. 1996. „The Ambivalent Potential of Cultural Identity“. *Canadian Journal of Political Science/Revue canadienne de science politique* 29(1): 3-22.

Филиповић, Миленко. 1951. *Женска керамика код балканских народа*. Посебна издања САНУ – књига CLXXXI, Етнографски институт, књ. 2. Београд: Српска академија наука и уметности.

Fraser, Nancy. 1990. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". *Social Text* 25/26: 56-80.

Freud, Sigmund. [1930] 1981. *Iz kulture i umetnosti*. Novi Sad: MS.

Frith, Simon. 1996. "Music and identity". In *Questions of cultural identity*, eds. Hall, Stuart, and Paul Du Gay, 08-27. London: Sage.

Frojd, Sigmund. 1973. *Autobiografija. Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu*. Београд: Matica srpska.

Fuko, Mišel. 1997. *Nadzirati i kažnjavati: rođenje zatvora*. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Фуко, Мишел. 1998. *Археологија знања*. Београд: Плато.

Fuko, Mišel. 2007. *Poredak diskursa: Pristupno predavanje na Kolež de Fransu (1970)*. Београд: Karpos.

Fuko, Mišel. [1976] 2006. *Volja za znanjem (Istorija seksualnosti I)*. Београд: Karpos.

Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.

Gilroy, Paul. 1990. "Nationalism, History and Ethnic Absolutism". *History Workshop* 30: 114-120.

Gluck, Sherna. 1977. „What's so special about women? Women's oral history“. *Frontiers: A journal of women studies* 2(2): 3-17.

Гојковић, Андријана. 1985а. „Писани извори у проучавању народних музичких инструмената: значај и проблеми“. У *Zbornik radova XXXII Kongresa SUFJ I*, 525-529. Novi Sad: Udruženje folklorista SAP Vojvodine.

Гојковић, Андријана. 1985б. „Друштвена улога народних музичких инструмената у Срба“. *ГЕМ* 49: 123-130.

Gojković, Andrijana. 1989. *Narodni muzički instrumenti*. Beograd: Vuk Karadžić.

Gojković, Andrijana. 1994. *Muzički instrumenti: mitovi, legende, simbolika i funkcija*. Beograd: Ciceró.

Големовић, Димитрије О. 1978. *Музичка традиција Такова*. Дипломски рад. Факултет музичке уметности у Београду.

Golemović, Dimitrije O. 1987. *Narodna muzika Podrinja*. Sarajevo: Drugari.

Големовић, Димитрије О. 1998. „Жена као стожер српске вокалне традиције“. У *Нови звук – Постструктуралистичка наука о музици* (специјално издање), ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, 45-54. Београд: СОКОЈ.

Големовић, Димитрије О. 2008. *Пјевање уз гусле* (Етнолошка библиотека, књ. 36). Београд: Српски генеалогски центар.

Golubović, Zagorka. 1999. *Ja i drugi: antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*. Beograd: Republika.

Gorunović, Gordana. 2006. „Marksistički model dinarske zadruga u srpskoj etnologiji“. *Antropologija* 2: 111-142.

Dostupno na adresi:

[http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/gorunovic\\_marksisticki\\_model\\_dinarske\\_zadruga.pdf](http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/gorunovic_marksisticki_model_dinarske_zadruga.pdf)

Datum poslednjeg pristupa: 15.02.2013.

Grossberg, Lawrence. 1996. „Identity and Cultural Studies - Is That All There Is?“ In *Questions of cultural identity*. Ed. Stuart Hall and Paul du Gay, 87-107. London: Sage publications.

Guilbault, Jocelyne. 2006. „On Redefining the 'Local' Through World Music“. *Ethnomusicology: Contemporary Reader*, ed. Jennifer Post, 137-146. New York: Routledge.

Gupta, Akhil and James Ferguson. 1992. “Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference”. *Cultural Anthropology* 7(1): 6-23.

Hall, Stuart. 1991. "The local and the global: globalization and ethnicity". In *Culture. Globalization and the World-System*, ed. A. King, 19-39. London: Macmillan.

Hall, Stuart. 2001a. „Kome treba 'identitet““. *Reč – časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 64 (10): 215-233.

Hall, Stuart. 2001b. “Negotiating Caribbean Identities“. In *Postcolonial Discourses: an Anthology*, ed. Gregory Castle, 281-292. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Halpern, Katrin i Žan-Klod Ruano-Borbalan (prir.). 2009. *Identitet(i): Pojedinaac, grupa, društvo*. Beograd: CLIO.

Haraway, Donna. 1988. "Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective." *Feminist studies* 14(3): 575-599.

Harding, Sandra. 1987. „Is there a feminist method?“ In *Feminism and methodology: Social science issues*, ed. S. Harding, 1-14. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Hawkesworth, Celia. 2000. *Voices in the Shadows: Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia*. Budapest – New York: CEU Press.

Heneberg-Gušić, Marijana. 1930. „Etnografski prikaz Pive i Drobunjaka“. *Narodna starina* 9(22): 191-205.

Hesse-Biber, Sharlene Nagy. 2007. „The practice of feminist in-depth interviewing“. In *Feminist research practice: A primer*, eds. Sharlene Nagy Hesse-Biber and Patricia Lina Leavy, 111-148. London: Sage Publications.

Hirst, Paul. 1983. "Ideology, Culture and Personality". *Canadian Journal of Political and Social Theory* 7(1-2): 118-130.

Илић, Микица. 2012. *Село Босут у Срему (1706-2006)*. Сремска Митровица: библиотека "Глигорије Возаровић".

Ivančan, Ivan. 1971. „Lički narodni plesovi”. *Narodna umjetnost* 8: 45-197.

Ivanović, Radomir. 1973. „Nedelja kosovske kulture“. *Kultura – časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 22: 108-113.

Ivanović, Zorica. 2003. „Pogovor: Antropologija žene i pitanje rodnih odnosa u izmenjenom diskursu antropologije“. U *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić, Lydia Sklevicky, 381-435. Beograd: Biblioteka XX vek.

Ivić, Milka. 2002. *Red reči: lingvistički ogledi, četiri*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Јанковић, Љубица С. и Даница С. Јанковић. 1948. *Народне игре – књига IV*. Београд: Просвета.

Јанковић, Љубица С. и Даница С. Јанковић. 1949. *Народне игре - књига V*. Београд: Просвета.

Јанковић, Љубица С. и Даница С. Јанковић. 1951. *Народне игре – књига VI*. Београд: Просвета.

Јанковић, Љубица С. и Даница С. Јанковић. 1964. *Народне игре – књига VIII*. Београд: Просвета.

Jovanović, Jelena. 2012. „Identities Expressed Through the Practice of *Kaval* Playing and Building in Serbia in 1990s“. In *Musical practices in the Balkans: ethnomusicological perspectives*, proceedings of the international conference held from November 23 to 25, 2011, eds. Dejan Despić, Jelena Jovanović and Danka Lajić Mihajlović, 183-202. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology SASA.

Јовановић, Војислав М. 1922. “О српском народном песништву“ (предговор). У *Српске народне песме – антологија*, прир. В. М. Јовановић. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Доступно на адреси:

[http://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/vm\\_jovanovic-narodno\\_c.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/vm_jovanovic-narodno_c.html)

датум последњег приступа: 15.11.2013.

Јовановић, Војислав М. [1957] 1997. „О лажној народној поезији“. У *Књижевна историја*, 193-240.

Доступно на адреси:

[http://kapija.narod.ru/Ethnoslavistics/jov\\_lazna.htm](http://kapija.narod.ru/Ethnoslavistics/jov_lazna.htm)

датум последњег приступа: 15.10.2013.

Јовићевић, Иво. 1995. *О људима и догађајима, 1892-1936: сјећање једног федералисте*. Цетиње: Издавачко предузеће „Обод“.

Караџић, Вук Стефановић. 1908. *Вукова преписка*, књ. II. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.

Караџић, Вук Стефановић 1909. *Вукова преписка*, књ. III. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.

Караџић, Вук Стефановић. [1824] 1985а. *Српске народне пјесме*, књ. I. Београд: Просвета – Нолит.

Караџић, Вук Стефановић. [1862] 1985б. *Српске народне пјесме*, књ. IV. Београд: Просвета – Нолит.

Караџић, Вук Стефановић. [1900] 1985с. *Српске народне пословице*. Београд: Просвета – Нолит.

Караџић, Вук Стефановић. [1818] 1985д. *Српски рјечник*. Београд: Просвета – Нолит.

Караџић, Вук Стефановић. [1845] 1985е. *Српске народне пјесме*, књ. II. Београд: Просвета – Нолит.

Kazer, Karl. 2002. *Porodica i srodstvo na Balkanu: analiza jedne kulture koja nestaje*. Београд: Удружење за друштвену историју.

Kićović, Miraš. 1951. „Staro pozorište kod Srba“. *Zbornik radova*, knj. X. Beograd: Institut za proučavanje književnosti SANU: 9-33.

Konerton, Pol. 2002. *Kako društva pamte*. Beograd: Samizdat B92.

Kordić, Radoman. 1998. *Staza ruina*.

Dostupno na adresi:

[http://radomankordic.com/Staza\\_ruina.pdf](http://radomankordic.com/Staza_ruina.pdf)

Datum poslednjeg pristupa: 05.04.2014.

Kos, Koraljka. 1981. "Slojevitost glazbenih ikonografskih izvora u Jugoslaviji". *Muzikološki zbornik* XVII(2): 51-60.

Koskoff, Ellen. 1987. „An Introduction to Women, Music and Culture“. In *Women and Music in Cross-cultural Perspective*, ed. E. Koskoff, 1-24. Champaign: University of Illinois Press.

Koskoff, Ellen. 1995. „When women play: the relationship between musical instruments and gender style“. *Canadian university music review* 16(1): 114-127.

Koskoff, Ellen. 2000. „Foreword“. In *Music and Gender*, ed. Pirkko Moisala and Beverley Diamond, ix-xiii. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Kristeva, Julija. 1989. *Moći užasa. Oglad o zazornosti*. Zagreb: Naprijed.

Kuhač, Franjo. 1877a. *Prilog za povjest glazbe južnoslovenske: kulturno-historijska studija*. Rad JAZU, knj. XXXVIII. Zagreb:

Kuhač, Franjo. 1877b. *Prilog za povjest glazbe južnoslovenske: kulturno-historijska studija*. Rad JAZU, knj. XXXIX. Zagreb:

Kuhač, Franjo. 1877c. *Prilog za povjest glazbe južnoslovenske: kulturno-historijska studija*. Rad JAZU, knj. XLI. Zagreb:

Kuhač, Franjo. 1881. *Južno-slovenske narodne popievke*, IV knjiga. Zagreb: Tiskara i litografija C. Albrechta.

