

POLOŽAJ INSTRUMENTALISTKINJE U TRANSDISCIPLINARNIM PRAKSAMA DŽEZA

By Jasna Jovičević

1

UNIVERZITET SINGIDUNUM U BEOGRADU

FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE

DOKTORSKA DISERTACIJA

Tema:

**POLOŽAJ INSTRUMENTALISTKINJE U TRANSDISCIPLINARNIM
PRAKSAMA DŽEZA**

Mentorka:

Dr Ana Petrov

vanredna profesorka

Kandidatkinja:

Mr Jasna Jovičević

2017/4007

2022.

Komisija:

Prof. dr Ana Petrov, vanredna profesorka, ¹Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, mentorka

Doc. dr Marija Milanović, docentkinja, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu

Doc. dr Iva Nenić, docentkinja, ¹Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, spoljašnja članica komisije

Datum odbrane:

APSTRAKT

Predmet doktorske disertacije *Položaj instrumentalistkinje u transdisciplinarnim praksama džeza* jeste problematizacija džeza kao muzičke, ali i društvene prakse, polja koje je tradicionalno bilo, a jeste i danas polje kojim dominiraju muškarci, dok su žene reprezentovane kao manjina, izuzetak, novitet i Drugost. Muzičari u muzičkoj tradiciji i društvenom okruženju primenjuju patrijarhalni ideološki pristup, pa tako džez oličava muški kolektivni izraz prakse, kreirajući na taj način dominantni model kanonizacije u džez narativu. Muzički žanr tradicionalnog džeza je performativno „orodnjen”, a muškost je u ovom žanru postavljena kao norma. Nasuprot tome kreira se rodna stereotipizacija žena u džezu.

U doktorskoj disertaciji se istražuje, analizira i prikazuje kreiranje identiteta kao društveno konstruisanog subjekta, odnosno reprezentacija i status instrumentalistkinje kroz prakse različitih stilova džeza kao umetničke forme, ali i kulturnog, istorijskog i društvenog prostora. Kritički se ispituje položaj džez instrumentalistkinje transdisciplinarnim pristupom, a polje istraživanja oblikuju raznolikost disciplina društvenih i humanističkih nauka i umetničkog istraživanja u muzici. Tema rada je problematizovana na dva nivoa: 1) načini prikazivanja džeza (kultura, istorija, društvena praksa) i 2) načini identifikacije ličnog doživljaja improvizatorke kroz praksu. Cilj ovog rada jeste da doprinese naučnom diskursu istraživanjem rodnog identiteta, kreiranja narativa hegemonije i mogućnosti dekonstrukcije stereotipa žene u džezu, te postavljanjem pitanja rodnosti u praksi džeza, ne samo u Srbiji, već i na svetskoj džez sceni.

U prvom delu disertacije prikaz kratkog hronološkog razvoja džeza i dominantnog društvenog konteksta u kojem je džez nastajao i razvijao se predstavlja osvrt na referentni okvir i mapiranje žanra kao performativnog prostora za konstrukciju različitih identiteta. U drugom delu, komparativnom analizom tradicionalnog, tj. standardnog džeza (eng. *mainstream*) i slobodne improvizacije i fri džeza (eng. *free jazz*), polemiše se o strukturi odnosa tokom saradnje izvođača i izvođačica unutar muzičke prakse. Kritičkom analizom prakse, studijom slučaja i istraživanjem regionalne džez scene definiše se performativnost rodnog identiteta kao strateški upotrebljivog u okviru komunikacija.

Ključne reči: džez instrumentalistkinja, rodni performativ, teorija izvođenja, žene u muzici, umetničko istraživanje u muzici.

ABSTRACT

The subject of the doctoral dissertation *The Position of Female Instrumentalist in the Transdisciplinary Practices of Jazz* is reflected in the problematization of jazz as a musical but also social practice that has traditionally been and remains a field dominated by men, while women are represented as a minority, exception, novelty and Other. In the jazz music tradition and its social environment, musicians apply a patriarchal ideological approach. For that reason, jazz embodies the male collective expression of practice that creates a dominant model of canonization in the jazz narrative. The musical genre of traditional jazz is gendered performative, and masculinity is set as the norm in the jazz genre, creating on the contrary, gender stereotypes of jazzwomen.

The doctoral dissertation explores, analyzes and presents the creation of identity as a socially constructed subject, i.e. the representation and status of a female instrumentalist through the practice of different styles of jazz as an art form but also cultural, historical and social space. The position of the female jazz instrumentalist is critically examined with a transdisciplinary approach, thus shaping the field of research through the diversity of disciplines of social sciences and humanities, and also artistic research in music. In this work, the topic is problematized on two levels: 1) the way in which jazz is presented (culture, history, social practice) and 2) how the personal experience of the female improviser is identified through practice. The aim of this dissertation is to contribute to scientific discourse by researching gender identity and creation of a hegemonic narrative, and the possibility of deconstructing the stereotype of women in jazz, by questioning the gender issues in jazz practice, not only in Serbia but also on the world scene.

In the first part, the presentation of a short chronological development of jazz and the dominant social context in which jazz developed and originated is a review of the reference framework, mapping the genre as a performative space for the construction of different identities. In the second part, a comparative analysis of traditional, i.e. standard jazz (*mainstream*) and free improvised music and free jazz, serves for discussion about the structure of relations during the collaborative interaction between the participants within music practice. Critical analysis of practice, case study, and research of the regional jazz scene, defines the performativity of gender identity as strategically usable in communications.

Keywords: female jazz instrumentalist, gender performativity, performance theory, women in music, artistic research in music.

SADRŽAJ

Uvod.....	11
1. Umetničko istraživanje u muzici.....	16
1.1. Pozicioniranje u disciplini kao aktivistički čin.....	16
1.2. Cilj umetničkog istraživanja.....	20
1.3. Proces umetničkog istraživanja.....	20
1.4. Istraživačko pitanje u umetničkom istraživanju.....	23
1.5. Metode umetničkog istraživanja.....	25
4 1.5.1. <i>Metoda</i> autetnografije.....	26
1.5.2. <i>Metoda</i> IPA.....	28
1.5.3. <i>Metoda</i> u formi intervjua i životne priče.....	28
1.5.4. <i>Metoda</i> interpretacije narativa.....	29
1.5.5. <i>Metoda</i> analize kroz proces stvaranja.....	30
1.6. Kontekst umetničkog istraživanja u muzici.....	31
1.7. Diseminacija istraživanja.....	31
1.8. Odnos „ja i društvo” kao metoda.....	32
1.9. Umetničko istraživanje u džezu.....	33
2. Linearni narativ džez istorije.....	34
2.1. Kratka hronologija istorije džeza.....	37
2.1.1. <i>Kolevka džeza</i>	37
2.1.2. <i>Čikago i širenje novog zvuka</i>	38
2.1.3. <i>Kanonizacija džez genija</i>	39
2.1.4. <i>Velika era svinga</i>	43

2.1.5. <i>Revolucija i autentična virtuoznost</i>	44
2.1.6. <i>Moderni stil</i>	45
2.1.7. <i>Džon Koltrejn kao tradicija</i>	45
2.2. Domaći džez nekad i sad	49
2.2.1. <i>Dobrodošlica džezu</i>	50
2.2.2. <i>Domaći muzičari</i>	50
2.2.3. <i>Novo doba i stari sindrom poluperiferijalnosti</i>	52
2.3. Narativ početka fri džeza	55
2.4. Slobodno improvizovana muzika i Evropa	58
3. Muzička improvizacija u džezu	60
3.1. <i>Džez standard – forma</i>	63
3.2. <i>Fri džez i slobodno improvizovana muzika</i>	66
4. Društveno uodnošavanje i džez standard	69
4.1. <i>Improvizacija kao dijalog</i>	69
4.2. <i>Džez standard</i>	72
4.3. <i>Identitet u džez standardu</i>	77
4.4. <i>Institucionalizacija i učenje hegemonijskog stila</i>	78
4.5. <i>Stil džez standarda kao hegemonijski muzički diskurs</i>	79
5. Društveno uodnošavanje i fri džez	82
5.1. <i>Fri džez i slobodna improvizacija kao otvoreni društveni kolaborativni događaj</i>	82
5.2. <i>Slobodna improvizacija kao čin/događaj</i>	85
5.3. <i>Muzičko istraživanje u džezu – put ka slobodnoj improvizaciji</i>	87
5.4. <i>Minoritarna tendencija afekta u makropolitici – improvizovanom događanju</i>	90

5.5. Otvoreno-društveno u društvenom.....	95
6. Žene u džezu.....	98
6.1. Položaj instrumentalistkinje u džezu.....	98
6.2. Gde su žene u džezu?.....	99
6.3. Rodne studije i umetnost.....	101
6.4. Istorijski džez narativ bez žena.....	107
6.5. Narativ ženskosti u muzici bivše Jugoslavije.....	116
7. Ne-autentičnost i poluperiferijalni status domaće džezanke.....	122
8. Bez uzora i podrške u regionalnom džez obrazovanju.....	126
9. Rodni identitet u džezu.....	137
9.1. Identitet i rod.....	137
9.2. Kreiranje rodnog identiteta žene u džezu.....	143
9.3. Performativnost ženskog tela u džezu.....	145
9.4. Govoriti u džezu o džezu.....	145
9.4.1. Žena kroz ideologiju patrijarhata.....	147
9.4.2. Izuzetna žena.....	149
9.5. Performativnost roda u interakciji džez improvizacije.....	152
10. Stereotip.....	156
10.1. Stereotip džez muzičarke.....	157
10.2. Tri stereotipa – podela žena instrumentalistkinja u džezu.....	162
10.3. Osvajanje prostora kao Druga.....	164
10.4. Stereotipi poznatih umetnica u muzici popularne kulture.....	166
10.5. Rodni stereotipi i instrumenti.....	168

10.5.1. Klavir ili saksofon za džezzerke.....	169
10.6. Lično preispitivanje.....	172
11. Studija slučaja.....	176
11.1. Analiza percepcije (doživljaja i reprezentacije) publike muzičkog izvođenja trija Jovičević/Miklós/Wójcinski.....	177
11.2. Saksofon-kontrabas-bubnjevi fri džez trio.....	178
11.3. Muzički sadržaj se vidi.....	180
11.4. Fraze koje podsećaju na bi-bap.....	184
11.5. Rezultati analize ankete sa koncerta.....	189
11.6. Rezultati analize ankete na osnovu snimka.....	191
11.7. Komparativna analiza dve ankete.....	193
11.8. Zaključak.....	203
12. Istraživanje „Mlade džez instrumentalistkinje u Jugoistočnoj Evropi”.....	205
12.1. Rezultati istraživanja.....	210
12.1.1. Jedina.....	214
12.1.2. Uzor.....	216
12.1.3. Mikrokontekst džeza u makrokontekstu patrijarhalnog društva, diskriminacija.....	218
12.1.4. „Bolje” društvene prakse postoje.....	220
12.1.5. Interakcija u odnosu na pol – kakav je osećaj.....	221
12.1.6. Kritika i osećaj inferiornosti zbog pola, reprezentacija.....	230
12.1.7. Stereotip.....	233
12.2. Zaključak istraživanja.....	238

13. Nove tendencije.....	240
14. Zaključak disertacije.....	245
15. Literatura.....	252
16. Biografija autorke.....	269

Uvod

Džez kao umetnička i društvena praksa u tradicionalnom smislu predstavlja polje koje je bilo i ostalo polje kojim dominiraju muškarci.¹ Dok učešće žena u pojedinim izvođačkim praksama (u kojima takođe dominiraju muškarci) postaje sve vidljivije u poslednjih dvadesetak godina, u oblasti džeza žene su još uvek manjina, izuzetak i novitet.² Trenutna istraživanja u vezi sa džezom pokazala su nedovoljnu zastupljenost žena u svim segmentima žanrovske produkcije, reprezentacije, edukacije i muzičke industrije.³ Džez oličava muški kolektivni izraz prakse, bez obzira na vreme i savremenost u kojem se praksa izvodi. Muzičari su u sopstvenoj muzičkoj tradiciji i društvenom okruženju primenjivali patrijarhalni ideološki pristup i tako reprodukovali socijalni ideološki obrazac u džez diskursu, kreirajući na taj način dominantni model kanonizacije džez narativa.⁴ Muzički žanr tradicionalnog džeza je „orodnjen” ponašanjem, gestikulacijom, stiliziranjem govora i sviranja (muzičkog jezika) muzičara/ki od njegovog samog konstruisanja na početku 20. veka. Muškost je u žanru džeza postavljena kao norma i hijerarhijski sistem društva zasnovan na ideologiji patrijarhata.

Džez improvizaciju – zbog svoje interaktivnosti u sprovođenju prakse – posmatram kao društveni konstrukt kroz čiji se istorijski linearni narativ i ponavljanje prakse ideološki definisalo hegemonijsko polje moći.⁵ Unutar njega se potvrđuju, kontrolišu i osnažuju stereotipi, norme, strukture uodnošavanja, kodiranje prakse i idiom. Na taj način se stvorio narativ „dominantnog džez diskursa” u kom preovladavaju muškarci. Kao praksa podložna širim kulturnim uticajima,

¹ Melissa C. Dobson, “Forming your self? Autonomy and self-expression in the work of jazz musicians and classical string players”, *Music Performance Research*, 2010, Vol. 3, No. 1, 42–60; Will Gibson, “Material culture and embodied action: Sociological notes on the examination of musical instruments in jazz improvisation”, *Sociological Review*, 2006, No. 54, 171–187; Pauline Oliveros, “Harmonic anatomy: Women in improvisation”, in: Daniel Fischlin and Ajay Heble (eds.), *The other side of now: Jazz, improvisation, and communities in dialogue*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2006, 50-70; Jayne Caudwell, “The jazz–sport analogue: Passing notes on gender and sexuality”, *International Review for the Sociology of Sport*, 2010, No. 45, 240–248.

² Will Gibson, “Material culture and embodied action: Sociological notes on the examination of musical instruments in jazz improvisation”..., op.cit. ; Ariel A. Alexander, “Where are the girls? JAZZed: Practical Ideas & Techniques for Jazz Educators”, *Jazzed Magazine*, <http://www.jazzmagazine.com/>, ac. 9. 11. 2021. at 10.10 AM

³ Arendra Devroop, “The occupational aspirations and expectations of college students majoring in jazz studies”, *Journal of Research in Music Education*, 2012, No. 59, 393–405; Frederick A. Seddon, “Modes of communication during jazz improvisation”, *British Journal of Music Education*, 2005, Vol. 22, No. 1, 47–61.

⁴ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice na tradicijom instrumentima u Srbiji*, Beograd, Clio, 2009, 9.

⁵ Trine Annfelt, “Jazz as masculine space”, *Kilden*, <http://kjonnsforskning.no/en/2003/07/jazz-masculine-space>, ac. 10. 10. 2020. at 4.00 PM.

džez improvizacija tokom izvođenja kritički obuhvata procese formiranja i izvođenja identiteta.⁶ Zbog prisutne rodne stereotipizacije žena u džezu instrumentalistkinje su prihvatile date i razvile svoje strategije izvođenja reprezentacija, koje ublažavaju odnos između onoga što one žele da predstave i načina na koji ih drugi vide.⁷

Kroz disertaciju istražujem, analiziram i prikazujem kreiranje identiteta kao društveno konstruisanog subjekta, odnosno reprezentaciju i status instrumentalistkinje kroz prakse različitih stilova džeza kao umetničke forme, ali i kulturnog, istorijskog i društvenog prostora. Kritički ispitujem položaj džez instrumentalistkinje koristeći transdisciplinarni pristup. Drugim rečima, polje istraživanja oblikujem raznolikošću disciplina društvenih i humanističkih nauka kao što su: sociologija, kritička teorija, filozofija, muzikologija, etnomuzikologija, istorija, studije kulture i roda, ali i kroz umetničko polje – analizu prakse, interaktivnu muzičku i društvenu saradnju između muzičara/ki, iskustvo i kulturu izvođenja.

Pitanje roda u džezu je retko analizirano u kontekstu muzičke prakse,⁸ te je izuzetno značajno razraditi, analizirati i preispitati konstrukcije i strategije socijalizacije gde su rodne uloge kulturno određene. Cilj ovog rada jeste da doprinese navedenom naučnom diskursu u Srbiji pomoću transdisciplinarnog istraživanja rodnog identiteta. To će postići analiziranjem sistematizacije i metoda kojima se kreirao hegemonijski narativ, istraživanjem mogućnosti dekonstrukcije stereotipa žene u džezu, odnosno postavljanjem pitanja rodnosti u praksi džeza, ne samo u Srbiji i regionu, već i na svetskoj džez sceni. Sekundarni cilj jeste mapiranje i predstavljanje umetničkog istraživanja u džezu kao mlade naučno-umetničke discipline u kojoj se otvara prostor za pozicioniranje istraživačica i umetnica iz oblasti džeza. Takvo pozicioniranje predstavlja aktivistički čin dekonstrukcije rodnog stereotipa i otvaranja novog poligona za kreativno delovanje žena u umetnosti i nauci.

Da li je moguće percipirati improvizaciju džez instrumentalistkinja kao „žensku” izvođačku praksu u odnosu na dominantni narativ, ili se ta identifikacija sprovodi jedino kroz reprezentaciju, žanrovski performativ i medijski prikaz, jedno je od glavnih pitanja koja

⁶ Graeme B. Wilson and Raymond A. R. MacDonald, “The sign of silence: Negotiating musical identities in an improvising ensemble”, *Psychology of Music*, 2012, Vol. 40, No. 5, 558–573, 559–560.

⁷ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen*, New Orleans, Center for Research University, 18 Kansas, 2004, 56.

⁸ Victoria Willis, “Be-in-tween the Spaces: The Location of Women and Subversion in Jazz”, *The Journal of American Culture*, 2008, Vol. 31, No. 3, 293–301, 293.

obrađujem u disertaciji. Temu problematizujem na dva nivoa: 1) načini prikazivanja džeza (kultura, istorija, društvena praksa) i 2) načini identifikacije ličnog doživljaja improvizatorke – instrumentalistkinje kroz praksu. U prvom delu predstavljen je kratak hronološki razvoj džeza i dominantnih društvenih prilika u kojima je džez nastajao i razvijao se, sa ključnim događajima koji su uticali na status prakse i struktuiranje linearnog narativa. Cilj nije prikaz istorije džeza već osvrt na referentni okvir i mapiranje žanra kao performativnog prostora za konstrukciju različitih identiteta. Komparativnom analizom tradicionalnog / standardnog džeza (eng. *mainstream*) i slobodne improvizacije i fri džeza (eng. *free jazz*) posmatram strukturu odnosa tokom saradnje izvođača i izvođačica unutar muzičke prakse i polemišem o njoj. To podrazumeva istraživanje kolektivnog i individualnog iskustva i performativnosti – koje u velikoj meri utiču na muzički sadržaj i razvoj improvizatorske prakse. Predstavljam i performativnost (rodnog) identiteta kao strateški upotrebljivog u okviru interaktivnih komunikacija. U drugom delu rada bavim se analizom nove interpretacije džez istorije, medijskom reprezentacijom džez instrumentalistkinja i same prakse. Ukazujem na paralelu razvoja novog džez narativa i studija roda i kulture, analizom kreiranja i izvođenja rodničkih identiteta, nudeći strategije dekonstrukcije stereotipa džez instrumentalistkinje. Elaboriram jednu studiju slučaja i jedno istraživanje: 1) lično umetničko istraživanje u džezu – na osnovu svoje umetničke prakse autoetnografski ispitujem džez i proizvodim nova znanja o improvizaciji žena, i 2) istraživanje kroz analizu intervjua osamnaest mladih džez instrumentalistkinja iz regiona, koje sam sprovodila tokom 2021. godine – ukazujem na ličnu percepciju rodnog identiteta u okviru umetnosti džeza na balkanskom kulturnom prostoru.

S obzirom na činjenicu da sam aktivna improvizatorka, instrumentalistkinja, kompozitorica i aktivna članica domaće i međunarodne muzičke scene, nalazim se u jedinstvenoj poziciji iz koje teoretizujem, analiziram, posmatram i izvodim zaključke o improvizaciji žena u izvođačkim i medijskim praksama umetnosti džeza (kao akterka unutar same prakse). Sprovedeno umetničko istraživanje u džezu omogućuje mi transdisciplinarni autentični pristup analizi dela, kulturi, društvenom suodnosu unutar umetničkih praksi džeza, kao i rodnoj perspektivi i performativu improvizacije. Osim umetničkim i istraživačkim iskustvom, raspolazem i dugogodišnjim radom u prosveti kao predavačica iz predmeta džeza, instrumentalne nastave, teorije i istorije džeza, ansambla i kulturnih studija. Zahvaljujući višegodišnjem pedagoškom iskustvu imam autentičan pogled na obrazovni sistem, kreiranje dominantnog

narativa džeza i razvoj rodnih identiteta kroz učenje i praktikovanje džeza kod mladih umetnika/ca.

U disertaciji koristim različite interdisciplinarne i transdisciplinarne metode: umetničko istraživanje u muzici kao kritičko i teorijski postavljeno razmišljanje umetnika/ce o sopstvenoj praksi ili svetu oko sebe. Ova transdisciplinarna naučno-umetnička disciplina koristi skup metoda koje nisu striktno definisane: a) autoetnografija – lično iskustvo za opisivanje i kritikovanje kulturnih uverenja, praksi i iskustva, b) interpretativna fenomenološka analiza (IPA), delimično preuzeta iz socioloških nauka – detaljno ispitivanje ženskog iskustva u praksi džeza, c) muzička analiza kroz kreiranje novog umetničkog dela u cilju ispitivanja muzičke prakse u korelaciji sa društvenim i kulturnim strategijama, d) istoriografska metoda – koristeći se dostupnom i relevantnom literaturom iz istorije džeza i umetničke muzike, video-dokumentovanim zapisima, feljtonima i istorijskim tekstovima (Tucker, Kollier, Kojić Mladenov, Erčić, Nenić), e) metoda životne priče, f) intervjui za tumačenje improvizacije kao ličnog doživljaja kroz razgovor sa umetnicama, g) različiti teorijski okviri: teorije kulturnih studija (Hall, Kelner), sociološka istraživanja, teorije rodne performativnosti (Butler) za predstavljanje rodnog performativa i reprezentacije žene u džezu, h) rodna analiza žanrova džez improvizacije sa osvrtom na feminističke studije i studije roda, i) analiza zasnovana na filozofiji i teoriji afekta (Deleuze, Manning, Massumi, Stover), j) analiza, komparacija i ustanovljavanje normativa, performativa i slobodnog kolaborativnog muzičkog događaja – improvizacije na osnovu teorije jezika, diskursa i govornog performativa (Austin) i teorije dve kulture (Tannen).

Postavljene hipoteze u doktorskoj disertaciji su sledeće:

- Kreiranje rodnog identiteta u džezu se dešava usled specifičnih žanrovskih konstrukcija, hegemonijske kanonizacije, normativa i striktnih pravila, žanrovskog performativa unutar muzičke interakcije i reprezentacije rodnog performativa kao društvene strategije unutar prakse.
- Džez instrumentalistkinje se suočavaju sa višestrukim sistemom isključivanja u umetnosti džeza; dvostrukim standardom društvenih (patrijarhalnih) obrazaca inkorporiranih u mikro-kontekst hegemonijskog žanra dominantnog stila tradicionalnog džeza, gde je džez sviračica predstavljena kao „druga” „novitet” i „ne-autentična”.

- Kroz korpus disertacije ću pokazati da muzička praksa slobodne improvizacije i naučno-umetnička disciplina umetničko istraživanje u džezu mogu poslužiti kao poligon za umetničko kreiranje i proizvodnju novog znanja, značajnog za strateško pozicioniranje žena sa ciljem postizanja rodne jednakosti u praksama umetnosti džeza i preispitivanja ženskog doživljaja improvizacije kao izvođačke i medijske prakse.

Rad je podeljen u dve velike celine: 1. džez kao društvena praksa koja se kreirala usled različitih socijalnih organizacija i 2. položaj džez instrumentalistkinje u džezu kao društvenom prostoru u kojem se rodni identitet stvara i izvodi. Ista metoda se koristi u obradi oba dela – pregledom izvođačke prakse džeza kroz istorijski narativ i društvene uticaje, a zatim analizom muzičke i društvene discipline kroz koje se ogledaju uticaj interaktivnih odnosa na kreiranje stereotipnih uloga i reprezentacija učesnika/ca društvenih praksi džeza.

1. Umetničko istraživanje u muzici

1.1. Pozicioniranje u disciplini kao aktivistički čin

U narednom delu teksta predstaviću umetničko istraživanje u muzici, pre svega u džezu, kao noviju disciplinu koja zauzima diskurzivni prostor sa potencijalom za osporavanje konvencionalnih definicija umetničke i socijalne podele uloga, shvatanje prakse i njenog tumačenja. Umetničko istraživanje u muzici, pre svega, uključuje pristup zasnovan na muzičkoj praksi, vođenoj i istraživanoj od strane samog/e umetnika/ce. U ulozi umetnice i istraživačice, kritički sagledavam muzičku praksu kao kreativni društveni fenomen i biram umetničko istraživanje za teorijski okvir dela rada koji se tiče prakse sviranja, percepcije i analize improvizovanja i doživljaja učesnice u praksi.

Džez kao diskurs jeste prostor iz kojeg se pretežno publici obraća muškarac, i to ne samo zato što je većina muzičara muškog pola, već i zato što estetikom i društvenim okruženjem prakse dominiraju muški ideali reprezentacije. Džez muzika predstavlja prostor u kojem se rod uči i uvežbava kroz praksu kao društveno organizovani sistem. Pojam stila nije uobličen samo u muzici, već prenosi i konvencije određenih istorijskih situacija ili grupa muzičara/ki koji pripadaju nekom žanru. Džez muziku su stvorili muškarci, pa tako on oličava muški kolektivni izraz u praksi, bez obzira na vreme i savremenost. Za razliku od prakse tradicionalnog džeza, u kasnijem razvoju improvizacije, a naročito stilovima gde se praktikuje slobodna improvizacija sa manje određenim okvirima, žene su bile uključivane u njihovo formiranje i time zauzele mali, ali značajan deo diskursa. Njihov glas se s vremena na vreme čuje, pa je lakše krčiti put ka rodnoj jednakosti kada je put već započet.

Upravo zbog toga je u ovom momentu izuzetno značajno da umetnica-istraživačica zauzme stanovište i prostor u novom diskursu, u disciplini umetničkog istraživanja u džez muzici, kako bi kroz praksu inkorporirala rezultate sopstvenog istraživanja, stavljajući u fokus kvalitativne metode autoetnografskog iskustva. Ovo polje kao noviju disciplinu za sada nisu potpuno osvojili muškarci, iako je već sada većina istraživača u džezu muškog pola, te je važno uključivanje žena i njihov doprinos u sticanju novih znanja. Umetničko istraživanje u džezu danas nudi važnu istraživačku posmatračku prizmu za džez muzičarku. Rodno pozicioniranje postaje istraživački proces u džez praksi kao performativnom prostoru – muzičarka pokušava da

razume sopstveno iskustvo stvaranja i interpretacije muzike, nudeći drugačiji pristup i pogled od već ustaljene reprezentacije ženskog sviranja. Istraživanje, otkrivanje i artikulacija sopstvenog iskustva mogli bi uticati na dalji razvoj izvođenja i samog razumevanje ženske muzičke improvizacije. Rodna perspektiva u umetničkim istraživanjima u džezu mogla bi da definiše kritičku i teorijski pozicioniranu refleksiju umetnice o muzičkoj praksi. Na taj način bi se postavili temelji za dekonstrukciju rodne reprezentacije u izvođenju džez muzike. Mogu se, takođe, ponuditi i novi uvidi i znanja o interpretaciji tradicionalne džez prakse, fri džeza ili bilo kog drugog muzičkog stila sa određenom žanrovskom i rodnom performativnošću.

Kao aktivna učesnica u praksama tradicionalnog džeza, slobodne improvizacije i umetničkog istraživanja u džezu, posmatram disciplinu kao moguće „sigurno” mesto za razvoj rodne raznovrsnosti sa pretpostavkom da umetničko istraživanje u džez diskursu predstavlja sredstvo za razvoj aktivističkih i feminističkih perspektiva muzičke prakse. Moj izbor da istražim i odgovorim na kritička pitanja kroz ovaj teorijski okvir jeste afirmativni gest u pozicioniranju ženskog glasa u umetničkom istraživanju muzike i džeza. Disertacija se sastoji iz više tematskih poglavlja u kojima koristim različite metodologije istraživanja. Pošto je umetničko istraživanje u muzici, a pre svega u džezu, mlada naučno-umetnička disciplina, za sada nedovoljno popularna – te na tu temu nije puno pisano i raspravljano kod nas – u sledećem delu teksta predstaviću definiciju umetničkog istraživanja u muzici i džezu, metode, pitanja, ciljeve i principe istraživanja.