Kymlicka, Will. 1988. „Liberalism and Communitarianism“. *Canadian Journal of Philosophy*, 18(2 ): 181-203.

Lacan, Jacques. 1986. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.

Laclau, Ernesto. 1966. “Deconstruction, Pragmatism, Hegemony”. *Deconstruction and Pragmatism*, ed. Chantal Mouffe. 47-67. London: Routledge.

Laclau, Ernesto. 1988. „Metaphor and Social Antagonisms“. In *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 249-257. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe. [1985] 2001. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.

Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe. 2005. Predgovor drugom izdanju knjige *Hegemonija i socijalistička strategija* (u prevodu Dražena Cerića). *Diskrepancija VI(10)*: 55-64.

Лајић-Михајловић, Данка. 2007. „Гуслар: Индивидуални идентитет и традиција“. *Музикологија* 7: 135-156.

Лајић-Михајловић, Данка. 2008. „Етномузиколошки 'портрет' народног музичара: гуслар“. *Музикологија* 8: 225-240.

Лајић-Михајловић, Данка. 2010. *Епска пракса као комуникациони процес: српске епске песме у фолклорној култури*. Докторски рад, Факултет музичке уметности.

Lacan, Žak. 1983. *Spisi (izbor)*. Beograd: Prosveta.

Lešić, Josip. 1976. „Kazališne veze između Dubrovnika i Bosne u XV stoljeću“. *Dani hvarskog kazališta – Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 3(1): 222-234.

Livingston, Tamara E. 1999. „Music Revivals: Towards a General Theory“. *Ethnomusicology* 43(1): 66-85.

Лукић Крстановић, Мирослава. 2010. *Спектакли XX века: музика и моћ*. Београд: Етнографски институт САНУ.



Љубинковић, Ненад. 2008. „*Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама* и лајпцишка *Пјеванија Симе Милутиновића*“. У *Српско усмено стваралаштво* (зборник радова), ур. Ненад Љубинковић и Снежана Самарџија, 19-67. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Macherey, Pierre and Stephanie Bundy. 2012. “Judith Butler and the Althusserian Theory of Subjection”. *Décalages* 1(2).

Dostupno na adresi: <http://scholar.oxy.edu/decalages/vol1/iss2/13>

Datum poslednjeg pristupa: 06.02.2014.

Magrini, Tullia. 2003. “Introduction: Studying Gender in Mediterranean Musical Cultures”. In *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, ed. T. Magrini, 1-33. Chicago: The University of Chicago Press.

Malkki, Liisa. 1992. „National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees”. *Cultural Anthropology* 7(1): 24-44.

Manuel, Peter. 1993. *Cassette culture: Popular music and technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.

Marcus, George E. 1995. „Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography“. *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.

Маринковић, Радован и Зоран Рајичић. 2013. *Сабор фрулаша Србије „Ој, Мораво..“ 1988-2013*. Прислоница – Чачак: Штампарија „Бајић“ и Туристичка организација Чачка.

Марјановић. Весна. 2008. „Структура играказа и народно глумовање у обредној пракси у Србији“. *ГЕМ* 72: 73-91.

Марковић, Миодраг. 2010. „Култ и иконографија светог Јевстатија Солунског у средњем веку“. У *Ниш и Византија*, зборник радова са симпозијума одржаног 3-5. јуна 2009, VIII, ур. Миша Ракоција, 283-296. Ниш: град Ниш, Универзитет у Нишу и Нишки културни центар.

Mead, Margaret. 2004 [1935]. *Spol i temperament u tri primitivna društva*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Medenica, Radosav. 1971. *Oblici kazivanja naših epskih pesama ispred Drugog svetskog rata*. Rad XV-og Kongresa SUFJ (Jajce, 12-16. septembar 1968). Sarajevo: posebno izdanje KSUFJ.

Меденица, Радосав. 1986. *Неколико најистакнутијих проблема из наше усмене (народне) епике*. Титоград: НИО „Универзитетска ријеч“.

Milenković, Miloš. 2000. „Margaret Mead, Derek Freeman i lažovke sa Samoe: O značaju antropološke polemike o Samoï za studije kulture i roda u Srbiji”. *Sociologija. Časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju* 3 (XLII).

Dostupno na adresi:

[http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLII\\_3/d008/show\\_html?stdlang=ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLII_3/d008/show_html?stdlang=ser_lat)

Datum poslednjeg pristupa: 20.02.2013

Milićević, Milan Đ. 1984. *Život Srba seljaka*. Beograd: Prosveta.

Милутиновић Сарајлија, Сима. 1990. *Пјеванија црногорска и херцеговачка* (прир. Добрило Аранитовић) Никшић: НИП ‘Универзитетска Ријеч’.

Močnik, Rastko. 2003. *Tri teorije: Institucija, nacija, država*. Beograd: Centar za savremenu umetnost i Škola za istoriju i teoriju umetnosti.

Moisala, Pirkko. 1999. "Musical gender in performance." *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 3: 1-16.

Dostupno na adresi:

<https://www.questia.com/read/1G1-70636828>.

Datum poslednjeg pristupa: 28.11.2013.

Moncayo, Raul. 2012. *The Emptiness of Oedipus: Identification and non-identification in Lacanian psychoanalysis*. New York: Routledge.

Mouffe, Chantal. 2000. „Politics and Passions: the Stakes of Democracy“. *Ethical Perspectives* 7(2-3).

Mowitt, John. 2002. *Percussion: drumming, beating, striking*. Durham: Duke University Press.

Muf, Šantal. 1992. „Feminizam, princip građanstva i radikalna demokratska politika“ (prev. Ranko Mastilović). U *Feminists Theorize the Political*, ur. Judith Butler i Joan Scott, New York & London: Routledge. Dostupno na adresi:

[http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s1/muf.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s1/muf.html)

Datum poslednjeg pristupa: 25.06.2013.

Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Murko, Matija. 1951. *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*. Zagreb: JAZU.

Недић, Владан. 1981. *Вукови певачи*. Нови Сад: МС.

Недић, Владан. 1985. „Карацићева збирка народних песама“. У *Српске народне пјесме*, књ. IV, 385-392. Београд: Просвета – Нолит.

Ненић, Ива. 2009. *Повратак прошлог: критички приступ идеологијама традиције*. Магистарски рад, Универзитет уметности у Београду.

Nenić, Iva. 2010. „Popkulturalni povratak tradicije (World da, ali Turbo?)“. U *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek – I tom: Radikalne umetničke prakse 1913 – 2008*, ur. Miško Šuvaković, 915 - 924. Beograd: Orion Art.

Nenić, Iva. 2011. 'Musicking of gender': Towards the hybrid models of female identification through music. Paper presented at the International conference „Women in music“, Kragujevac, December 2-4.

Nenić, Iva. 2012a. „(Un)disciplining Gender, Rewriting the Epic: Female Gusle Players“. In *Musical practices in the Balkans: ethnomusicological perspectives*, proceedings of the international conference held from November 23 to 25, 2011, eds. Dejan Despić, Jelena Jovanović and Danka Lajić Mihajlović, 251-264. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology SASA.

Nenić, Iva. 2012b. „Sviračice kao 'loši subjekti'“. U *Kultura, rod, građanski status*, ur. Daša Duhaček i Katarina Lončarević, 143-155. Beograd: Centar za studije roda i politike, Fakultet političkih nauka.

Nenić, Iva. 2013a. „'Folk' Behaving Badly: Newly Composed Folk Music as Popular Culture“. In *Sweet Sixties*, eds. Georg Schöllhammer and Ruben Arevshatyan, 440-448. Berlin: Sternberg Press.

Nenić, Iva. 2013b. "Discrete cases: female traditional music players in Serbia". *New Sound* 41: 87-97.

Nochlin, Linda. 1988. „Why Have There Been No Great Women Artists?“. In *Women, Art and Power and Other Essays*, ed. by L. Nochlin, 147-158. New York: Harper and Row.

Новаковић, Стојан (прир.). [1453] 1907. *Матије Властара синтагмат, азбучни зборник византијских црквених и државних закона и правила, словенски превод времена Душанова*, серија „Зборник за историју, језик и књижевност српског народа“, прво одељење, споменици на српском језику, књ. IV, Београд.

Обрадовић, Димитрије. 2006. *Музика Радојке Живковић – у спомен Шумадији, бисеру Србије*. Пратећа студија уз компакт диск *Записано у времену – Радојка Живковић: хармонико, љубави*. Београд: ПГП РТС.

Ortner, Šeri. 2003. „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture?“. U *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić, Lydia Sklevicky, 146-176. Beograd: Biblioteka XX vek.

Paić, Žarko. 2007. *Traume razlika*. Zagreb: Meandarmedia/Meandar.

Пантић, Мирослав [1977] 1984. „Непозната бугарштина о Деспоту Ђурђу и Сибињанин-Јанку из XV века“. *Сусрети с прошлошћу* (огледи и студије). Београд: Просвета, 7–32.

Papić, Žarana. 2012 [1993]. „Novija feministička kritika patrijarhata: relativizacija univerzalizma“. U *Žarana Papić. Tekstovi 1977-2002*, ur. Adriana Zaharijević, Zorica Ivanović i Daša Duhaček, 203-231. Beograd: Centar za studije roda i politike, Rekonstrukcija Ženski fond i Žene u crnom.

Павић, Милорад. [1991] 2001. *Историја српске књижевности: Предромантизам*. Београд: Досије, Научна књига и Јанус (електронско издање)

Доступно на адреси:

<http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/predromantizam/index.html>

датум последњег приступа: 10.09.2013.

Peirce, Charles Sanders. [1931] 1974. *Collected Papers*, vol. 1. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Пејић, Славко. 1970. *Славне српске гусларке и певачице*. Београд: Православни народни универзитет.

Rejović, Roksanda. 1994. *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825-1918)*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti.

Rejović, Roksanda. 2005. *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*. Београд: CLIO.

Pennanen, Risto Pekka. 2008. "Lost in Scales. Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy". *Musicology* 8: 127-147.

Перић, Драгољуб Ж. 2013. *Поетика времена српских усмених епских песама предвуковског бележења и Вукових збирки*. Докторски рад, Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Petan, Svanibor. 2010. *Lambada na Kosovu: etnomuzikološki ogledi* (u prevodu I. Nenić). Београд: Biblioteka XX vek.

Petrović, Petar Ž. 1934. О pevanju narodnih pesama uz okretanje tepsije. *Prilozi proučavanju narodne poezije* 1(1-2): 70-74.

Петровић, Соња. 2011. „Смрт мајке Југовића: варијанте, рецепција и могућности тумачења“. У *Жива реч: Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*, ур. Мирјана Детелић и Снежана Самарџија, 435-478. Београд: Балканолошки институт САНУ и Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Петровић, Теодора. 1974. *Из историје српске књижевности*. Нови Сад: МС.