Često se postavlja pitanje po čemu se umetničko istraživanje razlikuje od samog kreativnog procesa i stvaranja dela. Nesumnjivo je da svako stvaranje umetnosti zahteva mnogo istraživanja, kako pre tako i tokom stvaralačkog čina, ali se ne može svaki proces stvaranja kvalifikovati kao umetničko istraživanje. Cilj istraživanja tokom procesa stvaranja nije nužno stvaranje novog i inovativnog znanja, uz navođenje hipoteza i opravdavanje metodologije.⁹

Umetničko istraživanje se može definisati kao kritičko i teorijski postavljeno razmišljanje umetnika/ce o sopstvenoj praksi ili svetu oko sebe, umetničkim delima i pisanim tekstovima. To znači da istraživanje povezuje teorijsku diskurzivnost, koja se izražava u pisanju, sa umetničkom

⁹ Robert Burke and Andrys Onsman, “Discordant Methodologies Prioritizing Performance in Artistic Research in Music”, in: Robert Burke and Andrys Onsman (eds.), *Perspectives on Artistic Research in Music*, Lanham, Lexington Books, 2017, 8.

praksom i čulnom percepcijom.¹⁰ Umetnost se kvalifikuje kao istraživanje ako je svrha umetničkog rada proširivanje novog i razumevanje postojećeg znanja kroz originalno istraživanje i kreativni proces. Umetnost je istraživanje ako se obraća pitanjima koja karakterišu samo istraživanje. Umetnici/ce preuzimaju ulogu istraživača/ica onda kada koriste eksperimentalne i istraživačke metode za otkrivanje i artikulisanje znanja koja se čitaju u određenim umetničkim delima i umetničkom procesu, i kada procese i ishode istraživanja artikulišu, odnosno distribuiraju na odgovarajući način istraživačkoj zajednici i široj javnosti.¹¹

Akademsko priznanje umetničkog istraživanja bio je postepeni proces koji je započet sredinom i krajem 20. veka, pa se zbog toga tretira kao mlada disciplina. Diskursi u istraživanju umetnosti počeli su da se udaljavaju od tradicionalnih pristupa tekstu, a ispitivanje značenja u izvođenju postalo je sve istaknutije. Termin „performativni zaokret”¹² postao je pokazatelj promene poimanja istraživanja u humanističkim i društvenim naukama, koja su akademiju pripremile za pojavu umetničkih metodologija istraživanja.¹³ Šuvaković istražuje razlike i sličnosti između epistemologije umetnosti i nauke.¹⁴ Dok se u umetnosti zahteva estetska reakcija, u nauci se traže znanje i razumevanje. U umetnosti nas vode emocije i intuicija, a u nauci razum. Dok u umetničkoj praksi tražimo posebnosti, u nauci istražujemo normativnost. Između pomenute dve vrste istraživanja, Šuvaković pronalazi sličnosti. I naučno i umetničko istraživanje cene pažljivo posmatranje sopstvenog okruženja putem čula u cilju prikupljanja informacija. Obe grane su kreativne, uvode promene, inovacije i poboljšanje trenutnog stanja stvari. I nauka i umetnost koriste apstraktne modele razumevanja sveta kroz kreativnost.¹⁵ Moguće je da su upravo pomenute sličnosti dovele do spajanja i ukrštavanja metodologija istraživanja između nauke i umetnosti. Epistemologija istraživanja muzičke umetnosti, kao i u svim drugim istraživanjima, jeste način otkrivanja, čiji rezultati mogu biti izvođenje i analiza tog

¹⁰ Janneke Wesseling and Kitty Zijlmans, “Q and A: Towards a Practice of Artistic Research”, in: Jonathan Impett (ed.), *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, Leuven, Leuven University Press, 2017, 211–220.

¹¹ Robert Burke and Andrys Onsman, “Discordant Methodologies Prioritizing Performance in Artistic Research in Music”..., op. cit. 7.

¹² Performativni zaokret, kao mlada disciplina, usidren je u širem kulturnom razvoju postmodernizma, a predstavlja paradigmatički pomak u humanističkim naukama sa glavnim konceptom i teorijom izvođenja, koja je uticala na različite discipline.

¹³ Michael Kahr, “Artistic Research in Jazz: An Introduction”, in: *Artistic Research in Jazz, Positions, Theories, Methods*, New York, Routledge, 2022, xii.

¹⁴ Miodrag Šuvaković, *Epistemologija umetnosti*, Beograd, Orion art, 2008.

¹⁵ *Idem*.

izvođenja, kao i preduzeti proces koji dovodi do njenog ostvarenja.¹⁶ Pitanja, teme, metode i projekti koji proizilaze iz umetničke prakse se istražuju kroz praksu, ali to istraživanje proizilazi i iz intelektualnog, kulturnog i kreativnog diskursa sa kojima umetnik/ca čini kritički odnos.

Termin umetničko istraživanje u umetnosti nailazimo isprva u vizuelnim, performativnim i konceptualnim umetnostima, ali ubrzo se disciplina proširuje i na muziku. Do razvoja umetničkog istraživanja u muzici došlo je usled novih pogleda na kulturu, muziku i ulogu muzičara/ke i njegovog/nog dela. Ono sadrži informacije o novim shvatanjima, o tome šta je znanje, kako i gde se novo znanje pronalazi, nudeći nove načine istraživanja, kao i vidove distribucije i širenja kulture i znanja.¹⁷ Osim toga, umetničko istraživanje u muzici ima potencijal za osporavanje konvencionalnih definicija umetničke, socijalne i ekonomske hijerarhije, te klasične uloge kompozitora/ke, izvođača/ice, muzikologa/škinje, slušaoca/teljke, itd.,¹⁸ otvarajući time mogućnosti za drugačije shvatanje prakse, predstave i diseminacije umetničkog dela. Umetničko istraživanje u muzici uključuje pristup zasnovan na muzičkoj praksi, vođen u praksi i vođen kroz praksu, koju obično sprovode umetnici/ce-istraživači/ce.¹⁹ Uzevši u obzir da je džez improvizacija sama po sebi eksperiment kroz koji se proizvodi novo znanje (te se istraživanje na neki način i podrazumeva), džez je jedan od poslednjih muzičkih žanrova u koji je uvedeno umetničko istraživanje kao posebna disciplina. Umetnička istraživanja povezana sa džezom pojavila su se u formi visokokvalitetnih projekata, ali su se publikacije pojavljivale integrisano uvrštene u različita istraživačka polja kao što su studije džeza i popularne muzike, studije izvođenja, studije improvizacije, muzičke filozofije, muzičke estetike i, ponekad, kao usputne napomene u umetničkim istraživanjima klasične i savremene umetničke muzike. Projekte umetničkih istraživanja u džezu je tek od nedavno priznala istraživačka zajednica džeza, na primer na 6. konferenciji *Rhythm Changes* u Gracu 2019. godine,²⁰ gde su se okupili istraživači/ce oko te teme, osnivajući Internacionalnu mrežu za umetničko istraživanje u džezu

¹⁶ Robert Burke and Andrys Onsman, "Discordant Methodologies Prioritizing Performance in Artistic Research in Music" ..., op. cit. 8.

¹⁷ Jonathan Impett, *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, Leuven, Leuven University Press, 2017, 1.

¹⁸ Paulo De Assis, *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*, Leuven, Leuven University Press, 2018, 2.

¹⁹ Michael Kahr, "Artistic Research in Jazz: An Introduction" ..., op. cit. xii.

²⁰ *Idem*.

(INARJ – *International Network for Artistic Research in Jazz*).²¹ Jedna sam od članica osnivačkog tima i saradnica na projektima INARJ-a. U Srbiji i regionu bivše Jugoslavije muzičko istraživanje u džezu nije sprovedeno na institucionalnom ili akademskom nivou, već se sporadično pojavljuje u okviru samostalnih interdisciplinarnih projekata, uključujući i istraživanje muzičara/ki kroz praksu džeza.

1.2. Cilj umetničkog istraživanja

Cilj umetničkog istraživanja jeste povećanje svesti i refleksije, kako umetnika/ca tako i njihove publike, o proučavanju umetnosti iznutra,²² postavljanju pitanja i odgovaranju na ista kroz kompleksan metodološki proces. Umetnička istraživanja muzičarima/kama omogućavaju dublji razvoj osobina koje već poseduju kao muzičari/ke, ali i kritičko mišljenje o muzici i o umetnosti, što dovodi do novih načina izražavanja.²³

1.3. Proces umetničkog istraživanja

Umetničko istraživanje je lično, zahteva intenzivan kreativni i intelektualni angažman. To je proces individualnog umetničkog razvoja, ali i doprinos zajedničkim telima kulture i znanja. Umetničko istraživanje često vodi umetnika/cu u nova i neispitana područja prakse. Kompleksnost holističkog pristupa, korišćenog u ovom istraživanju, je umnogome proširila moju istraživačku praksu. Umetnički proces stvaralaštva i sagledavanje društvenih i teorijskih gledišta kreirali su formulu istraživačkog rada, koja na autentičan način produkuje novo znanje i u umetnosti, i u kulturi.

Za širenje znanja o inovativnoj disciplini umetničkog istraživanja u muzici, predavači/ce i muzički/e istraživači/ce sa Instituta Orfej (Orpheus Institute) su 2019. godine kreirali onlajn kurs na tu temu, otvoren za sve zainteresovane muzičare/ke.²⁴ Na ovom kursu predavali su priznati

²¹ *International Network for Artistic Research in Jazz*, <https://www.jammusiclab.com/index.php/research/projects/international-network-artistic-research-jazz>, ac. 15. 4. 2022. at 10.05 PM.

²² Mika Hannula, Juha Suoranta and Tera Vaden, *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*, Peter Lang Publishing Inc., 2014, xii.

²³ Jonathan Impett, *KULeuvenX: MUSRESx Artistic Research in Music – an Introduction*, Ghent, Orpheus Institute, Belgium, 2019, onlajn kurs.

²⁴ *Orpheus Instituut*, <https://orpheusinstituut.be/en/>, ac. 11. 2. 2021. at 1.05 PM.

istraživači i istraživačice iz oblasti umetničke muzike, obrazujući novi diskurs kojim se danas služimo u široj praksi i muzičkoj zajednici. Džonatan Impet (Jonathan Impett), začetnik pomenutog kursa, u svojim predavanjima navodi tri pravca u kojima se proces umetničkog istraživanja u muzici kreće: koherentnost i strogost misli, zatim otvoreno, skromno traganje za idejama, metodologijama i pristupima – multidisciplinarnost umetničkog istraživanja, i na kraju artikulisanje i razmena znanja.²⁵ Kompleksnost procesa umetničkog istraživanja u muzici umnogome utiče i na sam proces muzičkog stvaralaštva, razvijanja ideja, kao i njihovu realizaciju kroz izvođenje.

Autori knjige o metodama umetničkog istraživanja predstavljaju bazičnu formulu za umetničko istraživanje, deleći ih na unutrašnje i spoljašnje metode na sledeći način:

Umetnički proces – rad unutar umetničke prakse

- Posvetiti se uslovima prakse;
- Dokumentovati akciju, akt;
- Kretati se između pozicija insajdera i autsajdera (učestvovanje i otklon);
- Pripremati umetničko delo.

Razmatranje gledišta (kontekst, tradicija, interpretacija) – spoljašnji rad

- Društvena i teorijska imaginacija;
- Hermeneutika (znanje koje se bavi interpretacijom);
- Inovacije u konceptu, artikulaciji i argumentaciji;
- Verbalizacija, artikulacija istraživanja.²⁶

Ono što se uglavnom nadovezuje i veže spoljašnje i unutrašnje procese istraživanja jeste svakako realizacija, odnosno izvođenje umetničkog dela, uz inkorporiranje svih aspekata istraživanja kao podjednakih elemenata. Međutim, u mom slučaju, izvođenje umetničkog dela biće sekundarno; disertacija je posvećena spoljašnjem razmatranju gledišta kroz kulturne i društvene prakse koje utiču na unutrašnje procese, izvođenje dela, kreiranje i izvođenje identiteta umetnice. Upravo mi naglasak na društvenoj i teorijskoj imaginaciji omogućava preciznije kretanje iz insajderskog u autsajderski položaj, koji zatim nudi kompleksnije sagledavanje uloge, identifikacije, pozicije, reprezentacije i doživljaje umetnice u praksi.

²⁵Jonathan Impett, *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Reseachers at the Orpheus Institute*..., op. cit. 1.1, 2.

²⁶Mika Hannula, Juha Suoranta and Tera Vaden, *Artistic Research Methodology*..., op. cit. 15.

Važno je da umetnik/ca postavi minimalnu udaljenost, odnosno odklon od prakse kao „autsajder/ka”, dok je u isto vreme i u praksi. Drugim rečima, značajno je da analizira svoje izvođenje koje se dešava iz perspektive „insajdera/ke” a da se istovremeno odražava na praksu i na svoja dela, zauzimajući distancu i razmišljanje kao prirodni deo same prakse.²⁷ U umetničkom istraživanju je krucijalno obostrano zauzimanje pozicije umetnika/ce dok učestvuje u praksi. Ta pozicija se kreće istovremeno i unapred i unazad između perioda intenzivnog (insajderskog) angažovanja i reflektivnijeg angažovanja (autsajderskog). Upravo potreba za usvajanjem minimalne distance predstavlja jedan od razloga zbog kojih umetničko istraživanje često pomera granice umetničke prakse.²⁸

Posmatrajući proces umetničkog istraživanja Grej (Gray) tvrdi: „Posmatrati sopstvenu kreativnu praksu znači uzimati i kreativnu i reflektivnu (posmatračku) ulogu, u izvesnom smislu stvarajući novi istraživački model koji se koristi i drugim modelima, ali će neizbežno imati svoj poseban identitet”.²⁹

Proces umetničkog istraživanja sastoji se od činova i etapa: perioda rada, nacрта, planova, umetničkog dela, izvođenja, itd. Sve navedeno ili samo određeni delovi ostaju i koriste se kao propratni materijal u vidu video-zapisa, fotografija, audio-snimaka, tekstova, notnih zapisa, mapa i dijagrama, predmeta i sl. Posle svakog umetničkog istraživanja ostaje dokumentacija u obliku dnevnika istraživanja, dokumentovanog audio-vizuelnog materijala ili slično. Sam proces stvara telo materijala, javno dostupne zapise o fenomenima o kojima neko želi da govori i koristi ih u istraživanju ili nakon njega. Materijali sa kojima se radi mogu se razlikovati kod različitih istraživača/ica i praksi; nekada su dokumentovani, tekstualni, istorijski, materijalni, tehnički, konceptualni ili filozofski – a mogu se ticati i umetničke prakse drugih.³⁰ Takođe, nekada su to kvantitativni rezultati dugotrajnih istraživanja i pripreme. Ovi materijali nam omogućavaju prikazivanje detaljnog, eksplicitnog izveštavanja o istraživanju. Analize i teorijska razmišljanja se vrlo često dešavaju u samom procesu, pa se tada ne pravi razlika između samog procesa i kontekstualnog/konceptualnog rada i prikupljanja podataka i analize.³¹ Isprepletenost kreativnog procesa, promišljanja i analize, reprezentovana u vidu izvođenja ili artikulacije dela, angažuje

²⁷ Robert Burke and Andrys Onsmann, “Discordant Methodologies Prioritizing Performance in Artistic Research in Music”..., op. cit. 3.

²⁸ Mika Hannula, Juha Suoranta and Tera Vaden, *Artistic Research Methodology*..., op. cit. 16.

²⁹ Carole Gray, Anne Douglas, Irene Leake and Julian Malins, *Developing a research procedures programme for artists & designers*, Aberdeen, Robert Gordon University, 1995, 45.

³⁰ Nathan Impett, *KU LeuvenX: MUSRESx Artistic Research in Music – an Introduction*..., op. cit. 2.1.1, 1.

³¹ Mika Hannula, Juha Suoranta and Tera Vaden, *Artistic Research Methodology*..., op. cit. 16.

muzičara/ku na specifičan način. U muzičkom istraživanju to praktično znači da je akter/ka u kreativnom procesu aktivan/na istovremeno i kao izvođač/ica i kao kompozitor/ka, ali i paralelno, kao kritičar/ka koji/ja kritički razmišlja o sopstvenim umetničkim i naučnim materijalima, generišući umetničke, epistemološke i diskurzivne rezultate.³² Stvarajući uslove za nove načine interakcije između materijala iz prakse, umetničko istraživanje pokreće nove načine razmišljanja, sagledavanja, slušanja, posmatranja sveta, ali i stvaranja dela. Istraživanje i inovativne umetničke aktivnosti osporavaju konvencije i proširuju ograničenja razmišljanja i aktivnosti umetnika/ca. Umetnici/ce stimulišu napredak služeći se empirijskim iskustvom kroz koje se odnose prema stvarnosti, tumačeći ga i oblikujući kroz stvaralački i istraživački proces.³³

1.4. Istraživačko pitanje u umetničkom istraživanju

Istraživačko pitanje jeste osnovno za kreiranje i sakupljanje odgovarajućih i potrebnih informacija za dobijanje odgovora. Istraživačko pitanje (koje ne treba poistovećivati sa hipotezom) je od suštinske važnosti za odabir odgovarajuće metodologije. Kao što sam u uvodnom delu o umetničkom istraživanju u muzici napomenula, umetničko izvođenje ili stvaranje dela bez istraživačkog pitanja jednostavno postoji kao umetnost, a ne kao umetničko istraživanje.³⁴

Po mišljenju Kerol Grej i Džulijan Melins (Carole Gray, Julian Malins), proceduralnu strukturu istraživanja obično oblikuju tri jednostavna pitanja:

1. 'Šta?' – definisano i održivo istraživačko pitanje se postavlja na osnovu identifikacije ideje nastale iz prethodnog iskustva i stručnosti, u vidu okvirnog iskaza istraživanja umetnika/ce-istraživač/ice;
2. 'Zašto?' – potreba za istraživanjem u odnosu na širi kontekst kako bi se testirale vrednosti predloga, pronašla pozicija istraživača/ice i ispitalo niz istraživačkih strategija;

³² Paulo De Assis, *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*..., op. cit. 2.

³³ Efva Lilja, "What does the artist as researcher do?", in: Efva Lilja (ed.), *Art, research, empowerment: On the artist as researcher*, Stockholm, Regeringskansliet, 2015, 55–69, 55.

³⁴ Robert Burke and Andrys Onsmann, "Discordant Methodologies Prioritizing Performance in Artistic Research in Music"..., op. cit. 8.

3. `Kako?' – značaj razvijanja odgovarajuće specifične metodologije za prikupljanje i generisanje informacija relevantnih za dato istraživanje, ispitivanje i ocenjivanje, analiziranje i tumačenje dokaza istraživanja.³⁵

Polazište velikog broja istraživanja je često radoznalost, želja da se nešto sazna, da se pronade odgovor na neku vrstu pitanja. Početna ideja koja izaziva interesovanje uobličava se u pitanje istraživanja, koje dalje oblikuje predviđene i nepredviđene ishode istraživanja; oblikuje metodologiju, proces, analizu i na kraju oblikuje vrednost prezentacije istraživanja.³⁶

Otkriće, maštovito nagađanje ili problem mogu biti početni impuls za postavljanje istraživanja, ali početnu fazu samog istraživačkog procesa čini formulisanje pitanja i njegova jasna artikulacija. To je važan korak za samog/u umetnika/cu, ali i za sve druge učesnike/ce u istraživačkom procesu. Pitanje umetničkog istraživanja potiče iz prakse umetnika/ce, a na dato pitanje se može odgovoriti akumuliranim znanjem, iskustvom i radoznalošću samog umetnika/ce. „Heuristička istraživanja uključuju samopretragu, samo-dijalog i samo-otkriće: istraživačko pitanje ističe unutrašnju svest, značenja i nadahnuće”³⁷, potencirajući lično gledište, unutrašnje procese ispitivanja i lično iskustvo istraživača/ice. Rezultati umetničkog istraživanja u ovom slučaju prevazilaze interpretaciju ili muzičku kompoziciju. U umetničkom istraživanju muzike, pitanja, tema i sam projekat rađaju se i formulišu iz prakse i ličnog iskustva, iz lične putanje umetnika/ce, muzičara/ke, mislioca ili misliljice, društvenog/e aktera/ke ili duhovnog bića.

Pitanja se, takođe, odnose na vrstu znanja za koje se umetnik/ca nada da će proizvesti. Ona se kreću od vrlo fokusiranih pitanja za testiranje hipoteze ili popunjavanje praznina u znanju, preko pitanja šireg opsega koja zahtevaju istraživački pristup; utvrđivanje terena i identifikovanje problema pa do spekulativnijih pitanja. To, na primer, neće biti pitanja kojima se mogu direktno baviti muzikologija, muzička analiza, tehnologija, psihologija ili filozofija – iako svi oni mogu igrati određenu ulogu.³⁸ To su pitanja koja se postavljaju i na koja se odgovara kroz praksu i istraživački proces, a postavlja ih upravo ona osoba koja tu praksu i istraživanje sprovodi.

³⁵ Carole Gray and Julian Malins, *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*, Burlington, VT Ashgate, 2016, 12.

³⁶ Robert Burke and Andrys Onsman, “Discordant Methodologies Prioritizing Performance in Artistic Research in Music”, op. cit. 10.

³⁷ Clark Moustakas, *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*, Newbury Park, CA, Sage Publications, 1990, 19.

³⁸ Jonathan Impett, *KULeuvenX: MUSRESx Artistic Research in Music – an Introduction...*, op. cit. 2.1.2, 1.

1.5. Metode umetničkog istraživanja

Metodologija predstavlja skup alata koji istraživač/ica koristi u radu i istraživačkom procesu. Metodologija nije striktno određena, već se razvija tokom samog procesa rada, a opisuje način rada istraživača/čica u istraživačkom procesu.³⁹ Umetničko istraživanje nema standardizovane metode specifične za datu disciplinu, već sama praksa kreira metode istraživanja, odnosno svaka metoda evoluirala tokom procesa istraživanja i rada, koristeći se i pojedinačnim i žanrovskim pristupima.⁴⁰ Metode mogu poticati iz više različitih disciplina ili oblasti studija, te se može reći da je umetničko istraživanje metodološki multidisciplinarno i transdisciplinarno. Sama umetnička praksa je takođe i opšta metoda istraživanja koja služi u određivanju cilja istraživanja. Ovaj opšti metod može se dalje usavršiti fokusiranjem na specifične perspektive relevantne za umetničku praksu. Umetničko istraživanje se usredsređuje na najmanje tri takve perspektive: perspektivu samog umetničkog dela, perspektivu umetnika/ce-istraživača/ice i ostalih ljudi koji su uključeni u stvaranje i/ili uvažavanje umetničkog dela, poput publike ili saradnika/ca. Svaka od ovih perspektiva može se proučiti korišćenjem odgovarajuće metode.⁴¹

Kvantitativne i kvalitativne metode iz društvenih nauka igraju glavnu ulogu u mnogim umetničkim istraživačkim projektima. Kvantitativne metode se fokusiraju na fenomene čija je količina merljiva. Rezultati dobijeni kvantitativnom metodom se mogu prikupljati i analizirati, ali i služiti kao statistički podaci. Kvalitativne metode istraživanja interpretiraju i opisuju fenomene i mogu uključiti određeni nivo lične perspektive. S obzirom na prirodu umetničkog istraživanja, koriste se uglavnom kvalitativne metode kao što su, na primer, podaci prikupljeni razgovorom ili posmatranjem (ljudi ili prakse), a analiza se obično zasniva na parametrima koji proizlaze iz samih podataka. Proučavanje ljudi, njihovih kultura, praksi i vrednosti obično se karakteriše kao etnografija. Pristup koji je od posebnog interesa za umetničko istraživanje jeste autoetnografija – proučavanje sopstvenih praksi i iskustava.⁴² Važne kvalitativne metode za umetničko istraživanje u muzici su svakako i interpretativna fenomenološka analiza kojom se

³⁹ Efva Lilja, "What does the artist as researcher do?" ..., op. cit. 57.

⁴⁰ *Ibid.*, 56.

⁴¹ Vincent Meelberg, *KULeuvenX: MUSRESx Artistic Research in Music – an Introduction*, Ghent, Orpheus Institute, Ghent, 2019, onlajn kurs 4.2, 1.

⁴² Jonathan Impett, *KULeuvenX: MUSRESx Artistic Research in Music – an Introduction*, Orpheus Institute ..., op. cit. 4.1, 1.

stiču podaci o praksi, metoda intervjua i životnih priča za istraživanje okolnosti, konteksta i identiteta osobe ili prakse. Tu su, zatim, i analiza stručne literature, odnosno kritički pregled istorijskih perioda koji se tiču analize muzičke prakse i njenih aktera/ki za dublju analizu reprezentacije, kontekstualizacija problema i pitanja, njihovo sagledavanje i interpretacija iz različitih teorijskih aspekata, kao i analiza dela ili procesa stvaranja za dublji uvid u stvaralaštvo i kreirani umetnički sadržaj.

U sledećem delu teksta biće bliže pojašnjene kvalitativne metode. To ne isključuje i postojanje drugih metoda istraživanja u umetnosti, preuzetih iz prirodnih ili drugih društvenih nauka. Najpre opisujem metode koje sam koristila u ovom umetničkom istraživanju, kako bih se približila pitanju i istraživanju reprezentacije džeza instrumentalistkinje, kao i analizi strategija interakcija tokom muzičkog izvođenja.

1.5.1. Metoda autoetnografije

Proučavanje perspektive umetnika/ce-istraživača/ice zahteva kvalitativnu metodu koja se uglavnom ne primenjuje u konvencionalnijim umetničkim studijama – autoetnografiju. Autoetnografija se fokusira na iskustva umetnice-istraživačice, koja istražuje i piše o sopstvenim iskustvima iz perspektive prvog lica. Jedan od glavnih zadataka autoetnografije jeste razumevanje odnosa između sopstva umetnika/ce-istraživača/ice i njihovih umetničkih praksi.⁴³ Autoetnografija kombinuje lična interesovanja za etnografiju i socijalnu psihologiju. U autoetnografskom istraživanju preuzima se određena društvena uloga sa subjektivnošću, što uključuje emocionalnost, ličnu komunikaciju kroz interakciju, prepričavanja i društvenu orijentaciju ka zajednici.⁴⁴

Termin autoetnografija je u rečnik društvenih nauka ušao sedamdesetih godina 20. veka.⁴⁵ Tokom ovog perioda autoetnografija je cvetala i bila alternativa za ograničenja u okviru teorijskog aparata empirijskih društvenih nauka. Tradicionalne metode se oslanjaju više na objektivnost i predvidljivost i u njima je primetan nedostatak emocija i proživljenog iskustva

⁴³ Vincent Meelberg, *KULeuvenX: MUSRESx Artistic Research in Music – an Introduction...*, op. cit. 4.2, 2.

⁴⁴ Stacy Holman Jones, Tony Adams and Carolyn Ellis, "Coming to Know Autoethnography as More than a Method", in: Stacy Holman Jones, Tony E. Adams and Carolyn Ellis (eds.), *Handbook of Autoethnography*, New York: Routledge, 2016, 17–48, 17.

⁴⁵ David M. Hayano, "Auto-Ethnography: Paradigms, problems, and prospects", *Human Organization*, 1979, Vol. 38, No. 1, 113–120.

fenomena.⁴⁶ Ova metoda, međutim, pokušava da analizira (i razume) načine klasifikacije identiteta (rasno, rodno, itd.) iz aspekta istraživača/ice. Metoda dozvoljava poimanje ljudi kao bića sa mogućim uzorkom, ali sa nepredvidivim i nestatičkim rezultatima, čime se razbija tišina ugrađena u tradicionalna istraživanja.⁴⁷ Autoetnografija omogućava postavljanje pitanja koja bi se inače teško mogla postaviti u okviru neke druge istraživačke metode. Samim tim, autoetnografija nam pruža odgovore o svakodnevnom kulturološkom iskustvu kroz ličnu prizmu pojedinca/ke, karakterističnom i za umetničko istraživanje.

U knjizi *Autoetnografija: razumevanje kvalitativnog istraživanja* (*Autoethnography: Understanding Qualitative Research*) autori i autorke analiziraju karakteristike autoetnografije kao metode istraživanja. Navode da se, pre svega, koristi lično iskustvo istraživača/ice za opisivanje i kritikovanje kulturnih uverenja, praksi i iskustava. Važno polazište u istraživanju jesu priznavanje i vrednovanje veze istraživača/ice sa drugima. Koristi se duboka i pažljiva samorefleksija – koja se obično navodi kao „refleksija” za imenovanje i ispitivanje preseka između osobe i društva, posebnog i opšteg, ličnog i političkog. Glavne crte ove metode su prikazivanje ljudi u procesu osmišljavanja – šta i kako rade, kako žive – ali i isticanje značenja njihovih borbi, ravnoteže između intelektualne i metodološke strogosti, osećanja i kreativnosti, kao i težnja ka socijalnoj pravdi i poboljšanju kvaliteta života.⁴⁸

Evaluacija autoetnografije sa sobom nosi određene teškoće, jer se u ocenjivanje uključuje iskustvo istraživača/ice, te kritičari/ke tu metodu rutinski odbijaju i ređe priznaju kao naučnu. Ovakvo kritičko mišljenje zasniva se na uskom stavu da se lični, autobiografski i estetski rad ne može oceniti zbog vrste moći kojom raspolaže naučni uvid ili sposobnost kultivisanja društvenih promena. Često se sugerije da je nauka neutralna, gde pristup „ja” nije akademski ili naučni, te se rezultati istraživanja iz prvog lica ne prepoznaju i ne priznaju kao validni istraživački rezultati.⁴⁹ Umetničko istraživanje afirmiše pojedinačni stav i dokazuje da naučno mišljenje može biti subjektivno, a uloga ličnog iskustva važna u proučavanju kulturnog života.