Пешић, Љиљана. 1967. „Народни музички инструменти на Косову и Метохији“. *Рад конгреса XIV фолклориста Југославије у Призрену*: 87-99.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. 2008. „Фолклорна збирка у делу Павла Ровинског Црна Гора у прошлости и садашњости“. *Славистика* 12: 155-163.

Pêcheux, Michel. 1982. *Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious*. London: MacMillan Publishers Limited.

Pêcheux, Michel. 1988. "Discourse: Structure or Event?". In *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 633-650. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Pêcheux, Michel. 1994. „Ideological (Mis)recognition“. In *Mapping Ideology*, ed. Slavoj Žižek, 141-151. London and New York: Verso.

Познановић, Радослав. 1988. *Традиционално усмено народно стваралаштво у жичког краја*. Београд: ЕИ САНУ.

Radulović, Lidija. 2007. „Roditeljska kletva kao nevidljivo nasilje: diskurs antimaterinstva u tradicijskoj kulturi“. *Etnoantropološki problemi* 2(2): 137-146.

Ramnarine, Tina K. 2003. *Ilmatar's Inspirations: Nationalism, Globalization and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Rice, Timothy. 2010a. „Ethnomusicological theory“. *Yearbook for Traditional Music* 42: 100-134.

Rice, Timothy. 2010b. „Disciplining Ethnomusicology. A Call for a New Approach“. *Ethnomusicology* 54(2): 318-325.

Rihtman-Auguštin, Dunja. 1982. „O ženskoj subkulturi u slavonskoj zadruzi“. *Etnološka tribina: Žena u seoskoj kulturi Panonije* (posebno izdanje): 33-38.

Самарџић, Радован. 1961. *Београд и Србија у списима француских савременика: XVI-XVII век*. Београд: Историјски архив Београда.

Sarup, Madan i Tasneem Raja. 1996. *Identity, Culture and the Postmodern World*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Савић, Љубомир. 1964. *Историја слепих Србије*. Београд: Савез слепих Србије – Републички одбор.

Сикора, Грета. 1935. О народним певачима у Кучима и Црногорском приморју. *Прилози за проучавање народне поезије* II(2): 260-264.

Silverman, Carol. 2003. "The Gender of the Profession. Music, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Rom Women". In *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, ed. Tullia Magrini, 119-145. Chicago: The University of Chicago Press.

Slapšak, Svetlana. 2000. „From Blind to Bad: Women Singers in Balkan Countries“/“Od slepih do slabih: Pevke v balkanskih državah“ (abstract). Ljubljana: Društvo za raziskovanje popularne glazbe.

Dostupno na adresi: <http://www.kabi.si/si21/IASPM/>

Datum poslednjeg pristupa: 29.05.2013.

Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Middletown: Wesleyan University Press.

Spasić, Ivana. 2003. „Feminizam i sociologija svakodnevnog života“. *Filozofija i društvo* XXII-XXIII: 151-169.

Spivak, Gayatri. 1980. "Revolutions that as yet have no model: Derrida's *Limited Inc.*". *Diacritics* 10: 29-49.

Spivak, Gayatri. 1988. "Can the subaltern speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271–313. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1992. „Acting Bits/Identity Talk“. *Critical Inquiry* 18(4) –Identities: 770-803.

Срећковић, Пантелија Славков. 1888. *Историја српскога народа: време краљевства и царства (1159-1367)*, књ. 2. Београд: Краљевско-српска државна штампарија.

Stake, Robert E. 2006. *Multiple Case Study Analysis*. New York: Guilford Press.

Станић, Милија. 1977. „Дида гусларка“. *Народно ствалараиство – фолклор* 15-16: 57-64.

Стерјовски, Александар. 1999. *Македонските слепи гуслари*. Скопје: ММ.

Stojaković, Gordana. 2001. *Znamenite žene Novog Sada I*. Novi Sad: Futura publikacije.

Stokes, Martin. 1994. „Introduction: Ethnicity, Identity and Music“. In *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. M. Stokes, 1-27. New York: Berg.

Strauss, Anselm L. [1959] 2009. *Mirrors & Masks: The Search for Identity*. New Brunswick: Transaction Publishers.

Šarčević, Predrag. 2002. „Sex and Gender Identity of 'Sworn Virgins' in the Balkans“. In *Gender Relations in South Eastern Europe: Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in XIX and XX Century*, eds. M. Jovanović and S. Naumović, 125-143. Graz-Belgrade: Zur Kunde Südosteuropas - Band II/33, Udruženje za društvenu istoriju – Posebna izdanja/Ideje 4. Dostupno na:

<http://www.udi.rs/articles/genderPS.pdf>

Datum poslednjeg pristupa: 26.11.2013.

Šarčević, Predrag. 2013. Virdžina – žena koje nema. *Montenegrina – digitalna biblioteka crnogorske kulture*.

Dostupno na adresi:

[http://www.montenegrina.net/pages/pages1/antropologija/virdzina\\_zena\\_koje\\_nema\\_p\\_sarcevic.htm](http://www.montenegrina.net/pages/pages1/antropologija/virdzina_zena_koje_nema_p_sarcevic.htm)

datum poslednjeg pristupa: 17.01.2013.

Шевкушић, Славица. 2008. „Квалитативна студија случаја у педагошким истраживањима: сазнајне могућности и ограничења“. *Зборник Института за педагошка истраживања* 40(2): 239-256.



Širola, Božidar. 1932. *Fučkalice - sviraljke od kore svežeg drveta*. Zagreb: Etnografski muzej u Zagrebu.

Širola, Božidar. 1937. *Sviraljke s udarnim jezičkom*. Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare.

Шмаус, Алојз. 2011. *Студије о јужнословенској народној епизи*. Београд и Нови Сад: Вукова задужбина, Завод за уџбенике и МС.

Шуваковић, Мишко. 2004. „Вишак вредности: музикологија и етномузикологија у пољу дискурса о *world music*“. *Novi zvuk - internacionalni časopis za muziku* br. 24: 32-39.

Tari, Lujza. 1999. „Women, Musical Instruments and Instrumental Music“. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 40(1/3): 95-143.

Therborn, Göran. 1980. *The Ideology of Power and the Power of Ideology*. London: Verso.

Tomanović, Velimir. 1974. „Socijalni položaj i slobodno vreme mladih“. *Kultura – časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 27: 136-150.

Traerup, Birthe. 1967. „Народна музика Призренске Горе“. *Раџ XIV Конгреса СУФЈ*: 211-223.

Truchly, Patricia V. 1999. "Thinking Gender: Feminisms, Epistemologies, and Ethnomusicology". *Pacific Review of Ethnomusicology* 9(1): 45-56.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turner, Victor. 1979. „Dramatic ritual/ritual drama: Performative and reflexive anthropology“. *Kenyon Review* 1(3): 80-93.

Удицки, Јован. 1912. „Успомена на Олгу Ковачевића, српску гусларку“. У *Олга Ковачевић, српска гусларка*, ур. Ј. Удицки, 1-13. Митровица: Штампарија Мирослава Спаића.

Влаховић, Митар и Алојз Шмаус. 1932. „О епској песми у Срему“. *ГЕМ* 7: 90-105.

Влаховић, Митар. 1938. *О гусларима око Моравице и Скрапежа*. *ГЕМ* XIII: 101-116.

Vukanović, Tatomir. 1956. „Pevanje narodnih pesama uz okretanje tepsije“. *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije* 1:117-62.

Vukanović, Tatomir. 1962. „Musical Culture among the Gypsies of Yugoslavia“. *Journal of the Gypsy Lore Society*, ser. 3, v. 41: 41-61.

Вукановић, Татомир П. 1972. *Српске народне епске песме*. Врање: Народни музеј у Врању.

Vukanović, Tatomir. 1983. *Romi (Cigani) u Jugoslaviji*. Vranje: Štamparija „Nova Jugoslavija“.

Вукосављевић, Петар. 1989. „Микроинтервалска сазвучја“. *ГЕМ* 52-53 (1988-1989): 185-240.

Weedon, Chris. 2004. *Identity and Culture: Narratives of Difference and Belonging*. Maidenhead, UK: Open University Press.

Weintraub, Jeff. “The Theory and Politics of the Public/Private Distinction”. In *Public and Private in Thought and Practice: Perspectives on the Grand Dichotomy*, ed. J. Weintraub and K. Kumar, 1-38. Chicago: The University of Chicago Press.

Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Williams, Raymond. 1980. *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso.

Williams, Raymond. [1980] 1991. “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory”. In *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, ed. Chandra Mukerji, Michael Schudson, 407-423. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Williams, Raymond. [1961] 2001. *The Long Revolution*. Toronto: Broadview Press.

Wolfinger, Nicholas H. 2002. „On writing fieldnotes: collection strategies and background expectancies“. *Qualitative research* 2(1): 85-93.

Zaharijević, Adriana. 2008. „Kratka istorija sporova: šta je feminizam?“. U *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, ur. A. Zaharijević, 368-402. Beograd: Heinrich Böll Stiftung.

Zaharijević, Adriana. 2010. *Postajanje ženom*. Beograd: Rekonstrukcija ženski fond.

Закић, Мирјана. 2009. *Обредне песме зимског полугођа: системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*. Етномузиколошке студије-дисертације, св. 1/2009. Београд: Факултет музичке уметности.

Закић, Мирјана. 2012. *Примена семиотичке теорије Ч. С. Перса у етномузикологији*. У *Музичке праксе Балкана: етномузиколошке перспективе*, зборник радова са научног скупа одржаног од 23. до 25. новембра 2011, ур. Дејан Деспић, Јелена Јовановић и Данка Лајић Михајловић, 55-66. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Закић, Мирјана. 2014. "Делатност Љубице и Данице Јанковић на плану етномузикологије". Рад у рукопису. ФМУ у Београду.

Златановић, Момчило. 1982. *Народно песништво јужне Србије*, Књ. 7, посебна издања. Врање: Народни музеј.

Žižek, Slavoj. 2002. *Sublimni objekt ideologije*. Zagreb: Arkzin.

**Употребљене скраћенице:**

БИГЗ – Београдски издавачко-графички завод

ЕИ САНУ – Етнографски институт Српске академије наука и уметности

ГЕМ – Гласник Етнографског музеја

IFDT - Institut za filozofiju i društvenu teoriju

JAZU – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti

МС – Матица српска

ММ – Матица македонска

САНУ, SANU – Српска академија наука и уметности

SASA – Serbian Academy of Sciences and Arts

СКЗ – Српска књижевна задруга

СОКОЈ – Савез организација композитора Југославије

SUFJ – Savez udruženja folklorista Jugoslavije

ФМУ – Факултет музичке уметности

## Извори и грађа

### а)Новински чланци, интервјуи, цртице

„Gusle pevaju i u ženskim rukama“, *Blic*, 13.04.2000. Datum poslednjeg pristupa: 26. juli 2014.