⁴⁶ Evelyn Fox Keller, *Reflections on gender and science*, New Haven, Yale University Press, 1995.

⁴⁷ ²⁴ I. A. Soukup, "Interpersonal communication", *Communication Research Trends*, 1992, Vol. 12, No. 3, 2–33.

⁴⁸ Tony E. Adams, Stacy Holman Jones and Carolyn Ellis, *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*, New York, Oxford University Press, 2015, 2.

⁴⁹ *Ibid.*, 99.

1.5.2. Metoda IPA

Jedna od specifičnih kvalitativnih metoda, karakteristična za umetničko istraživanje u muzici iz perspektive muzičara/ke jeste interpretativna fenomenološka analiza (IPA – *interpretative phenomenological analysis*), delimično preuzeta iz socioloških naučnih disciplina. IPA se bavi detaljnim ispitivanjem ljudskih iskustava. Cilj ovog ispitivanja je sledeći: istraživanje sprovedi na način koji u najvećoj mogućoj meri omogućava da se iskustvo predstavi sopstvenim izrazima, a ne prema unapred definisanim sistemima kategorija. Upravo to IPA metodu čini fenomenološkom. Interpretativna fenomenološka analiza usredsređena je na pokušaje da se da smisao aktivnostima koje umetnici/ce čine, implicirajući da se IPA više bavi određenim, a ne opštim. Ova metoda objašnjava kako su određeni iskustveni fenomeni (u ovom slučaju umetničko delo) shvaćeni iz perspektive određenih ljudi (ovde stvaraoci/teljke i/ili publika), u određenom kontekstu (stvaranje umetničkog dela). Metoda prikupljanja podataka koja bi bila najprikladnija za ovakvu vrstu ispitivanja jeste ona metoda koja će pozvati učesnike/ce da ponude bogat i detaljan izveštaj o analizi ličnog iskustva i doživljaja u prvom licu. Istraživač/ica tumači materijale i rezultate istraživanja, koristeći ih kao elemente dela u procesu stvaralaštva, pretvarajući date informacije u umetničko delo ili bilo koju drugu vrstu kulturnog proizvoda.⁵⁰

1.5.3. Metoda u formi intervjua i životne priče

Intervju je jedinstvena vrsta produkcije novog znanja i karakteriše se kroz privremenost kao ogledalo tog datog momenta. Intervju je susret koji ima svoje jedinstvene mogućnosti i izazove. Struktura produkcije znanja na ovaj način je lice u lice, direktno, sirovo, uglavnom jednokratno tokom sastanka ili diskusije.⁵¹ Intervju je najčešće unapred struktuirana forma u kojoj osoba koja ispituje osmišljava pitanja i tok razgovora u skladu sa temama koje je potrebno obraditi. Prepričavanje je metoda koja odiše specifičnošću i ličnim pristupom, naglašavajući subjektivno nasuprot neutralnog i opšteg. Metoda intervjua i prepričavanja otkriva ličnu

2

⁵⁰ Mika Hannula, Juha Suoranta and Tera Vaden, *Artistic Research Methodology*..., op. cit. 4.

⁵¹ *Ibid.*, 42.

semantiku dajući nova značenja umetničkim konceptima rada i okolnostima u kojima su se oni kreirali i izvodili.

Kvalitativna biografska metoda životne priče (eng. *oral history*) je ujedno i empirijsko istraživanje u kojem je prikupljanje podataka istovremeno i postupak i produkt. U domaćoj naučnoj literaturi o metodi životne priče prvi put je pisala Svenka Savić.⁵² Životna priča se dobija polustrukturiranim intervjuom, a istraživanje se odvija u nekoliko faza: intervjuisanje, transkribovanje, lektorisanje, uređivanje i izdavanje. Oni/one koji/e pričaju su aktivni/e saradnici/ce, jer imaju mogućnost da sami/e oblikuju sadržaj i formu priče. Situacije koje proizilaze iz razgovora generišu nova pitanja koja utiču na spontani tok razgovora. Za razliku od intervjuja – gde postoji relacija moći između osobe koja intervjuiše i ispitanika/ice (osoba koja ispituje postavlja pitanja koja želi) – kod životne priče je u pitanju interaktivni događaj u kojem se zajednički oblikuju razgovor, pitanja i teme. Metoda životne priče u ženskim i rodним studijama se često sreće kao osnovna kvalitativna metoda, uključujući sagovornice kao subjekte i autorke istraživačkog rada. Ovakvim feminističkim pristupom u istraživanju dobija se jedinstveno svedočenje pojedinačne žene i uvid u sve ono što je inače neizgovoreno. Na taj način se osnažuju ne samo društvene grupe isključene iz kanonizovanog narativa u istoriji, već se stiče znanje o drugima (kako i zašto se nešto desilo, kako se osoba osećala, kako je doživljavala određene događaje i šta je to za nju značilo).⁵³

1.5.4. Metoda interpretacije narativa

Istorija nam nudi linearni hronološki narativ povezan sa žanrovskom i stilskom konstrukcijom muzičke discipline. Vrednost i značenja koja dobijamo kroz istorijsku i muzikološku analizu dela u odnosu na nosioce – predstavnike/ce određenog perioda, kao i njihovo čitanje i sistematizacija, menjaju se i prilagođavaju od konteksta do konteksta, nudeći duboke uvide o tumačenjima procesa i interpretacije muzičke prakse. Fokus u istraživanju metodom interpretacije narativa jeste na mogućnosti ustanovljavanja nametnutih normativa,

43

⁵² Svenka Savić (ur.), *Vojvodanke (1917–1931): životne priče*, Novi Sad, Futura publikacije i Ženske studije istraživanja, 2001, 7–28.

26

⁵³ Margareta Bašaragin, Svenka Savić (ur.), *Životne priče žena u Vojvodini: Hrvaticе, Bunjevke, Šokice (1919–1955): prikaz*, Novi Sad, Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja, 2007, 235. Prikaz je nastao u okviru izbornog kursa „Interkulturalni i rodni aspekti naracije” na doktorskom programu rodних studija na CRS, ACIMSI, 2013. Manje korekture autorka je napravila 2020. godine.

konvencija i performativnosti muzičkih praksi (uz pronalaženje prostora za nove interpretacije, analizu sopstvene prakse kroz prizmu kanona i dominantnog narativa).

1.5.5. Metoda analize kroz proces stvaranja

Robert Burk (Robert Burke), australijski džez saksofonista, kompozitor i jedan od začetnika umetničkog istraživanja u džezu na akademskom nivou, objašnjava metodu istraživanja u slučaju muzičkog izvođenja, pre svega improvizovane muzike kroz primer svog istraživanja.⁵⁴ Burk opisuje interpretaciju originalne muzike sa svojim bendom, smatrajući da se metodologija umetničkog istraživanja koja uključuje muzičko izvođenje fokusira na zapažanje, prikupljanje podataka i njihovu analizu. Uključuje i komponentu istraživanja u kojoj se postavljaju pitanja i izvode zapažanja o načinu građenja izvođenja (odluke donete pre, tokom i posle izvođenja). Pitanja se, prema mišljenju ovog muzičara, ne postavljaju da bi se na njih jednostavno odgovorilo, već nude poligon kao mogućnost za otvaranje višestrukih ishoda kroz istraživanje muzičke prakse. Neka od tih pitanja pre izvođenja su sledeća: kakav je postupak komponovanja za izvođenje, zašto su odabrane baš te kompozicije, zašto su tokom probe izvršena aranžiranja kompozicije (ako ih je bilo), zašto je napravljena baš ta selekcija muzičara/ki da sviraju zajedno, šta je potrebno uvežbati ili naučiti, aranžirati i kako, koji koncept stoji iza komponovanog muzičkog sadržaja. Tokom izvođenja mogu se postaviti sledeća pitanja: šta je zvučno okruženje i kolika je sloboda neodređenosti, odnosno odluke kada i kada ne. Postavlja se takođe i pitanje izbora u vezi sa muzičkim pregovaranjem sa grupom, o strategijama interakcije – šta i koga sluša muzičar/ka – da li sve instrumente ili pravi izbor, o značaju i uticaju donetih odluka. Pitanja koja se mogu istražiti nakon izvođenja uključuju: odluke o izboru tonova, odluke o tome kada svirati a kada ne (specifično za improvizaciju), koliko je izvođenje bilo jedinstveno i originalno, zašto i kako treba da zvuči izvođenje prilikom postprodukcije snimka, zašto je baš data verzija (jedna od mnogih) izabrana za objavljivanje, da li je muzika bila uspešna ili kome je ovo bitno? (istraživanje eksperimentisanja). Odgovori na navedena pitanja omogućavaju izvođačima/cama i kompozitorima/kama da zamisle ili „čuju” oblikovanje njihovih ideja, koje kasnije stvaraju kao grupa, odnosno bend u vidu izvođenja muzike. Umetničko

⁵⁴ Robert Burke and Andrys Onsmann, “Discordant Methodologies Prioritizing Performance in Artistic Research in Music”..., op. cit. 12.

istraživanje uglavnom obuhvata sviranje muzike, ponavljanje izvođenja, isprobavanje novih ideja, posmatranje, razmišljanje i zatim opet izvođenje. Ova metoda je neophodna za analizu i produblјivanje istraživanja koja se bave izvođačkom muzičkom praksom.

1.6. Kontekst umetničkog istraživanja u muzici

Kako bi umetnik/ca konstruisao/la kontekst iz kojeg proizvodi sadržaj, istraživanje zahteva određeno mesto i situaciju koja nikada nije apriori, ali je uvek potrebno da se artikuliše, formira, raspravlja, odražava i obnavlja. Kontekst istraživanja je napravljen i osmišljen uvek u procesu i smešten u određenu situaciju.

Verbalizacija istraživanja je sama po sebi otvorena i kontekstualna. Kao praksa, verbalizacija može sadržati jezičke i konceptualne inovacije: načini kazivanja, ideje, pojmovi i koncepti koji uvode neki novi (relativno govoreći) diskurs. Formiranje priče je takođe deo verbalizacije, stoga se kontekstualizacija i tumačenje nadovezuju na naraciju, ili obrnuto. Pripovedanje o nečijem istraživanju može zavistiti od toga kako neko postavlja, tumači i konceptualizuje delove istraživanja. Kontekstualizacija je takođe drugo ime za davanje sadržaja konceptima, za aktuelizaciju postojećih okvira i pojmova.⁵⁵

Razdvajanje ta dva dela – procesa i verbalizacije – nije razdvajanje prakse i teorije, prikupljanja i analize podataka, već se praksa i teorija dešavaju u istom procesu. Umetnički proces je često motivisan intuicijom koja proizlazi iz nekih teorijskih razmatranja. Često i proces sadrži otvorene teorijske i konceptualne intervencije. Isto tako, kontekstualizacija i konceptualizacija dela su kreativni, jer o načinima razmišljanja i stvaranja saznajemo samo ako se to verbalizuje i napiše. Može se zaključiti da je pisanje u istraživanju način razmišljanja i otkrivanja stvari.

1.7. Diseminacija istraživanja

Razmišljanje o načinima deljenja novog znanja, stečenog kroz umetničko istraživanje, predstavlja samo po sebi takođe deo procesa istraživanja. Predstavljanjem, odnosno diseminacijom umetničkog istraživanja, istraživač/ica ostaje u praksi, radi u njoj i vraća rezultate

⁵⁵ Mika Hannula, Juha Suoranta and Tera Vaden, *Artistic Research Methodology*..., op. cit. 17.

nazad u nju. Veći deo procesa istraživanja je privatan, dostupan isključivo istraživaču/ici i mogućim saradnicima/ama, mentorima/kama i tako dalje – u zavisnosti od slučaja. Deo istraživačkog procesa je pak potrebno izneti u javnost, jer na taj način umetničko istraživanje umetničkog dela i tekstova dobija javni aspekt. Dokumentacija o procesu istraživanja može biti privatna ili javna, u slučaju da nečija argumentacija u javnom delu zahteva dokumentovanje. Na kraju, javni delovi – umetnička dela, tekstovi, izvođenja, predavanja i tako dalje, čine svima pristupačni deo umetničkog projekta istraživanja i zapravo nisu odvojena od procesa. Oni se opet vraćaju u proces, održavajući ga, negujući ga i preispitujući ga.⁵⁶

Neophodno je da praksa i razmišljanje budu sastavni deo javnog dela istraživanja i predstavljanja, kao što su tekst, izveštaji o istraživanju ili naučni ili akademski radovi, ili doktorska disertacija, na primer, u mom slučaju. Način pisanja, raspravljanja, retorika, prezentacija ovih tekstova jesu deo razmišljanja i sadržaja istraživanja, te umnogome utiču na stvaranje samog dela. Ono što umetničko istraživanje u velikom delu razdvaja od umetničke prakse jeste verbalizacija kao jedan od načina diseminacije rada. Na taj način istraživanje postaje javno i sistematski otvoreno za kritiku.⁵⁷

1.8. Odnos „ja i društvo” kao metoda

Zadatak istraživača/ice nije ograničen samo na neutralno prepoznavanje društvenog problema, jer u stvarnosti istraživanje ne može da napravi izbor između participativnog i neutralnog istraživanja (iako se ponekad čini da je to slučaj). Formiranje istraživačkog pitanja predstavlja izbor, a donošenje izbora znači subjektivnu selekciju, odnosno uočavanje određenih problema ili ignorisanje drugih na osnovu neke svesne ili nesvesne vrednosti i uvažavanja. Istraživač/ica ne pravi razliku između filozofsko-konceptualnog rada i praktično-participativnog, nego ih razume kao dve strane iste medalje.⁵⁸

Pogled na sebe, odnosno samorefleksija, jeste važan aspekt istraživanja, koji predstavlja umetnikov/cin pogled na svet, te se ređaju pitanja o identitetu (ko sam „ja”, psihološki, politički, umetnički?). Koji su motivi?⁵⁹ Umetnički/e istraživači/ce su dužni/e da pričaju razne lične,

60

⁵⁶ *Ibid.*, 19.

⁵⁷ *Ibid.*, 24.

⁵⁸ *Ibid.*, 81.

⁵⁹ Robert Hugh Nelson, *The Jealousy of Ideas: Research Method in the Creative Arts*, Australia, Ellikon, 2009, 42.

životne priče koje pojašnjavaju njihovu motivaciju. U umetničkom istraživanju objektivnost je nemoguća, a i ono se ne može ponoviti. Niko ne može da proveriti izvore ili tumačenja. Umetnik/ca je jedinstveni autoritet, te se poverenje pretpostavlja.⁶⁰

1.9. Umetničko istraživanje u džezu

Odabir metodologije u umetničkom istraživanju u džezu ne funkcioniše samo kao konceptualni okvir za istraživača/icu, već takođe vodi tok i određuje način diseminacije, odnosno predstavljanje samog dela i istraživanja. Obe funkcije su veoma važne kada se istraživanje fokusira na izvođenje improvizovane muzike gde je izvođač/ica istraživač/ica, a svrha je stvaranje novog znanja.

Improvizacija u džezu više nije prevashodno cilj, već postaje metoda kojom se izvode umetnička istraživanja. U ovom slučaju improvizacija je zamišljena i shvaćena kao proces neprekidnog eksperimentisanja i istraživanja. Cilj umetničkog istraživanja u džez improvizaciji je istraživanje osećaja stvaranja ili doživljavanja muzike kroz društvenu i ličnu prizmu. Postavljeni cilj je usmeren i na istraživanje načina improvizacije i njihovog uticaja na samog/u improvizatora/ku i iskustvo tokom procesa improvizacije.

Kako bih započela svoje umetničko istraživanje u džezu – istražujući, pre svega, položaj instrumentalistkinje u transdisciplinarnim praksama džeza – primenila sam pomenute metode koje su mi pomogle da postavim pitanja, analiziram, kritikujem, i na kraju odgovorim na data istraživačka pitanja. Rad je podeljen na nekoliko glavnih celina koje opisuju praksu džeza iz dve glavne perspektive – spolja i iznutra. Pomeranje iz kritičkog položaja autsajderke i insajderke doprinosi boljem opisu različitih fenomena koji utiču na formiranje, izvođenje i čitanje rodnog identiteta džez instrumentalistkinje. Sledeći deo teksta donosi predstavu o narativu džez istorije, strategijama razvoja umetničke prakse, društvenim okolnostima i sredini u kojoj se umetnička praksa razvijala i izvodila. Na taj način su svim zainteresovanim čitaocima i čitateljicama bliže predstavljeni uslovi pozicioniranja sviračice tokom stogodišnjeg razvoja džez prakse.

⁶⁰ *Ibid.*, 64.

2. Linearni narativ džez istorije

Postoji puno načina za interpretaciju istorije džeza. Način kreiranja narativa o džezu svakako potiče iz Sjedinjenih Američkih Država, gde se ovaj žanr stvarao i granao. „Američki” narativ o džezu preuzimali su drugi i razumevali ga i tumačili na različite načine. Interpretacija istorije džeza se razlikuje u odnosu na poziciju naratora/ke, što znači da je oblikovana kulturnom sredinom i vremenskom distancom. Postoje različite interpretacije procesa razvoja džeza iz Sjedinjenih Američkih Država, Zapadne Evrope (centar) ili Istočne Evrope (poluperiferija) i iz drugih kultura koje nisu u bliske Zapadu (periferija).⁶¹ Vrednost i značenja dodeljena delima i nosiocima – predstavnicima/cama određenog perioda – te njihovo čitanje i sistematizacija menjaju se i prilagođavaju od konteksta do konteksta i od jedne generacije do druge. Nova značenja neprestano nastaju i prilagođavaju se poziciji trenutka istraživanja i čitanja. Iako su prisutna različita tumačenja istorije džeza, postoji naturalizovan linearni hronološki narativ povezan sa dominantnom istorijom džeza, koji na neki način podržava konstrukciju kanonskog ideala. U džezu se uviđaju uređeni desetogodišnji periodi koji se često imenuju kao “džez ere”, gde je svaki period krunisan sopstvenim skupom genijalnih figura i proslavljenih remek-dela. To bi ujedno značilo da je svaki sledeći stilski period promovisan i slavljen kao napredniji, bolji i kreativniji korak u evoluciji džeza.⁶² Tipično za bilo koju vrstu kanonizacije – bilo da se selekcija vrši na osnovu rase, pola, klase ili geografije – kanoni obično u prvi plan stavljaju rad i vrednosti određene društvene grupe ili elite na račun drugih, sugerišući da su genijalnost i kreativnost domen nekolicine odabranih.⁶³ Na nekom suptilnijem nivou, kanoni podstiču jedinstveno čitanje dela, stavljajući naglasak na kreativne pojedince kao isključive stvaraoce, što je i u džez muzici slučaj.

Kanonizacija je nasleđe istorije muzike zapadne kulture, ali i ostalih disciplina umetnosti, nauke ili filozofije. Univerzalni subjekt muzike u Zapadnoj Evropi uvek je bio beli heteroseksualni muškarac, jedini koji je imao privilegiju da muziku komponuje, izvodi ili sluša.⁶⁴ Kanon kao institucija temelji se na osnovu reprezentacije njegovog identiteta, predstavljajući

⁶¹ 3. min „poluperiferije” biće razmatran u nastavku teksta.

⁶² Tony Whyton, *Beyond A Love Supreme: John Coltrane and the Legacy of an Album*, New York, Oxford University Press, 2013, 45.

⁶³ *Ibid.*, 43.

⁶⁴ Adriana Sabo, „Mogućnost postojanja ženskog pisma u muzici: neki primeri iz Srbije”, *Genero: časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, 2013, Vol. 17, 163–181, 170.

svet muzike kao dispozitiv. Muškarac koji komponuje (i svira) jeste univerzalnost u muzici.⁶⁵ Naturalizovanost ove pojave nastala je kroz učenje, a potom kroz prihvatanje takvog istorijskog narativa. Isto naglašava i Linda Buhar (Linda Bouchard): „Kako iko može biti kompozitor, kada svi učimo da su kompozitori bogovi, geniji, i naravno, svi belci, muškog pola i uglavnom mrtvi”.⁶⁶

Drugi deo doktorske disertacije biće posvećen „ženskoj” istoriji džez, novim čitanjima i interpretacijama prošlosti. Međutim, da bih pokazala sistematičnost u isključivanju žena iz džez muzičke prakse kroz istorijski narativ, bilo je važno da predočim problem položaja umetnice do pojave prvog talasa feminizma, koji se nije mnogo razlikovao od tradicionalnog mesta i uloge žene u društvu uopšte, ali i u drugim profesijama. Zastupljene jedino u privatnoj sferi, žene su bile često zapostavljane kao atipične pojave. Ako bi i učestvovala u javnoj sferi, bile bi marginalizovane, te su vrlo često bile pogrešno autorizovane za svoj umetnički rad, kritikovane kao nežensktvene i agresivne zbog javnih uloga koje su preuzimale.⁶⁷ Uprkos novim čitanjima, danas se u našim obrazovnim institucijama još uvek uči istorija džez muzike onako kako se interpretirala i šezdesetih godina prošlog veka. Time se kanonizacija genijalnog virtuoznog muškarca (po mogućnosti Afroamerikanca ili Zapadnoevropljanina) neometano podržava i učvršćuje u narativ istorije muzike.

Sumirala sam – u nekoliko glavnih linija – obeležja džez narativa, koji se kreirao kroz istoriju džez kako bih ilustrovala tendencije kanonizacije žanra od kraja 19. do kraja šezdesetih godina 20. veka. Deo takvog pristupa struktuiranju narativa sam i sama, kao studentkinja džez akademije u Budimpešti (2000–2004. Muzička akademija „Franc List”, džez odsek), slušala i polagala, a i kao predavačica džez istorije u srednjoj muzičkoj školi u Subotici (2009–2010, 2012–2014. Muzička škola Subotica, džez odsek) podučavala srednjoškolce/ke, učenike/ce džez odseka. Zapravo, dve monografije koje navodim kao izvor u ovoj sekciji rada predstavljaju literaturu veoma sličnog karaktera i u velikoj meri se njihove dinamike i strategije čitanja istorije džez poklapaju. Zvanični udžbenik iz predmeta Džez istorije na budimpeštanskoj akademiji bio je *Jazz-Történet, Elmélet, Gyakorlat*⁶⁸ [Džez – istorija, teorija, praksa] autora Janoša Gonde (Gonda János), koji je i ostao zvanični udžbenik (iako je knjiga objavljena 1965. godine). Janoš

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Navedeno prema: Jelena Novak, „Jasna Veličković: Kada pokušam da ne vrištim, When I try not to scream”, *Profemina*, 2020, 21/22, 155–160, 155.

⁶⁷ Sanja Kojić Mladenov, *Skok i zaron*, Beograd, Proartorg, 2020, 22.

⁶⁸ Janos Gonda, *Jazz- Történet, Elmélet, Gyakorlat*, Budapest, Zeneműkiadó, 1964.

Gonda bio je priznati mađarski poznavalac i istoričar džeza, pedagog i profesionalni muzičar, ujedno i začetnik mađarskog džez obrazovanja sedamdesetih godina prošlog veka, zaslužan za popularizaciju džeza kao umetničke muzike. Druga knjiga se i danas koristi na džez odseku u subotičkoj muzičkoj srednjoj školi – iz koje sam ja predavala, a to je Kolijerova *Istorija džeza*⁶⁹, u izdanju Nolita, koju je uredio Ivan Lalić 1978. godine.

Da li zbog toga što je knjiga *Džez – istorija, teorija, praksa* napisana davne 1965. ili zato što je džez istoriju potrebno čitati sa određene vremenske distance, na budimpeštanskoj akademiji, ali i u drugim obrazovnim institucijama, istorija džeza se učila i analizirala samo do vremena kada je ova knjiga objavljena. To bi značilo da se džez muzika od sedamdesetih godina prošlog veka pa nadalje nije posebno izučavala u ovoj školi, osim u praktičnom delu nastave, gde se uči sviranje kasnijih stilova žanra. Samim tim, logično je zaključiti da je interpretacija džeza u ovoj knjizi nosila i obeležja vremena u kome je pisana. U to vreme džez je bio veoma cenjen i popularan u Mađarskoj, ali je kao misteriozni i zabranjeni žanr stvarao predstavu elitne i vrhunske umetničke prakse. Kao najčešći razlog zašto analiza džez istorije seže do kraja šezdesetih godina 20. veka jeste i činjenica da linearna istorija džeza doseže krizni položaj upravo tada, pošto uniformisani, stilski precizno određeni džez i promocija homogene tradicije postaju koncepti koji se teško zadržavaju nakon tog perioda.⁷⁰ Stilovi počinju da se prepliću i granaju na više paralelnih koloseka. Multikulturalnost – društveni poredak koji uključuje nove političke revolucije i razvoj tolerantnije zajednice – čini džez slobodnijom formom koja otvara vrata široj publici i eksperimentalnijim oblicima izvođenja. Verovatno su zbog toga stilovi poput *free džeza* (eng. *free jazz*), eksperimentalnog džeza i slobodno improvizovane muzike često izuzeti iz džez kanona i zauzimaju marginalno mesto u istoriji muzike sve do danas. Proces naracije džez istorije od samog početka deluje kao monolitni konstrukt u kojem se kreira singularna džez tradicija sa ideološkom funkcijom da unutar društva pretenciozno proslavlja određene stilske promene, ključne izvođače/ice i njihova remek-dela.⁷¹ U takvoj naturalizovanoj strukturi kanonizovane konstrukcije džez tradicije, žene su u većem delu izbrisane iz istorije džeza kao akterke, te postavljene u marginalizovane položaje. Naučnici/ce koji/je se bave ženskom

⁶⁹ Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džeza*, Beograd, Nolit, 1978.

⁷⁰ Tony Whyton, *Beyond A Love Supreme: John Coltrane and the Legacy of an Album*..., op. cit. 46.

⁷¹ *Ibid.*, 45.

istorijom nalaze da ova vrsta čitanja istorije sa isključivanjem i brisanjem žena iz narativa, nije uobičajena samo u džezu, već i u drugim disciplinama umetnosti, nauke i društvenog života.⁷²

2.1. Kratka hronologija istorije džeza

2.1.1. Kolevka džeza

Istorija džeza započinje elementima zvučnosti, instrumentacijom osnovnih formi posleničkih pesama robova i načinima izvođenja, usvojenim iz afroameričke kulture, folklorne muzike i bluza (eng. *blues*), koji su se lagano stapali sa melodijom britansko-protestanske muzičke tradicije na teritoriji Sjedinjenih Američkih Država u 19. veku.⁷³ Gonda nas upoznaje sa činjenicom da se američki „crnački folklor” i džez žanrovski razdvajaju u istorijskom momentu formiranja popularnog dela grada Nju Orleansa – Storivila (eng. *Storyville*)⁷⁴. Storivil postaje stecište zabave, razvrata i muzike – „kolevka džeza”.⁷⁵ To je bio deo grada u kome su gostovali kabarei, cirkuske predstave i variete, sa stalnim igrankama, koncertima i promiskuitetnim bordelima, koji su u programima imali muzičku zabavu za goste.⁷⁶ Muzičari/ke su u Storivilu stekli reputaciju ne samo zabavljača/ica na mestima sa klupskom svirkom, već i glavnih osvajača/ica nove muzike koja se kreirala na licu mesta, dok je publika uživo svedočila rađanju jedne od najznačajnijih umetničkih disciplina u Sjedinjenim Državama. U istoriji džeza se navode imena prve i druge generacije muzičara koji su svako veče nastupali po klubovima Storivila krajem 19. veka. „Začetnici” džez muzike bili su: Badi Bolden (Buddy Bolden), Klejrbon Vilijams (Clairbone Williams), Toni Džekson (Tony Jackson) i drugi, a drugi talas predvode: King Oliver (King Oliver), Sidni Beše (Sidney Bechet), Kid Orli (Kid Orly), Lui Armstrong (Luis Armstrong), Džeri Rol Morton (Jerry Roll Morton) i mnogi drugi koji su „osnovali i započeli osvajački put muzike 20. veka”⁷⁷, na taj način učestvujući u „rađanju klasičnog stila”.⁷⁸ Već tada se periodi džeza dele na osnovu karakteristike sazvučja, forme, harmonizacije, načina improvizacije i podele uloga u okviru ansambla. Počinje sa regtajmom

⁷² Sherrie Tucker, *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen*..., op. cit. 1.

⁷³ Janos Gonda, *Jazz- Történet, Elmélet, Gyakorlat*..., op. cit. 56.

⁷⁴ *Ibid.*, 57.

⁷⁵ Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džeza*..., op. cit. 51.

⁷⁶ Janos Gonda, *Jazz- Történet, Elmélet, Gyakorlat*..., op. cit. 57.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džeza*..., op. cit. 50.