[http://www.blic.rs/stara\\_arhiva/reportaze/129522/Gusle-pevaju-i-u-zenskim-rukama](http://www.blic.rs/stara_arhiva/reportaze/129522/Gusle-pevaju-i-u-zenskim-rukama)

*Hrvatska prosvjeta: mjesečnik za književnost, umjetnost i prosvjetu* 27, 1940.

„Из уметничког света“, *Млада Србадија*, 20. мај 1872, 319-320.

*Јавор* 16(1), 5. јун 1862.

Јовић, Д. „У кући радости“, *Мале новине* (приватна архива Д. Годоровића, датум непознат).

„Концерат Г-ђице Јелене Докић у Љубљани“, *Српски књижевни гласник*, 1. и 16. децембар 1913, 957-958.

Lord, Albert. Transcripts of the interview with Bojana Skočajić ("Sirotak Jovan", "Pričanje"). Stolac, Bosnia, 8th June 1950. LN 87 and 88. Albert B. Lord Collection, Milman Parry Collection of Oral Literature. Center for hellenic studies, Harvard University.

Acessed: 02.03.2014.

<http://nrs.harvard.edu/null>

Milanović Hrašovec, Ivana. Zatvaranje Balkana: Poslednja bioskopska predstava. *Vreme* 1004, 1. april 2010. Datum poslednjeg pristupa: 24. oktobar 2013.

<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=923690>

*Недеља*, Београд, 17. април 1927.

Nedović, Lj. „Devojačke strune“ (приватна архива Д. Радовић, датум непознат).

„Орфелин, Захарије. Отеческо наставление кь сыну. *Славено-сербскій магазинъ*. Том первый, часть I (Венеција: у типографији Димитрија Теодосија), 1768, 33-44.

Датум последњег приступа: 13.05.2013

<http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/S-II-0886>

Savić, Rade. Gusle u nevremenu: tradicionalni srpski instrument ponovo na ispitu političke korektnosti (intervju sa Kostom Plakalovićem). *Glas Trebinja* 984, 30. maj 2009. Datum poslednjeg pristupa: 08. oktobar 2014.

<http://www.glastb.com/arhiva/984/osvrsti,prikazi.htm>

Женске на јавном пољу“, *Посестрима – лист за поуку и забаву нашем женскињу* II(1), Панчево и Кикинда, 1. септембар, 1890, 151-154.

#### **б) Аутобиографска и мемоарска проза, есеји, белетристика**

Алексић, Славко. 2009. *Жене у епским пјесмама*. Београд: Алтера.

Ковачевић, Олга. 1912а. „Гусларење“. У *Олга Ковачевић, српска гусларка*, ур. Ј. Удицки, 22-25. Митровица: Штампарија Мирослава Спаића.

Ковачевић, Олга. 1912б. „Косовка девојка“. У *Олга Ковачевић, српска гусларка*, ур. Ј. Удицки, 25-27. Митровица: Штампарија Мирослава Спаића.

Ковачевић, Олга. 1912д. „Омладина“. У *Олга Ковачевић, српска гусларка*, ур. Ј. Удицки, 31-33. Митровица: Штампарија Мирослава Спаића.

Ковачевић, Олга. 1912ц. „Раваница“. У *Олга Ковачевић, српска гусларка*, ур. Ј. Удицки, 28-31. Митровица: Штампарија Мирослава Спаића.

Пековић, Бојана. 2012. „Гусле у души девојчице“. Обреновац: Савез гуслара Србије. Датум последњег приступа: 15. јули 2014.

[http://www.savezguslarasrbije.rs/download/naucni\\_radovi/autorski/Gusle%20u%20dusi%20dvojcice%20-%20Bojana%20Pekovic.pdf](http://www.savezguslarasrbije.rs/download/naucni_radovi/autorski/Gusle%20u%20dusi%20dvojcice%20-%20Bojana%20Pekovic.pdf)

Стојадиновић Српкиња, Милица. 1985. У *Фрушкој гори 1854*. Београд: Просвета.

Поповић, Тодор Љ. 1935. *Гида: приповетке*. Београд: СКЗ (Коло 38).

#### **с) Енциклопедије, речници**

Daničić, Đuro i Pero Budmani (ur). 1959 [1880]. *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, tom 17, sv. 1-2. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Кулишић, Шпиро, Петровић, Петар Ж, Пантелић, Никола. 1970. *Српски митолошки речник*. Београд: НОЛИТ.

Mulasmajić, Nusret. 2011. *Bosnian-English Dictionary: Turcisms, Colloquialisms, Islamic Words and Expressions*. Bloomington: AuthorHouse.

*Речник српскохрватског књижевног језика*, књ. V, друго фототипско издање (претовар – стоти). [1973] 1990. Нови Сад: МС.

*Речник на българския език*, 2010.

<http://rechnik.chitanka.info/w/%D0%B3%D1%8E%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D1%8F>

Датум последњег приступа: 10.06.2013.

Vujaklija, Milan [1937] 1980. *Leksikon stranih reči i izraza*. Beograd: Prosveta.

#### d) **Фотографије**

Фотографија гусларке Даринке Добросављевић, 1932 (Мојсиње, Рудничко Поморавље), Збирка музичких инструмената, Архив Етнографског музеја у Београду.

Фотографија католичке следе гусларке Јакице Цероње из Промине на сајму у Дрнишу (Шибенишко-книнска жупанија), на дан православне црквене славе, 28.08.1932, Станко Мурко, онлајн збирка фотографија из заоставштине Матије Мурка, Словеначки етнографски музеј, инв. број F0045584. Доступно на адреси: <http://www.etno-muzej.si/sl/matija-murko>

Фотографија гусларке Милене Ракић, Драгослав Антонијевић, *Алексиначко Поморавље (Српски етнографски зборник књ. LXXXIII, слика бр. 127 у фото прилогу)*. Београд: САНУ, 1971.

Фотографија гусларке Милице Бубњевић (с. Герзово, околина Мркоњић-града), Стеван Новаковић, Панчево, *Илустрована политика* бр. 1145, 14. октобар 1980, стр. 2.

Фотографија гусларке Стеваније Драгаш, 1954 (аверс и реверс), Мирко Барјактаровић, Збирка музичких инструмената, Архив Етнографског музеја у Београду, Инв. бр. 6335.

Фотографија гусларке Олге Ковачевић (непознат аутор), насловница књиге *Олга Ковачевић, српска гусларка*, ур. Ј. Удицки, Митровица: Штампарија Мирослава Спаића, 1912.

Фотографија детаља гусала 16763, Милош Јовановић, Збирка музичких инструмената, Архив Етнографског музеја у Београду.

Фотографија девојчице-фрулашице Миомирке Јаковљевић, 1953 (с. Долови, Студеница), Збирка музичких инструмената, Архив Етнографског музеја у Београду, Инв. бр. 5286.

Фотографија двојничарке Нате Томић<sup>166</sup> (1923, с. Горња Бадања, Јадар), Димитрије Големовић, *Народне игре у Јадру, Рађевини, Азбуковици, Тамнави и Ваљевској Колубари (Народне игре Србије – грађа, св. 4)*, Београд: ФМУ, 1993, 149.

Фотографија Миленије Арсенијевић и Микаила Арсенијевића (Винча, прва половина XX века, власништво Софије Арсенијевић), насловна страна програмске књижице компакт диска *Шта се чује кроз гору зелену? Певачка и свирачка традиција Горње Јасенице* (приређивач Јелена Јовановић), Београд: Музиколошки институт САНУ, 2007.

Фотографија певања уз тепсију, 1933 (Судско Село у Дежеви), Петар Ж. Петровић, Збирка музичких инструмената, Архив Етнографског музеја у Београду, Инв. бр. 13680.

Фотографија певања уз тепсију, 1951 (Башићи – Гацко; снимљено на Првом фестивалу песама, игара и обичаја у Опатији), Загорка Марковић, Збирка музичких инструмената, Архив Етнографског музеја у Београду.

Фотографија тамбурашког збора "Бели Орао" (из оставштине Васе Јовановића), Бошко Брзић, *Васа Јовановић, композитор*, Нови Сад: Тиски цвет, 2012, 55.

#### е)Дискографија

*Анплагд* (документарни филм). DVD. Режија Младен Ковачевић. 2013; Београд: Хороптер.

---

<sup>166</sup> У различитим публикацијама истог аутора ова се свирачица наводи као Ната Тошић и Ната Томић.



Живковић, Радојка. *Записано у времену – Радојка Живковић: хармонико, љубави* (аутор издања Димитрије Микан Обрадовић). © 2006 ПГП РТС. CD 406997 SOKOJ. Троструки компакт диск.

Мијајловић, Мила. *Зидање Љубостиње*. © Друштво гуслара „Студент“. Компакт диск.

Николић, Неда. *Неда*. © 2011 Неда Николић. Компакт диск (JIMMY Music & Production).

Стјепановић, Перица и Милица Стошић. *Десет јубиларних година на естради: народна кола*. © 1994 Audio Victor. А 9043. Стерео касета.

Радовић, Драгица. *Прва жена гуслар у Југославији – Драгица Радовић* © 1986 Jugodisk. БДН 3286 САУ 1882. Стерео касета.

Радовић, Драгица. *Више жена не робује, дође време да царује*. © 1988 Jugodisk. БДН 3286 Стерео касета.

f) Транскрибовани интервјуи из личне архиве И. Ненић (фолдер /Sviračice\_intervjui/transkripti/, транскрипти заведени под ознакама ТС1, ТС2, ТС3, ТС4, ТС5, ТС6, ТФ7, ТГ1, ТГ3, ТГ4, ТГ9)

**g) Интернет извори**

<http://books.google.com/>

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<http://www.riznicasrpska.net/>

<http://www.rts.rs/>

## Прилог 1: транскрипције музичких примера

1. „Заврзлама из детињства“ – М. Стошић (фрула)
2. „Заврзлама“ – М. Стошић (фрула)
3. „Обраше се виногради“ – М. Стошић (фрула)
4. „Чувам овце крај зелене јове“ – М. А. (фрула)
5. „Три ливаде, нигде 'лада нема“ – Ј. М. (лист)
6. „Песма на двојницама“ – М. Јовић (двојнице)
7. „Расинка“ – М. Стошић (фрула)
8. „Куричко коло“ и „Шта то радиш, Маро“ – М. Јоковић (фрула)
9. „Шумадијски жубор“ – К. Цвејић (фрула)
10. „Чумићанка“ – Е. Н. (фрула)
11. „Пожаревљанка“ – Н. Николић. (фрула)
12. „Аласко коло“ – А. Д. (фрула)
13. „Колобарка“ – З. М. (фрула)
14. „Према свирању Боре Дугића“ – С. Трифуновић (фрула)
15. „Коси тата, косим ја“ – М. Стошић (фрула)
16. „У ђул башти“ и „Врбничко коло“ – Н. Николић (фрула)
17. „Ој, девојко, дина ти“ – З. М. (фрула)
18. „Прелетеше птице ластавице“ – К. Цвејић (фрула)
19. „Симбил цвеће“ – К. Цвејић (фрула)
20. „Не плачи, Стано, мори“ – А. Стошић (фрула)
21. „Божурови“ – А. Стошић (фрула)

22. „Густа ми магла паднала“ – Ј. Л. (фрула)
23. „РТС шпица“ – К. Цвејић (фрула)
24. Импровизација 1 – К. Цвејић (фрула)
25. „Шибела, Качерац“ – К. Цвејић (фрула)
26. Импровизација 2 – К. Цвејић (фрула)
27. „Бор зелени“ – Т.М. (фрула)
28. „Зидање Љубостиње“ – Б. Пековић (гусле)
29. „Зидање Љубостиње“ – група монахиња из манастира Свети Пантелејмон (Врање), певање уз гусле
30. „Сестра брата на вечеру звала“ – М.М. (гусле)
31. „Смрт мајке Југовића“ – К.М. (гусле)
32. „Смрт мајке Југовића“ – В.С. (гусле)
33. „Смрт мајке Југовића“ – Б. Пековић (гусле)
34. „Грозд“ (тип орнамента) – К.М. (гусле)
35. „Хајдана“ – С.Ж. (гусле)
36. „Гојко“ – Б. Пековић (гусле)
37. „Хајте, браћо, белој цркви“ – Б. Пековић (гусле)
38. „Сестра брата на вечеру звала“ – М. Ракић (гусле), транскрибовао Ерне Кираљи
39. Коло „Чачак“ и коло „Гајде“ – М. Ракић (гусле), транскрибовао Ерне Кираљи
40. „Орачка песма“ – Н. Тошић (двојнице), транскрибовао Димитрије Големовић
41. „Старински заплет“ – О. Васовић (фрула), транскрибовао Димитрије Големовић
42. „Чачанка“ – О. Васовић (фрула), транскрибовао Димитрије Големовић

Пример 1

# "Заврзлама" (из детињства)

изводи: Милица Стошић (1967)

транскрипција: Ива Ненић

снимак: лична архива И. Ненић

♩ = cca 77

Non legato

о.ф.

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff begins with the instruction 'Non legato'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as 'u' (up-bow) and 'о.ф.' (o. f., likely 'o. f.' for 'o. f.' or 'o. f.'). The piece concludes with a double bar line on the fifth staff.

Пример 2

# "Заврзлама"

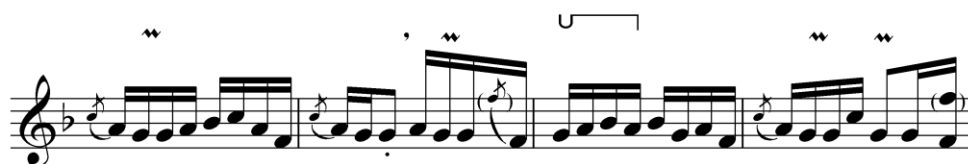
изводи: Милица Стошић (1967)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

♩ = cca 107



non legato

accelerando -----



### Пример 3 "Обраше се виногради доле крај Тополе"

изводи: Милица Стошић (1967)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

♩ = 120

Non legato

The musical score consists of three staves of music in G minor. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 120 and the instruction 'Non legato'. The music is in 2/4 time and features a melodic line with various ornaments (trills and grace notes) and a triplet. The second and third staves continue the melody, including more triplet figures and ornaments. The piece concludes with a fermata over the final note.

о.ф.

A single musical staff with a treble clef, showing a whole note on the G line (G4) with a fermata above it, indicating the end of the piece.

Пример 4

# "Чувам овце крај зелене јове"

♩ = cca 90

rubato

The musical score consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a series of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) and some notes marked with a double accent (^^). The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and triplet markings. The third staff concludes the piece with a five-note quintuplet (marked with a '5' and a bracket) followed by more triplet markings and a final cadence.

изводи: М.А. (1936)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

о.ф.

A single musical staff with a treble clef, containing a single whole note on the second line of the staff, representing the letter 'о' (o).

Пример 5

# Три ливаде, нигде `лада нема

♩ = cca53

The musical score consists of two staves of music in 3/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The first staff contains 12 measures of music, and the second staff contains 12 measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as trills (tr) and accents (↑). The piece concludes with a double bar line.

изводи: J. М. (1951)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

о.ф.

A single musical staff with a treble clef and a single note on the second line (F4). Above the note is the text 'о.ф.' and an upward-pointing arrow (↑).



Пример 6

# "Песма на двојницама"

изводи: Милица Јовић

снимак: TN - 10267 (архив Радио Београда)

XXIX Сабор народног стваралаштва "Прођох Левач, прођох Шумадију", 6.4 .09.1998.

транскрипција: Ива Ненић

♩ = сса 82

двојнице

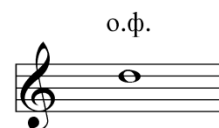
о.ф.

Пример 7

# "Расинка"

изводи: Милица Стошић (1967)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

♩ = cca 137



# "Шта то радиш, Маро"

изводи: Милија Јоковић  
 транскрипција: Ива Ненић  
 снимак: Сабор фрулаша Србије, Прислонница, 25.07.2009.  
 фоноархив Радио Београда (DN-747/13)

♩ = cca 69

8<sup>va</sup>-----

The musical notation for "Шта то радиш, Маро" is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It begins with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as approximately 69 beats per minute. The piece features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and accents (marked with a double asterisk). A dynamic marking of *8<sup>va</sup>* (octave) is indicated at the beginning. The notation spans three lines of music, ending with an ellipsis (...).

# "Куричко коло"

♩ = cca 60

8<sup>va</sup>-----

legato

The musical notation for "Куричко коло" is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It begins with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as approximately 60 beats per minute. The piece features a melodic line with accents (marked with a double asterisk) and a dynamic marking of *8<sup>va</sup>* (octave). The instruction *legato* is written below the first line. The notation spans four lines of music, ending with an ellipsis (...).

о.ф.

The notation for "о.ф." (fine) consists of a treble clef on a five-line staff. Above the staff, the letters "о.ф." are written, with a double asterisk accent below them. The staff is empty, indicating the end of the piece.

Пример 9

# "Шумадијски жубор"

$\text{♩} = \text{cca } 91$

Non legato

о.ф.

изводи: Кристина Цвејић (1980)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

Пример 10

# "Чумићанка"

♩ = cca 96

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff begins with the instruction "non legato". The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the notes, there are several markings: wavy lines (trills or ornaments) and circled numbers (1) and (2). The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic and ornamental features. The fourth staff concludes the piece with a final note and a double bar line.

изводи: Е. Н.  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

о.ф.

A single musical staff containing a whole note on the second line of the treble clef, representing the final note of the piece.

Пример 11

# "Пожаревљанка"

♩ = cca 87

The musical score consists of six staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is indicated as ♩ = cca 87. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several accents (^^) and slurs throughout. A 'U' marking is placed above the first staff, and a '3' (triple) is placed below the first staff. The second staff continues the melody. The third staff has a 'U' marking above and a '3' below. The fourth staff has a '3' below. The fifth staff has a '3' below. The sixth staff ends with a double bar line. To the right of the sixth staff, there is a separate musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Above this staff is the text 'о.ф.' and below it is a stylized symbol resembling a lowercase 'e' with a horizontal line through it.

изводи: Неда Николић (1998)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

Пример 12

# "Аласко коло"

♩ = cca 120

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff contains the first four measures, with a fermata over the first measure. The second staff contains the next four measures, ending with an ellipsis (...). The third staff contains the next four measures, including a triplet of eighth notes in the second measure. The fourth staff contains the final four measures, also including a triplet of eighth notes in the second measure. The piece concludes with a double bar line.

изводи: А. Д. (1999)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

о.ф.

A musical staff with a treble clef and a single whole note on the second line, representing the initial pitch.

Пример 13

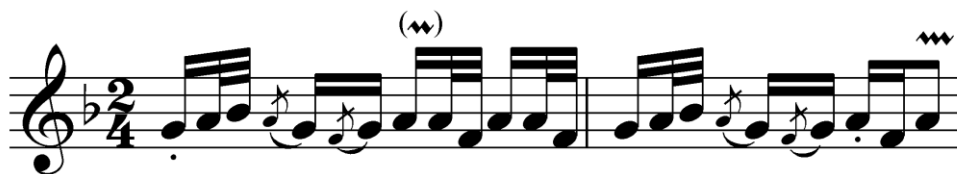
# "Колобарка"

изводи: З. М. (1994)

транскрипција: Ива Ненић

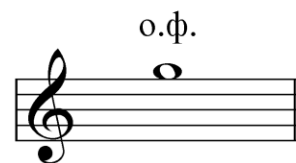
снимак: лична архива И. Ненић

♩ = cca 148





♪ = cca 139



## Према свирању Боре Дугића

$\text{♩} = \text{cca } 53$   
rubato

The musical score consists of four staves of music in a single system, followed by a final chord. The first three staves contain the main melody, which is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 'rubato' with a tempo indicator of approximately 53 beats per minute. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff concludes the piece with a final chord, marked 'o.f.' (fine).

изводи: Санела Трифуновић (1986)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

Пример 15

# "Коси тата, косим ја"

изводи: Милица Стошић (1967)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

♩ = 48  
rubato

Tempo giusto

non legato

rubato

tempo giusto

о.ф.

# "У ђул-башти"

♩ = cca 117

♩ = cca 120

изводи: Неда Николић (1998)  
 транскрипција: Ива Ненић  
 снимак: лична архива И. Ненић

о.ф.

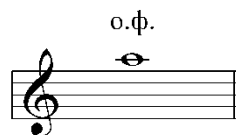
# Врбничко коло (ауторка: Радојка Живковић)

Изводи: Неда Николић (1998), фрула

Транскрипција: Ива Ненић

Снимак: лична архива И. Ненић

• cca114

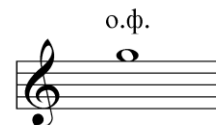


Пример 17

# "Ој, девојко, дина ти"

изводи: З. М. (1994)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

♩ = cca 118



Пример 18

# "Прелетеше птице ластавице"

♩ = cca 51  
rubato

♩ = cca 89

The musical score consists of two staves of music in a 3/4 time signature. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = cca 51 and the instruction 'rubato'. It features a melodic line with various ornaments, including wavy lines and 'n' marks above notes. The second staff continues the melody, also featuring similar ornaments. A second tempo marking, ♩ = cca 89, is placed above the second staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

изводи: Кристина Цвејић (1980)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

о.ф.