(eng. *ragtime*), klasičnim džez stilom Nju Orleansa sa samog početka 20. veka.⁷⁹ Pre nastanka džeza kao formalnog žanra, Kolijer navodi modu regtajma sa sinkopiranim tonovima Skota Džoplina (Scott Joplin) i drugih pijanista, koji su uvođenjem „cepanja i trganja”⁸⁰ melodije začiniili klasičnu evropsku izvođačku praksu toga vremena, te se upravo taj period vodi kao zvanični začetak džez žanra. Ovaj stil je imao svoje karakteristike: ritmizacija (javlja se *off-beat*) celog benda, fraziranje solista koji više forsiraju ritmičku raznolikost, grupe instrumenata (na primer, karakteristično za ovaj stil jeste duvačka sekcija načinjena od korneta ili trube, klarineta i trombona), što je uticalo i na način izgradnje melodije pesama i načina njihove interpretacije.⁸¹ Sa diksilend (eng. *dixieland*) stilom istorija ubraja i prve „bele” bendove, između ostalog, Relijans Bras Bend (Reliance Brass Band), Bend Džordža Šilinga (George Schilling's Band), najpoznatiji Originalni Diksilend Bend (Original Dixieland Jazz Band), čime se otvara novi poligon za interpretaciju džeza. Džez nije više samo „crnačka” muzika, već postaje oličenje kreativnog izraza i društvenog poretka sa početka 20. veka.

2.1.2. Čikago i širenje novog zvuka

Popularnost džeza širi se brzinom svetlosti prvo na istočnu obalu, u Čikago i Njujork. Njegovoj popularnosti doprinosi i ubrzava je novi vid popularizacije – gramofonska ploča. Žanr se širi uz pomoć Originalnog kreolskog orkestra (The Original Creole Orchestra) sa klarinetistima Džimijem Nunom i Džonijem Dodsom (Jimmy Noon i Johnny Dodds), kontrabasistom Edom Garlandom (Ed Garland), Bejbi Dodsom (Baby Dodds) na bubnjevima, itd. Džez se zatim širi u Kansas, Teksas pa na zapadnu obalu, u Kaliforniju, te na ostale delove Sjedinjenih Američkih Država. Dolaskom džeza na istočnu obalu menjaju se stil i način izvođenja – uvođenje izraza *hot* (simbol za hrabri iskorak iz konvencionalnog „finog” muziciranja), sa velikim naglaskom na individualizam u solističkim deonicama i virtuoznosti kao novim elementom koji označava uspešno i zanimljivo izvođenje. Tu su svoje karijere započeli bubnjari Džin Krupa (Gene Krupa), Dejv Tag (Dave Tough), klarinetista Beni Gudmen (Benny Goodman) i pijanista Erl Hajns (Earl Hines), koji je bio jedan od glavnih nosilaca stila. Kolijer nabraja članove Kreolskog džez benda Kinga Olivera (King Oliver's Creole Jazz Band) i tu se

⁷⁹ Janos Gonda, *Jazz- Történet, Elmélet, Gyakorlat...*, op. cit. 59.

⁸⁰ Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džeza...*, op. cit. 42.

⁸¹ Janos Gonda, *Jazz- Történet, Elmélet, Gyakorlat...*, op. cit. 62.

jedini put navodi izvođačica – instrumentalistkinja i kompozitorka Lil Hardin (Lil Hardin).⁸² Sredina dvadesetih godina prošlog veka – kada se džez svirao i slušao u svim delovima Sjedinjenih Američkih Država – naziva se i *džez era*, sve do velike ekonomske krize u zemlji, kada je mnogo muzičara/ki ostalo bez posla. Stilske karakteristike džeza ovoga doba su veoma striktna forma; određen je tačan broj taktova za uvod; tema koja može da se ponovi; interludij kao dodatak formi (karakterističan samo za ovaj period) i kompozicija se nazire kao organizovana i formalizovana muzička struktura.⁸³

2.1.3. Kanonizacija džez genija

U ovom delu pregleda džez istorije bitno je zastati i spomenuti proces kanonizacije u tradiciji džeza – razvoj džeza, njegove karakteristike i današnje čitanje džeza. Kanonizacija u muzici omogućava ljudima da slave muziku koju smatraju najboljom u umetničkoj ponudi, a da uz to uče od najvećih majstora prošlosti.⁸⁴ Sa muzičkim sastavima *Hot Five* i *Hot Seven* sa Lujom Armstrongom na čelu u narativu džez istorije započinju kanonizacija i idealizacija džez muzičara. Tako je Kolijer ime poglavlja u kojem se bavi radom trubača nazvao „Prvi genije: Luj Armstrong”.⁸⁵ U tom delu teksta piše da je umetnik na neki nadljudski način osvajao muzičko polje kao veoma mlad, natprosečno kreativan, virtuozan, muzikalan i hrabar da prigrli nove prakse u izvođenju. Ovakva vrsta naracije će se nastaviti i tokom konstruisanja istorije džeza, gde se izdvajaju solisti, koji se predstavljaju kao osobe posebnih moći i talenata, predvodnici novih generacija sledbenika. Njihove kompozicije i način izvođenja opisuju se kao vrhunska umetnička dela. Tradicija genijalnih i virtuoznih muzičkih izvođača dolazi još iz evropske umetničke muzike 18. i 19. veka.

Autor knjige *Ukroćeni virtuozi*, Žarko Cvejić, istražuje fenomen virtuoznosti i genijalnosti u instrumentalnoj umetničkoj muzici Evrope iz prve polovine 19. veka. Filozofija, umetnost i nauka tog perioda bila su čisto „muška stvar”⁸⁶ (dok se žena vezivala za porodični život i privatnu sferu). Razmatrajući poimanje sposobnosti ljudskog subjekta kroz Hegelovu i

⁸² Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džeza...*, op. cit. 74.

⁸³ *Id.*, 75.

⁸⁴ Tony Whyton, *Beyond A Love Supreme: John Coltrane and the Legacy of an Album...*, op. cit. 43.

⁸⁵ Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džeza...*, op. cit. 121.

⁸⁶ Žarko Cvejić, *Ukroćeni virtuozi: filozofija subjekta i recepcija virtuozičnosti u evropskoj instrumentalnoj muzici od 1815–1850*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, 2016.

Šopenhauerovu teoriju, Cvejić ustanovljava da su mišljenje, duhovna transcendencija i genijalnost bili rezervisani samo za muškarca. „Genije je bio muškarac”, a „žene mogu da budu jako talentovane, ali ne i genijalne...”⁸⁷ Virtuoznost u instrumentalnoj muzici toga vremena je, pre svega, bila rezervisana za muškarce u obličju genija, bogova, vojskovođa, a njihova hiper-muškost se očitavala u „zanesenom, gromoglasnom i vatrenom” instrumentalnom izvođenju.⁸⁸ Virtuoznost se poredila sa herojstvom, ratničkom snagom i osvajačkim duhom; imala je moć da „osvaja”, „pokorava” i „ukroti” i muziku i publiku.⁸⁹ Recepcija genijalnosti i virtuoznosti u instrumentalnoj muzici preslikala se i na džez narativ, gde su instrumentalisti bili „naoružani” ne samo tim kvalifikativima, već i vanrednom sposobnošću da improvizuju i komponuju u momentu, što se smatralo vrhunskom intelektualnom vrednošću u muzičkom izvođenju.

Ako posmatramo kanonizaciju džeza u okviru šireg konteksta, uviđamo da taj proces služi konstrukciji legitimnog ukusa i autentičnosti iskustava. Stvara se veliko poštovanje prema delu i izvođaču, uz povećanje osećaja tradicije i promovisanje stepena kulturnog kontinuiteta.⁹⁰ Vinton (Whynton) predstavlja proces stvaranja kanona kao proces koji ima ulogu da podrži strukturu u kojoj kritičari, edukatori i muzičari koegzistiraju i zajednički odlučuju o sklopu dela ili izvođačkoj praksi koja se onda smatra vrednom, te kanon poprima naturalizovan oblik.⁹¹ Nesporno je da su kanoni politički i ideološki definisani, pa se na izvestan način čini da je njihov uticaj sveobuhvatan i vanvremenski i da kreira pretpostavku o velikoj umetničkoj vrednosti. Džez muzičari, klubovi, kompozicije i određeni albumi snimljeni pre više decenija su i danas slavljani i popularizovani kao legendarni, neponovljivi biseri američke kulturne baštine. Vinton Marsalis (Wynton Marsalis), poznati američki džez trubač i predavač, jedan je od velikih zagovornika džez kanonizacije – tradicije koja mora ostati „čista” u svojoj formi, interpretaciji i značenjima, odbacujući sve džez stilove nastale nakon 1965. Tek poslednjih dvadesetak godina javljaju se prve kritike Marsalisovog stava i njegove podrške ukorenjenoj prošlosti kao trajnom kvalitetu bez potrebe evolucije i kontinuiteta kanonizovanog džeza. To je rezultiralo reinterpretacijom starog i pisanjem novih džez narativa. Može se zaključiti da kanoni odvojeni od društva, formiraju formu umetnosti koja pretenduje na visoki stepen kulturne vrednosti,

⁸⁷ Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards the Feminist Aesthetics*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, 6.

⁸⁸ Žarko Cvejić, *Ukroćeni virtuoz: filozofija subjekta i recepcija virtuozieta...*, op. cit. 187.

⁸⁹ *Ibid.*, 193.

⁹⁰ Tony Whyton, *Beyond A Love Supreme: John Coltrane and the Legacy of an Album...*, op. cit. 43.

⁹¹ *Idem.*

zasnivajući se na isključivanju, te odražavaju samo ograničene primere kulturnih dela i rezultata.⁹²

Šeri Taker (Sherrie Tucker), autorka mnogih tekstova i knjiga sa temom novih interpretacija džez istorije, iz feminističke perspektive objašnjava da su džez kritičari, novinari i istoričari džez konstruisali istoriju džez kao logičan sled u kome se jedan stil stapa sa sledećim tako što uvek jedan ekscentrični genije predaje „baklju” sledećem geniju i njegovim sledbenicima. Tendencija nasleđivanja muzičke genijalnosti i stvaranja novih praksi naziva se „džez tradicija” koja dominira popularnim i kritičkim spisima o džezu.⁹³ „Dominantni džez diskurs” je kontinuitet koji upravlja, usmerava i oblikuje džez narative.⁹⁴ Biks Bajderbek (Bix Beiderbecke), muzičar iz klasičnog perioda džez, predstavljen je kao „prvi veliki beli džez muzičar”⁹⁵, koji je stekao visoki položaj u istoriji, „rame uz rame sa tamnopusima”.⁹⁶ U Kolijerovom prepričavanju Bajderbekovog slavnog muzičkog života navodi osobine koje velikog džezera čini velikim:

„...mora ovladati svojim instrumentom u dovoljnoj meri da razgovetno saopšti ono što oseća, mora posedovati izražajan ton podatan nijansiranjima i, najzad, mora razviti individualnu koncepciju u čijem sklopu pojedine muzičke zamisli nisu samo proizvoljno smeštene jedna uz drugu, već su i povezane jedna s drugom, a i svaka ponaosob s većom celinom čiji su deo. Od hiljada džez-muzičara koji su stremili ovom idealu, nije ih više od desetak došlo do cilja. Bajderbek je bio jedan od takvih; bio je iznad svih džez-muzičara svojega vremena s izuzetkom Luja Armstronga, a malo je i onih koji su ga, otada naovamo, dostigli”.⁹⁷

Kao ilustraciju konstruisanja narativa, navodim još jedan primer, opis poznatog kompozitora, pijaniste i vođe big benda, Djuka Elingtona (Duke Ellington): „Ukratko, Elingtonov genije nije bio jednoznačan, već se ispoljavao u ovladavanju mnogim aspektima muzike”.⁹⁸

⁹² *Idem.*

⁹³ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen*..., op. cit. 375.

⁹⁴ Jasna Jovičević, “Gender Perspectives of Instrumental Jazz Performers in Southeastern Europe”, *Musicology*, 2021, Vol. 30, 149–164, 153.

⁹⁵ Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džez*..., op. cit. 138.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Ibid.*, 217.

Naravno, cilj ovakve analize nije da kritikuje i izdvoji diskurs džeza kao polje u kojem su se neopravdano stvarali idoli i zvezde koje sijaju i danas. Ceo sistem stvaranja „zvezde”, odnosno slavne ličnosti je poznat i opšteprihvaćen u svim izvođačkim umetnostima. Naročito u popularnoj muzici, a tu bih uvrstila i džez, interpretacija dela je umetnički akt sam po sebi, te izvođači/ce (a ne kompozitori/ke) artikulišu estetiku izvedbe. Na taj način se naglašavaju važnost, posebnost i autentičnost izvođača/ice.⁹⁹

Džez kao muzika koja se izvodi i kreira uživo, i na taj način naglašava element nepredvidivosti i iščekivanja sledećeg tona muzičara/ke, podrazumeva da harizma izvođača/ice ima značajnu ulogu u kreiranju identiteta zvezde. Osim harizme, svirač/ica uživo pokazuje svoje veštine, talente, virtuoznost i kapacitet hrabrosti, što ga/je čini izuzetnim/om (naspram publike), a to i jeste jedan od osnovnih principa kreiranja slavne ličnosti. Sistem koji konstruiše „zvezde” usmeren je ka produciranju individualizma, unikatnosti i posebnosti,¹⁰⁰ što je jedna od značajnijih karakteristika džeza kao izvođačke prakse. Iako produkcija autentičnih identiteta u scenskom izvođenju nije uniformisana, ipak je precizno kategorisana na osnovu različitih varijabli: godište, rod, rasa, nacionalnost, odnosno imidž zvezde koja na taj način predstavlja proizvod značenja.¹⁰¹ Tako konstruisan i organizovan identitet najčešće postaje medijator i reprezentacija stanja sistema vremena u kojem dela. Na džez se gleda ne samo kao na muziku koja je improvizovana i individualna, već se kroz sadržaj vrlo jasno iščitavaju društvene okolnosti i identiteti u kojima je kreiran upravo zbog njene interaktivne prirode.¹⁰² Drugim rečima, sami/e muzičari/ke su u mnogim slučajevima kroz svoju muziku zauzimali/e političke stavove svojih zajednica i socijalnih grupa, te je proslavljenost takvih umetnika/ca bila uslov da se njihov glas čuje. Kanonizacija, sistem konstrukcije „zvezda” i džez idiom kao sredstvo za oslobađanje iz potlačenog identiteta sa svojim zagovaračima/cama kreirali su narativ kakav danas poznajemo.

⁹⁹ J. 13. G. Cawelty, „Performance and Popular Culture”, *Cinema Journal*, 1980, Vol. 20, No. 1, 4–13, 4.

¹⁰⁰ Paul McDonald, *The Star System- Hollywood's Production of Popular Identities*, London, Wallflower, 2000, 1.

¹⁰¹ 44., 6.

¹⁰² Floris Schuiling, *The Instant Composer Pool and Improvisation Beyond Jazz*, New York and London, Routledge, 2019, 69.