A single musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a single note on the second line of the staff, which is a G-flat (B-flat).

# "Симбил цвеће"

The musical score consists of six staves of music in 7/8 time, key of B-flat major. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. The second staff is marked 'rubato'. The third staff features a sixteenth-note run with a '6' above it and triplet markings. The fourth staff contains several triplet markings. The fifth staff has a triplet marking and a fermata. The sixth staff ends with a double bar line and an ellipsis.

изводи: Кристина Цвејић (1980)  
 транскрипција: Ива Ненић  
 снимак: лична архива И. Ненић

о.ф.

A musical staff with a treble clef and a single whole note on the second line, representing the ending of the piece.



Пример 20

# "Не плачи, Стано, мори"

♩ = cca 292

изводи: А.С. (1989) и група "Извор"  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

8<sup>va</sup>

legato

о.ф.

The musical score is written in 7/16 time and consists of six staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/16 time signature. The tempo is marked as cca 292. The first staff is marked with '8<sup>va</sup>' and 'legato'. The notation includes various ornaments (trills, grace notes) and rests. The second staff continues the melody. The third staff has a measure with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff ends with a double bar line. To the right of the sixth staff is a separate staff labeled 'о.ф.' (o.f.) containing a single note on a treble clef staff.

# "Божурови"

изводи: А.С. (1989) и група "Извор"  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

The musical score is written in a single system with six staves. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The first staff is marked "solo" and contains a melodic line with various ornaments, including trills and grace notes. The second staff continues the melody and includes a "rit." (ritardando) marking. The third staff is marked "tutti" and features a more rhythmic, eighth-note melody. The fourth and fifth staves continue this rhythmic pattern. The sixth staff concludes the piece with a final chord and a fermata. A small staff at the bottom right, labeled "о.ф.", shows a whole note chord.

# "Густа ми магла паднала"

изводи: Ј. Ј. (1998)

транскрипција: Ива Ненић

снимак: лична архива И. Ненић

♩ = 280

legato

Musical staff 1: Treble clef, 7/8 time signature. The staff contains a melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and a double asterisk ornament. The word "legato" is written below the staff.

Musical staff 2: Treble clef, 7/8 time signature. Continuation of the melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. A double asterisk ornament is present.

Musical staff 3: Treble clef, 7/8 time signature. Continuation of the melodic line with a slur over the first two measures and a double asterisk ornament.

Musical staff 4: Treble clef, 7/8 time signature. Continuation of the melodic line with a slur over the first two measures and a double asterisk ornament.

♩ = cca 272

Musical staff 5: Treble clef, 7/8 time signature. The tempo marking "cca 272" is above the staff. The word "Frull." is written above the staff. The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, a double asterisk ornament, and a fermata over the second measure. A triplets sign is present below the staff.

Musical staff 6: Treble clef, 7/8 time signature. Continuation of the melodic line with a slur over the first two measures, a trill (tr.), and a double asterisk ornament.

Musical staff 7: Treble clef, 7/8 time signature. Continuation of the melodic line with a trill (tr.) and a double asterisk ornament.

Musical staff 8: Treble clef, 7/8 time signature. Continuation of the melodic line with a trill (tr.) and a double asterisk ornament.

Musical staff 9: Treble clef, 7/8 time signature. Continuation of the melodic line with a double asterisk ornament and an ellipsis (...).

Musical staff 10: Treble clef, 7/8 time signature. The word "о.ф." is written above the staff. The staff contains a single note with a double asterisk ornament.

Musical staff 11: Treble clef, 7/8 time signature. Continuation of the melodic line with a double asterisk ornament.

Пример 23

# "Шпица са РТС-а"

Према композицији "Болеро" Владимира Маричића

♩ = 64

Two staves of musical notation in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff contains the first four measures, and the second staff contains the next four measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various ornaments such as trills and grace notes. The piece concludes with a double bar line.

изводи: Кристина Цвејић (1980)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

о.ф.

A single staff of musical notation in 2/4 time, key of B-flat major, containing a single eighth note on the first line of the staff.

Пример 24

изводи: Кристина Цвејић (1980)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива др Ницеа Фрацилеа,  
аудио запис начињен на такмичењу  
"Таленат 2001" (Норвешка)

♩ = cca169

o.ф.

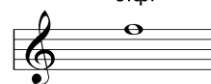
Пример 25

# "Шибела (Shibela), Качерац"

♩ = cca87

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: Flute (Фрула), Fiddle (Фидл), and Guitar (Гитара). The time signature is 2/4. The Flute part features a melodic line with grace notes. The Fiddle part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Guitar part consists of a steady accompaniment of chords with eighth-note patterns. The first system covers the first four measures. The second system covers the next four measures, ending with an ellipsis (...).

о.ф.



изводи: Кристина Цвејић (1980)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива др Ницеа Фрацилеа,  
аудио запис начињен на такмичењу  
"Таленат 2001" (Норвешка)

Пример 26 Импровизација (Шибела, Качерац)

$\text{♩} = \text{cca}121$   
rubato

rit. - - - -

a tempo rit.

(...)

изводи: Кристина Цвејић (1980)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива др Ницеа Фрацилеа,  
аудио запис начињен на такмичењу  
"Таленат 2001" (Норвешка)

Пример 27

# "Бор зелени"

(нумера из репертоара групе "Весна и корени")

♩ = cca 110

Non legato Frull..... n U

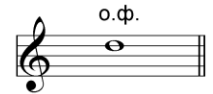
Legato Frull..... n U

tr. n U

tr. n U

tr. n U

изводи: Т. М.  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић





Пример 28

# "Зидање Љубостиње"

♩ = cca 93

Зи - да Ра - де црк - ву Љу - бо -

сти - њу,

изводи: Бојана Пековић (1997)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лични архив И. Ненић

Му - шки зи - да, а жен - ски у - кра - шу - је,

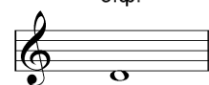
♩ = cca 64

Ђе - во - јач - ки по мер - ме - ру ве - зе,

♩ = 90

По мер-ме-ру ка - но по ђер - ђе- фу

о.ф.



# "Зидање Љубостиње"

изводе: монахиње манастира Св. Пантелејмон (Врање)  
 текст: Николај Велимировић  
 транскрипција: Ива Ненић  
 снимак: youtube.com

♩ = сса 74

Глас

Гусле

♩ = сса 88

Глас

Гусле

Бо-же ми - ли, а Бо-же је - ди - ни!

3

Глас

Гусле

Шта се о - но чу - је из да - љи - не,

Глас

Гусле

дал' то зве - че са - бље а - гар - јан - ске,

Глас

Гусле

ил' ја - у - че си - ро - ти - ња ра - ја?

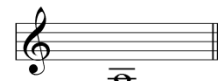
♩ = сса 102

Глас

Гусле

Ни - ти зве - че са - бље а - гар - јан - ске,

о.ф.



# "Сестра брата на вечеру звала"

изводи: М. М.  
 транскрипција: Ива Ненић  
 снимак: лични архив И. Ненић

♩ = cca 73

Глас

Гусле

Глас

Гусле

♩ = 70

Глас

Гусле

о.ф.

Еј, се - стра бра - та на ве - че - ру зва - ла:

"Ај - де, бра - те, са мно м ве - че - ра - ти!" (...)

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (Глас) and a gusle line (Гусле). The first system has a tempo marking of ♩ = cca 73. The second system includes the lyrics 'Еј, се - стра бра - та на ве - че - ру зва - ла:'. The third system includes the lyrics '"Ај - де, бра - те, са мно м ве - че - ра - ти!" (...)' and a fermata (о.ф.) over a final note. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

# "Смрт мајке Југовића"

♩ = сса 78

изводи: Косана Марић (1946)  
 транскрипција: Ива Ненић  
 снимак: лична архива И. Ненић

Глас

Гусле

Глас

Гусле

♩ = сса 60

Глас

Гусле

Еј, кад у-ју-тру да - нак о - сва - ну

♩ = сса 50

Глас

Гусле

а - ли ле - те два вра - на га - вра - на,

Глас

Гусле

кр - ва - ви - јех кри - ла до ра - ме - на

Глас

Гусле

О - ни но-се ру-ку од ју-на - ка (...)

о.ф.

# "Смрт мајке Југовића"

Пример 32

изводи: В. С. (1990)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић

♩ = сса 57

Глас

Гусле

♩ = сса 67

Глас

Гусле

Бо - га мо-ли Ју - го - ви-ћа мај - ка

♩ = сса 57

Глас

Гусле

Да јој Бог да о - чи со - ко - ло - ве

Глас

Гусле

и би - је - ла кри - ла ла - бу - до - ва

Глас

Гусле

да од ле - ти на Ко-со-во рав но (...)

# "Смрт мајке Југовића"

изводи: Бојана Пековић (1997)  
транскрипција: Ива Ненић  
извор: youtube.com

The musical score is presented in six systems, each with a vocal line (Глас) and a guitar line (Гусле). The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The first system shows a vocal line with a fermata and a guitar line with a melodic line. The second system continues the guitar line with a fermata and an ellipsis (...). The third system is marked **accel.** and features complex guitar patterns with triplets and accents. The fourth system continues the guitar line with various ornaments and accents. The fifth system shows a vocal line with a fermata and a guitar line with a melodic line. The sixth system includes the lyrics "Бо - га мо - ли" and features a tempo marking of  $\text{♩} = 84$  and a triplet in the vocal line.

♩ = сса 90

Глас  
 Ю - го-ви-ћа мај - ка

Гусле

♩ = сса 60

Глас  
 да јој Бог да о - чи со-ко - ло - ве

Гусле

Глас  
 и би-је - ла кри-ла ла-бу-до-ва (...)

Гусле

о.ф.

Пример 34 ♩ = cca 65

Гусле

Гусле

rit.

о.ф.

изводи: К. М.  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лична архива И. Ненић



# "Хајдана"

изводи: Сенка Жугић (1945)  
 текст: Никола I Петровић Његош  
 транскрипција: Ива Ненић  
 снимак: ауторски компакт диск  
 Сенке Жугић

♩ = сса 80

Глас

Гусле

♩ = сса 81

Глас

Гусле

Град је Трав - ник од све Бос - не

Глас

Гусле

и ва - ро - ши ње - них гла - ва:

Глас

Гусле

Моћ, гос - под - ство и бо - гат - ство,

Глас

Гусле

све му цар - ска ру - ка да - ва.

(...)

о.ф.

♩ = cca 97

Глас  
Мрт - ва гла - ва не го - во - ри, шта ће ре - ћи мрт-ва у - ста,

Гусле

Глас  
а у ср - цу Хај-да-ни - ном Ву - ко - ти - на ври крв пу - ста

Гусле

# "Гојко"

изводи: Бојана Пековић (1997)  
транскрипција: Ива Ненић  
снимак: лични архив И. Ненић

♩ = 85

Глас

Гусле

♩ = сса 69

Глас

Гусле

♩ = сса 64

Глас

Гусле

Глас

Гусле

Глас

Гусле

Гу - сле мо - је, о - ва-мо-те

Глас

ма - ло,

Гусле

♩ = 90

Глас

а - мо и ти, та-на-но гу-да-ло,

Гусле

Глас

да пре-ву - чем, да за-гу-дим,

Гусле

Глас

да ми ср-цу од-ла-не у гру-дим',

Гусле

Глас

да пу-но је и пре-пу-но сре-ће,

Гусле

Глас

чу - д' див - но што не пук-не ве - ће.

Гусле

Глас

Гусле (...)

# "Хајте, браћо, белој цркви"

изводи: Бојана Пековић (1997)  
 текст: Николај Велимировић  
 транскрипција: Ива Ненић  
 снимак: youtube.com

rubato

Глас

Гусле

Глас

Гусле

Глас

Гусле

rubato

Глас

Гусле

Хај - те, бра - ћо, бе - лој црк - ви, да се Бо - гу по - мо - ли - мо,

Глас

Гусле

да - ро - дав - цу свих до - ба - ра, да се смер - но по - кло - ни - мо.

Пример 38

# "Сестра брата на вечеру звала"

Изводи: Милена - Лена Ракић (Живадиновић)

Транскрипција: Ерне Кираљи

Преузето из студије Драгослава Антонијевића "Милена гусларка"  
(Београд: Издавачка установа "Научно дело", 1960, 13-14)

♩ = 240

ал Се-стра бра-та на ве-че-ру зва-(ла) На

У де-вер-ство, уј - ки - но не - вер - ство. U

U

о.ф.

Пример 39

## "Чачак"

Изводи: Милена - Лена Ракић (Живадиновић)

Транскрипција: Эрне Киралји

Преузето из студије Драгослава Антонијевића "Милена гусларка"  
(Београд: Издавачка установа "Научно дело", 1960, 23)

♩ = 160

гусле

15 пута се понавља

Fine

о.ф.

Detailed description: The score for 'Чачак' is in 2/4 time with a tempo of 160. The guzla part (labeled 'гусле') consists of a melody line and an accompaniment line. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The accompaniment consists of eighth notes G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. A box labeled '15 пута се понавља' (repeats 15 times) covers the final four measures of the melody. The piece ends with a 'Fine' marking and a final chord 'о.ф.' (o.f.) shown on a separate staff.

## Коло "Гајде"

Изводи: Милена - Лена Ракић (Живадиновић)

Транскрипција: Эрне Киралји

Преузето из студије Драгослава Антонијевића "Милена гусларка"  
(Београд: Издавачка установа "Научно дело", 1960, 23)

♩ = 70

гусле

Fine

о.ф.

Detailed description: The score for 'Коло Гајде' is in 7/16 time with a tempo of 70. The guzla part (labeled 'гусле') consists of a melody line and an accompaniment line. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The accompaniment consists of eighth notes G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The piece ends with a 'Fine' marking and a final chord 'о.ф.' (o.f.) shown on a separate staff.



Пример 40

## “Орачка песма”

Изводи: Ната Тошић (1923), двојнице, с. Горња Бадања, Јадар

Транскрипција: Димитрије Големовић

Преузето из студије *Народна музика Подриња: музичка и играчка традиција Подриња*, Димитрија Големовића (Сарајево: Другари, 1987, 230-231)

♩ = cca 86

The musical score is written in two systems. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a trill marked 'tr' in the third measure. The lower staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system also consists of two staves. The upper staff has lyrics 'n' and 'u' above the notes. The lower staff has a lyric 'n' above the first note. To the right of the second system is a separate staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a whole note, labeled 'о.ф.' (o.f.).

Пример 41

# “Старински заплет”

Изводи: Олга Васовић (1921), с. Горњи Бранетићи, Таково

Транскрипција: Димитрије Големовић

Преузето из дипломског рада Д. Големовића *Музичка традиција Таково*  
(Београд: ФМУ, 1978, 179)

М. М. ♩ = 167

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff is in common time (C). The second staff has a 2/4 time signature and includes a first ending bracket labeled '1,2,3,4,5' and a second ending bracket labeled '6'. The third and fourth staves continue the melody with various rhythmic patterns and triplets. The piece concludes with a final cadence in common time.

Пример 42

## “Чачанка”

Изводи: Олга Васовић (1921), с. Горњи Бранетићи, Таково

Транскрипција: Димитрије Големовић

Преузето из дипломског рада Димитрија Големовића *Музичка традиција Такова*  
(Београд: ФМУ, 1978, 180)

М.М. ♩ = 175



## Прилог 2: фотографије и илустрације



СЛИКА 1. Слепа гусларка католичке вероисповести Јакица Цероња, снимљена на дан православне црквене славе у Дрнишу (1932). Извор: Словеначки етнографски музеј.<sup>167</sup>

<sup>167</sup> Потпуна библиографска информација о фотографијама и илустрацијама преузетим из публикација и из физичких и онлајн архива приложена је у литератури рада.



На Косову. Слика Ђорђа Крстића.

СЛИКА 2. Слика Ђорђа Крстића *На Косову*. Извор: Интернет.



СЛИКА 3. Банкнота од 10 динара, аверс (1885). Приватна колекција Слободана Ненића.



СЛИКА 4. Гусларка Олга Ковачевић. Фотографија објављена на насловници књиге *Олга Ковачевић, српска гусларка* (1912).



*Тамбурашки збор Бели орао (В. Јовановић у средини, О. Квицау лево)*

СЛИКА 5. Тамбурашка капела "Бели орао" са женским чланицама. Фотографија из оставштине Васе Јовановића, публикована у књизи *Васа Јовановић, композитор* (Брзић 2012).





**СЛИКА 6.** Деталъ гусала (фигура мушкарца са фалусом). Колекција фотографија при Збирци музичких инструмената Етнографског музеја у Београду.



СЛИКА 7. Гусле С.Ж., са урезбареним стиховима и њеним својеручним цртежом.  
Фотографија Иве Ненић.



СЛИКА 8. Гусларка Милена Ракић. Фотографија објављена у студији *Алексиначко Поморавље* Драгослава Антонијевића (1971).



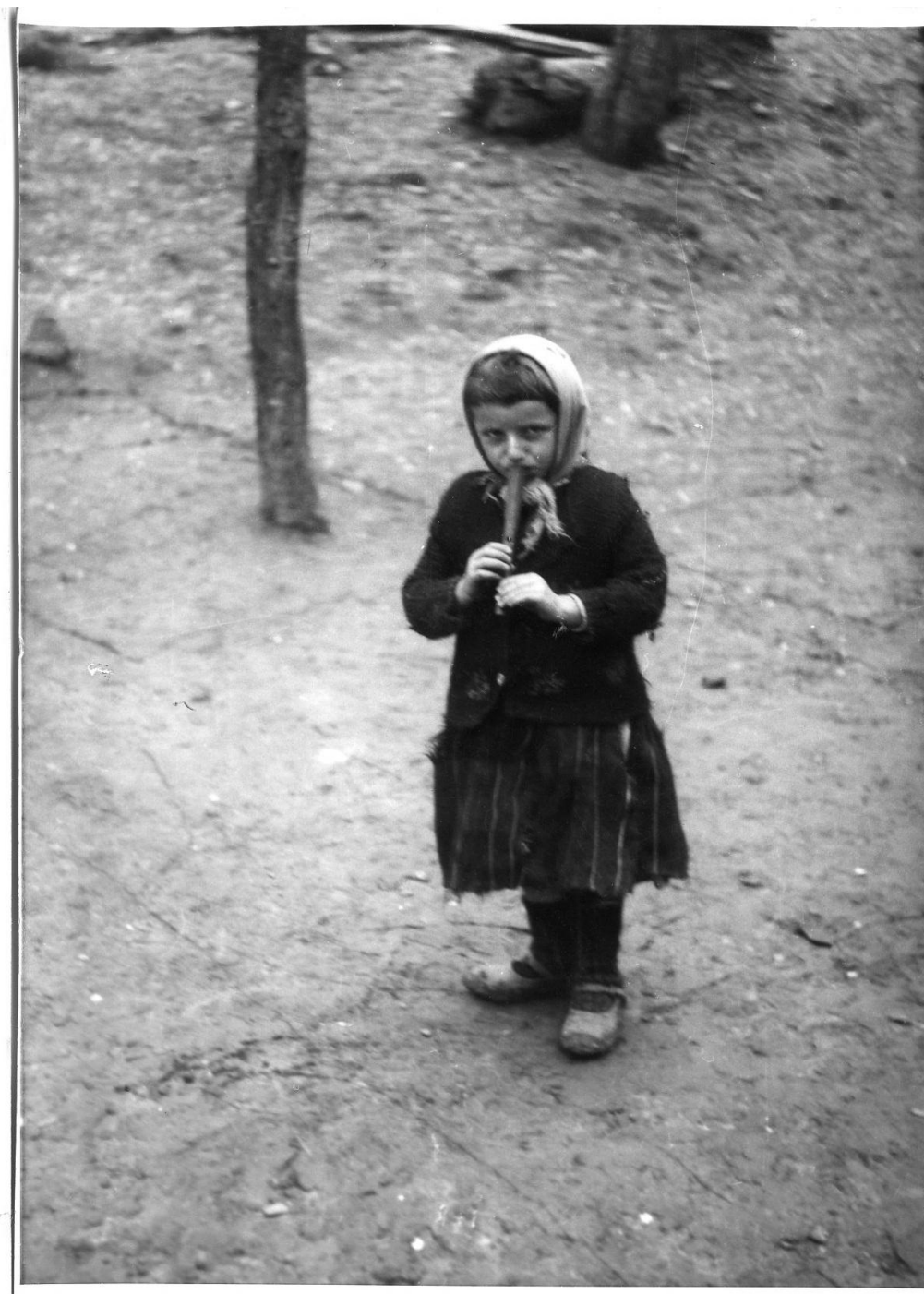
СЛИКА 9. Гусларка Стеванија Драгаш, с. Сељашница у околини Пријепоља (1954).  
Колекција фотографија при Збирци музичких инструмената Етнографског музеја у  
Београду.



**слика 10.** Гусларка Даринка Добросављевић, Мојсиње, Рудничко Поморавље (1932).  
Колекција фотографија при Збирци музичких инструмената Етнографског музеја у  
Београду.



СЛИКА 11. Састав *Горско цвијеће* и гусларка Драгица Радовић на рекламном плакату. Из приватне архиве Д. Радовић.



**СЛИКА 12.** Фрулашица Миомирка Јаковљевић, с. Долови у студеничком крају (1953). Колекција фотографија при Збирци музичких инструмената Етнографског музеја у Београду.



Ната Томић из Горње Бадање (Јадар)

СЛИКА 13. Двојничарка Ната Томић. Фотографија објављена уз рад "Музичка традиција северозападне Србије" Димитрија Големовића (1993)





**СЛИКА 14.** Певање уз тепсију, Башићи – Гацко, снимак начињен на Првом фестивалу песама, игара и обичаја у Опатији, 1951. Колекција фотографија при Збирци музичких инструмената Етнографског музеја у Београду.



СЛИКА 15. Вртење тепсије, Судско Село у Дежеви, 1933. Колекција фотографија при Збирци музичких инструмената Етнографског музеја у Београду.



СЛИКА 16. Фрулашица Милица Стошић као млада девојка. Приватна архива М. Стошић.



СЛИКА 17. Фрулашица Милица Стошић на јавном наступу. Приватна архива М. Стошић.



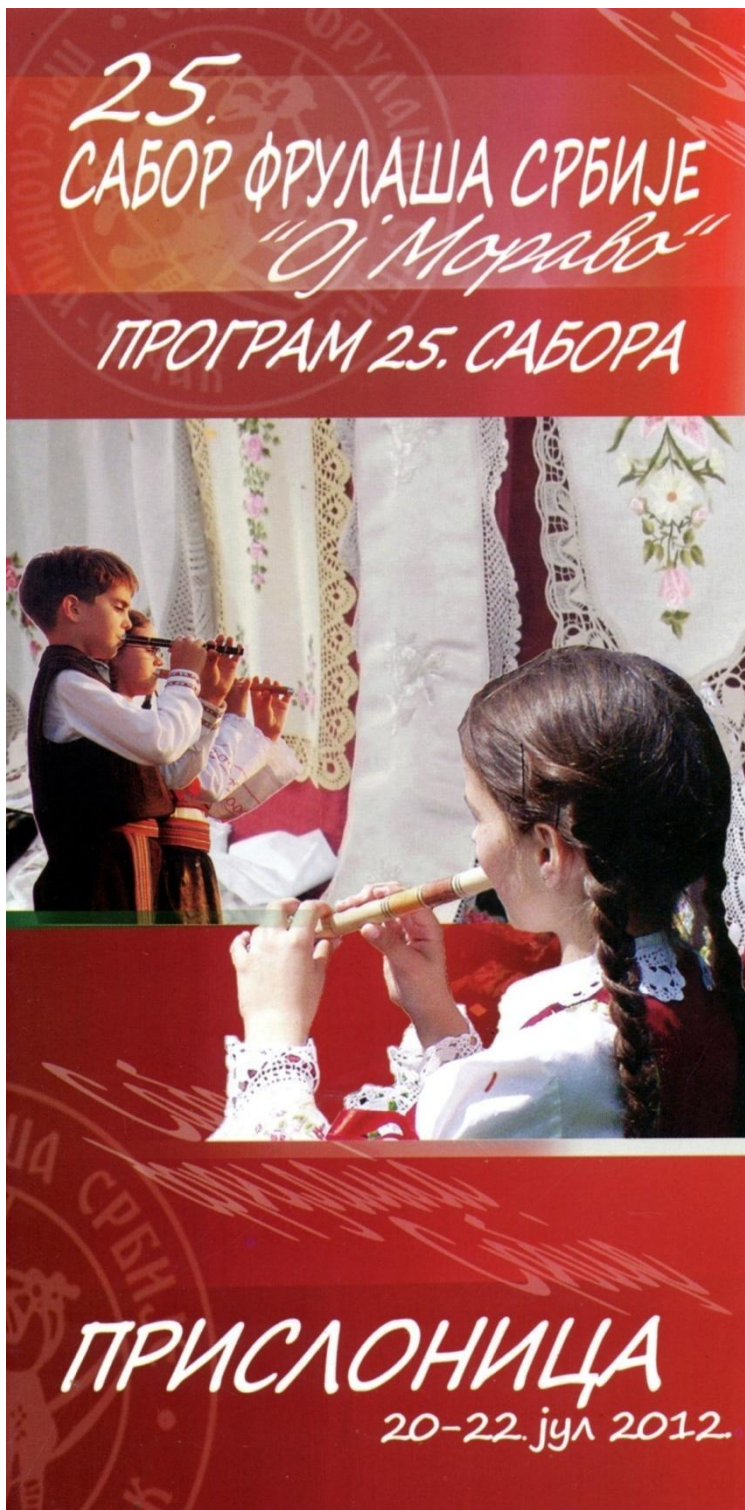
СЛИКА 18. Девојчице вежбају пред почетак фрулашке смотре у Сопоту. Фотографија Иве Ненић.



СЛИКА 19. Добривоје Тодоровић и ученице на часу, 24.02.2013. Фотографија Иве Ненић.



СЛИКА 20. Победнице и победници у категорији до 12 година на 26. Сабору фрулаша Србије "Ој, Мораво" у Прислоници (2013). Фотографија Иве Ненић.



СЛИКА 21. Промотивни флајер 25. Сабора фрулаша Србије "Ој, Мораво" (2012)





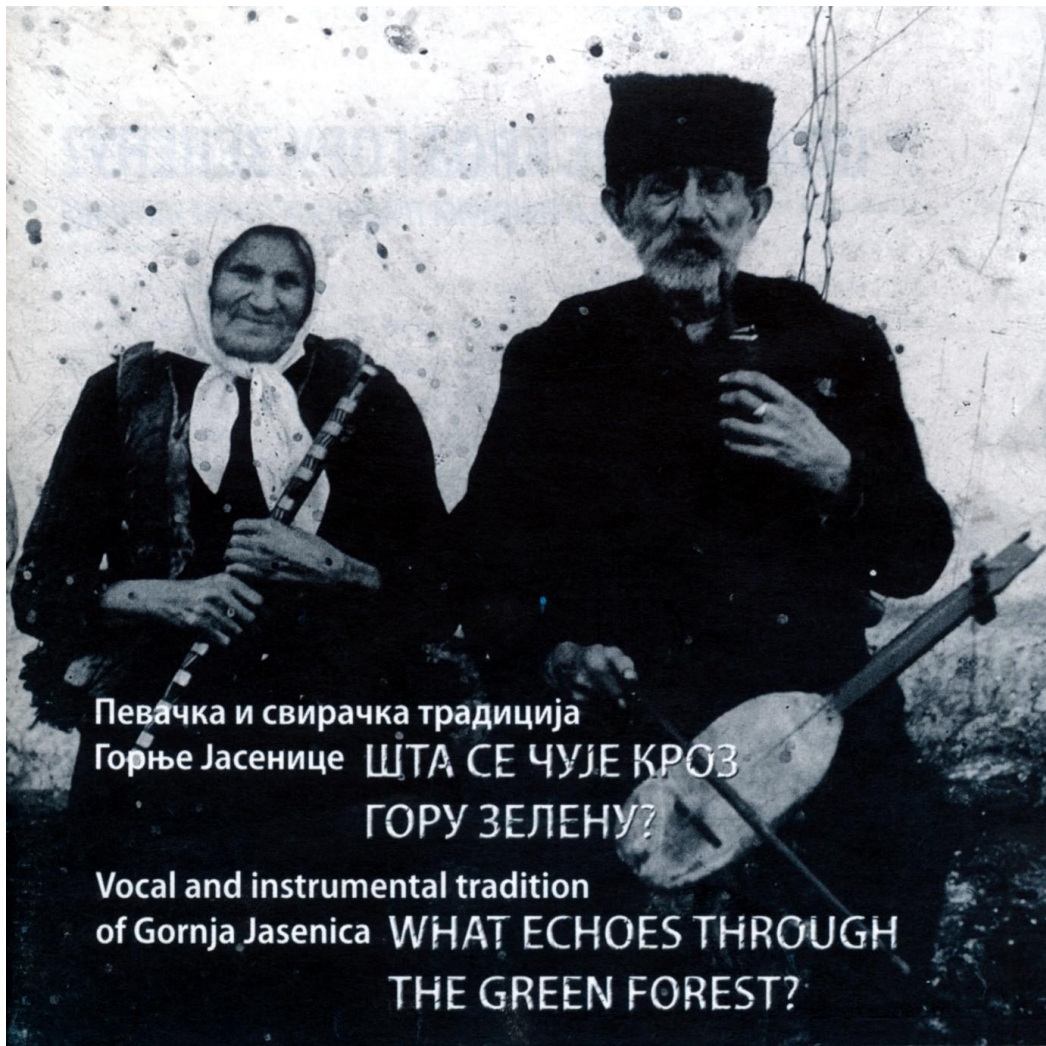
СЛИКА 22. Гусларка Бојана Пековић. Фотографија преузета са Facebook профила.



СЛИКА 23. Фрулашица Кристина Цвејић као девојчица. Приватна архива К. Цвејић.



**СЛИКА 24.** Младе свирачице на такмичењу у Сопоту, 2011. године. Фотографија Иве Ненић.



СЛИКА 25. Миленија Арсенијевић (фрула) и Микаило Арсенијевић (гусле), Винча, прва половина XX века. Насловна страна програмске књижице компакт диска *Шта се чује кроз гору зелену? Певачка и свирачка традиција Горње Јасенице* (2007)

## Vita

Ива Ненић (1979) је дипломирала на Одсеку за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду 2004. године као студенткиња генерације. Добитница је награде из фонда „Александар Ђорђевић“ за најбољи дипломски рад, коју додељује Одсек за етномузикологију. У току основних студија похађала је једногодишње програме напредних додипломских студија Београдске отворене школе и београдског Центра за женске студије. Магистарски рад *Повратак прошлог: критички приступ идеологијама традиције* одбранила је 2009. године на Групи за теорију уметности и медија Универзитета уметности у Београду, под менторством редовног професора др Мишка Шуваковића. Радила је као уредица музичких емисија и критичарка на Трећем програму Радио Београда, а као предавачица остварује вишегодишњу сарадњу са програмом етнологије и антропологије Истраживачке станице Петница, Центром за женске студије при Факултету политичких наука у Београду, Интердисциплинарним студијама на Универзитету уметности, и другим образовним и академским институцијама. Њени оригинални научни радови представљени су на више међународних и националних научних и теоријских скупова, почевши од 2005. године. Ауторске текстове, преводе, приказе и критике до сада је објављивала у часописима *Музички талас*, *New Sound*, *Музикологија*, *Трећи програм Радио Београда*, *TkH*, *Evolucija*, као и у више тематских зборника и конференцијских публикација. Чланица је Српског етномузиколошког друштва (СЕД) и International Council for Traditional Music (ICTM).