2.1.4. Velika era svinga

Nakon velikih poduhvata u džez praksi, podizanja izvođaštva i metoda improvizacije na viši nivo, sledi era svinga (eng. *swing*) – novi pravac koji je svojim komercionalnijim pristupom muzici osvojio tržište Sjedinjenih Američkih Država, a postepeno i Evrope.¹⁰³ Gonda sving eru naziva „spajalicom klasičnog i modernog džeza”.¹⁰⁴ Tridesete godine obeležio je sving sa plesnom muzikom, čije su karakteristike postale sinonim za zabavni džez sve do danas. Umesto malih bendova na red dolaze revijski i veliki orkestri u okviru kojih se definišu duvačka i prateća sekcija sa vrlo jasno određenim ulogama u okviru ansambla.¹⁰⁵ Postavljena su načela podele duvačke sekcije na drvene (saksofoni i klarineti) i limene sekcije (trube i tromboni) u velikom orkestru, što je stabilna struktura velikog orkestra i danas.¹⁰⁶ Truba zadržava vodeću ulogu zbog prirode zvuka i instrumentalnih mogućnosti, ali saksofon prelazi u prvi plan, te njegova virtuoznost i boja zvuka pretenduju na solističku ulogu svake kompozicije. Bezbroj je poznatih orkestara i solista, kompozitora i vođa bendova koji su karijere započeli u ovom periodu: Kaunt Bejzi big bend (Count Basie Big Band), Djuk Elington big bend (Duke Ellington Big Band),¹⁰⁷ Glen Miler (Glenn Miller), Koleman Hovkins (Coleman Hawkins), Lester Jang (Lester Young), Flečer Henderson (Fletcher Henderson), Beni Karter (Benny Carter), Don Redmen (Don Redman), Džoni Hodžiz (Johnny Hodges), Džordž Geršvin (George Gershwin) i mnogi drugi. U okviru džez kvartetske svirke ovog stila stvara se potreba za unapred određenom formom pesme: određuje se tema, harmonski okvir, redosled solističkih deonica ili pratnje, odnosno unapred određeni aranžman kompozicije, čime su se smanjile mogućnosti improvizacije pojedinca. *Sving* nije više samo stil (era svinga) nego i osećaj koji ritmika pesme izaziva (*swing* – giba se) dok se svira ili sluša.¹⁰⁸ Često se sving poredi sa izrazom gruva (eng. *groove*), naglašavajući da postoji nešto iza ritma što tera na ples i dobar osećaj; način na koji se interpretiraju napisane note (drugačije od napisanog) – napisane osmine se sviraju triolski, fražiranje i ritmizacija melodija

¹⁰³ Janos Gonda, *Jazz- Történet, Elmélet, Gyakorlat...*, op. cit. 72–115.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 71.

¹⁰⁵ Duvačka sekcija je skup instrumenata koji zajedno sviraju određene melodije i aranžmane u okviru ansambla i tu se ubrajaju uglavnom truba (ili kornet), klarinet, kasnije saksofon i trombon. Prateća sekcija je deo ansambla koji prati solistu ili duvačku sekciju i najčešće se sastoji iz bubnjeva, kontrabasa, klavira ili gitare.

¹⁰⁶ Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džeza...*, op. cit. 152.

¹⁰⁷ U delu knjige o Djuk Elingtonu, Kolijer navodi: „Djuk Elington je jedini džez muzičar koji je, u očima široke javnosti, bio *umetnik*”, još jednom naglašavajući potrebu da se svaki ponaosob izdvoji kao poseban, jedinstven i jedini autentičan izvođač. *Ibid.*, 202.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 73.

postaju tipične kreirajući idiom swinga. Swing je takođe i dramatičan momenat u džez istoriji u kojem će se džez podeliti na plesnu i umetničku muziku, te takav pristup kanonizovanju muzike ostaje prisutan sve do danas. Nastavlja se raznolikost u granjanju džeza u to vreme, pa se tako javlja podela na plesnu i improvizatorsku, belu i crnu, progresivnu i staromodnu, orkestarsku i na male sastave i tako dalje. Svaka od navedenih kategorija ima svoje predstavnike i nosioce stila, koji su unošenjem inovativnih ideja i načina izvođenja ove muzičke prakse otvarali vrata za nove podvige u džezu.

2.1.5. *Revolucija i autentična virtuoznost*

Paralelno sa swingom, koji se ubrajao u „sladunjavu muziku”, u muzičkom pravcu počinje progresivna revolucija – pojavljuju se jake solističke individue koje ruše barijere, pravila i konvencije stila. *Moderni džez* sa sobom donosi kvintet formu, viruoznost, kompetitivnost, autentičnost, nove ritmike, novu podela uloga u okviru sastava i, pre svega, forsiranje dugih soloa umesto orkestarske aranžirane igre. Bi-bap (eng. *Be-bop*) i kasnije kul džez (eng. *Cool jazz*) menjaju dotadašnju praksu džeza. Dolazi do progresivnog proširivanja forme kompozicija, nadogradnje harmonske konstrukcije, pojavljuju se drugačija ritmičnost i novo fražiranje, uvode se virtuozne kompozicije u *ap tempu* (eng. *up tempo*), odnosno pesme veoma brzog tempa i alterovane skale u improvizaciji (nasuprot dijatonskoj i hromatskoj). Posebnost ovih stilova sa početka četrdesetih godina prošlog veka jeste veliki uticaj savremene klasične muzike toga vremena na kompoziciju i zvučnost orkestara, uključujući kompozitore savremenike kao što su: Igor Stravinski (Igor Stravinsky), Bela Bartok (Bartok Béla) i Sergej Rahmanjinov (Sergei Rachmaninoff), od kojih se preuzimaju metode aranžiranja, komponovanja i instrumentacije. Veliki orkestri kao što su Stan Kenton big bend (Stan Kenton Big Band), Vudi Herman (Woody Herman) orkestar sa sledećim solistima: Geri Maligan (Gerry Mulligan), Šorti Rodžers (Shorty Rogers), Zut Sims (Zoot Sims), Li Konic (Lee Konitz), Frenki Rozalino (Frankie Rosalino) i mnogi drugi, probijaju granice orkestarskog i solističkog izvođenja pomenutog žanra. Bi-bap neprevaziđeno podiže džez na pijedastal vrhunske improvizacione prakse tog vremena, sa virtuosnim solistima i sledećim bendovima: Dizi Gilespi (Dizzy Gillespie), Čarli Parker (Charlie Parker), Čarli Kristijan (Charlie Christian), Keni Klark (Kenny Clark), a kasnije i Majls Dejvis (Miles Davis), Dekster Gordon (Dexter Gordon), Art Blejki (Art Blakey) i Fec Navaro (Fats

Navarro). Bi-bap je izrodio nekoliko velikih nosilaca žanra, te se u literaturi pominje i borba za presto: „Iako danas Čarlija Parkera smatramo za najvećeg bi-bap muzičara, u vreme o kojem govorimo svi su – osim onih koji su se nalazili u najužem krugu – mislili da je Dizi Gillespi prvi nosilac baklje”.¹⁰⁹ Paralelno sa stilovima koji kompetitivnošću i virtuožnošću podvlače elitističnost žanra, razvijaju se i latin džez (eng, *latin jazz*) sa Sten Gecom i Dejvom Brubekom (Stan Getz, Dave Brubeck) i drugi stilovi. Bi-baperski milje se nije zaustavio ili prekinuo po modelu prethodnih stilova, već se proširio i krčio sebi put ka avangardnoj i umetničkoj formi, kojoj su se pridružili legendarni Telonijus Monk (Thelonious Monk), Bad Pael (Bud Powell), predstavljajući improvizaciju kao čin intelektualnog i spekulativnog novog izražavanja. U ovom periodu se kreiraju nove skale koje se koriste u improvizaciji, proširuje harmonska konstrukcija u politonalnost, stvaraju se fraze, paterni i rifovi, a solaže se odvajaju od konteksta teme. Kul džez, era pedesetih godina, prati tendenciju bi-bapa i izdvaja solistu kao virtuoznog genija, improvizatorskog maestra koji ne brine za popularnost žanra, već kroji stil po potrebama benda, težeći usavršavanju svog ličnog izraza. U ovom stilu se još više ističu individualnost tona instrumenta, aranžmana i „opuštenog” (eng. *cool*) pristupa zajedničkom muziciranju. Li Konicu i Geri Maliganu se priključuju Gil Evans (Gil Evans), Art Peper (Art Pepper), Leni Tristano (Lennie Tristano), Čet Bejker (Chet Baker) i drugi koji proširuju semiotiku idioma, sa *west coast* stilom kalifornijskih izvođača, udaljavajući se još više od potrebe da zvuče *tačno i jasno*, sa karakterističnim progresivnim zvukom. Moderni džez iz tog vremena danas znamo da prepoznamo i zbog, naravno, Dejv Brubekovog i Pol Dezmondovog (Dave Brubeck, Paul Desmond) kompozicionog i izvođačkog stila, odnosno Modern džez kvarteta (Modern Jazz Quartet), koji su u izvođenje uključili „bele” ritmove i melodijsko vođenje kao osvežavajuće elemente stila.

2.1.6. *Moderni stil*

Tokom razvoja džeza, najveći uticaj imali su oni umetnici koji su uspeali da prodube praksu, iznedre nešto novo, makar to bila ritmička slika ili nova harmonija, osećaj ili harmonizacija. Cenila se autentičnost i baš zbog toga se džez kao žanr silovito i naglo razvijao, a originalnost i jedinstvenost sviračkog stila bili su i pokretač i cilj. Moderni džez kvartet sa

¹⁰⁹ *Ibid.*, 312.

Brubekom bio je jedan od preteča stilova koji slede. Kolijer je naglasio uticaj i delotvornost grupe Modern džez kvartet, naročito tokom pedesetih godina: „Mnogim muzičarima koji su u džez pristizali s akademija i konzervatorijuma, činilo se da je smer u kojem se Kvartet kretao istovremeno i smer koji će čitava džez-muzika morati da prihvati”.¹¹⁰ Do sada u radu nisam spomenula ulogu uzora (eng. *roll model*) u džez istoriji. Celokupni narativ džez tradicije zasniva se na uzorima koji dolaze na vrh svojom autentičnošću, a ostali – ne toliko genijalni, ili ne još toliko genijalni ako su mladi – prate stope svog prethodnika. Nije čudo da su mnogi najpre imitirali svirački stil najboljeg, uvežbavali i ugledali se na njega. Već od školovanja, u obrazovnom sistemu, mladi/e muzičari/ke traže svoje uzore kako u školskim učionicama i na vežbama, tako i u džez klubovima, snimcima i pričama o njima. Može se reći da je sistem učenja džeza, od samog početka, zasnovan na imitiranju i ugledanju na uzore, glavne figure određenog stila. Svaki/a mladi/a muzičar/ka će se identifikovati sa džez zvezdama i na taj način će se stilski pozicionirati. Model „nosioca baklje” na džez sceni prenosi se i na džez obrazovanje.

Nakon „zahlađenja”, pijanisti Oskar Piterson (Oscar Peterson), Fec Valer (Fats Waller), Art Tatum (Art Tatum), Tomi Flenigen (Tommy Flanagan), Red Garland (Red Garland), Erol Garner (Errol Garner), Sesil Tejlor (Cecil Taylor), Mekoj Tarner (McCoyTyner) i Vinton Keli (Winton Kelly) menjaju smer bi-baperskog razvoja kompetitivnih duvača i duvačkih sekcija. Jednak ravan ton bez vibrata, čistija zvučnost, transparentnije forme i melodijske linije udaljavaju džez od tadašnjih trendova, te se stil dalje razvija. Avangarda sa svojim progresivcima Don Čerijem (Don Cherry) i Don Elisom (Don Ellis) u to vreme se razvija paralelno, mameći novu publiku i predstavnike ovog stila, a pre svega dolaskom Orneta Kolmana (Ornett Collman), možda jednog od najvećih protagonista i revolucionara istorije džeza (nazivaju ga i ocem fri džeza). U to vreme Čarli Parker ostaje izuzetno uticajan i svetionik mnogima; Kenonbal Ederli (Cannonball Adderly), Džon Koltrejn (John Coltrane), Fil Vuds (Phil Woods), Soni Stit (Sonny Stitt), Erik Dolfi (Eric Dolphy), Džeki Meklin (Jacky McLean) i Soni Rolins (Sonny Rollins) su saksofonisti koji su modernističkim pristupom nastavili njegovu započetu misiju i stilski nadogradili bi-bap u još kompleksniju i virtuosniju formu. Ova struja umetnika će nastaviti džez liniju kroz vreme, kanonizujući žanr, dodajući i menjajući narativ, koji je ipak ostao zapečaćen u vreme prvih velikih virtuoza. Mnogi značajni muzičari pridružuju se razvoju umetničke prakse džez improvizacije: Čarls Mingas (Charlese Mingus), Pol Čejmbers (Paul Chambers), Geri Pikak

¹¹⁰ *Ibid.*, 375.

(Gery Peacock), Maks Rouč (Max Roach), Badi Rič (Buddy Rich), Elvin Džons (Elvin Jones), Roj Hejns (Roy Hayens), kao i veliki orkestri Kvinsi Džounsa (Quincy Jones) i Gil Evansa (Gil Evans).¹¹¹

Oba autora, Gonda i Kolijer, navode kao odvojenu sekciju, doprinos pevačica u džezu ili ih spominju kao sporedne ili bitne uloge na džez sceni: Besi Smit (Bessie Smith), Bili Holidej (Billie Holiday), Anita Odej (Anita O'Day), Ela Fildžerald (Ella Fitzgerald), Sara Von (Sarah Vaughan) i druge, te mnoge predstavnice vokalnog bluz a pre nastanka džeza, sa vođstvom Ma Rejni (Ma Rainey). Od instrumentalistkinja spominju Meri Lu Vilijams (Mery Lou Williams) i Lil Hardin (Lill Hardin) kao sporedne uloge u pričama o drugim genijalnim muzičarima.

2.1.7. Džon Koltrejn kao tradicija

Svi nabrojani umetnici su na izvestan način nosioci stilova, perioda stila, koji su iznedrili originalnost zbog koje se žanr dalje razvijao. Većina njih za sobom ima priče eksentričnog ili posebnog umetnika kojeg su slavili. Jedna od najvećih misterija – omiljene teme i najvoljenijeg lika džez narativa – jeste svakako lik Džona Koltrejna, saksofoniste i kompozitora koji je iznad svega i svih, nadvladao stilove, načine interakcije, formu, strukturu, filozofiju i estetiku džez muzike. Njegova ličnost sama po sebi predstavlja džez narativ. Mnogo je knjiga i tekstova pisano o Koltreju, a Kolijer daje doprinos njegovoj iznimnosti naglašavajući „posebnost njegovog bića” u poslednjoj deceniji Koltrejnoveg života, periodu poznatom kao spiritualnom razdoblju. Tvrdi da su ljudi kojima je Koltrejn bio okružen izveštavali o njegovoj genijalnosti, svrstavali ga među svece, te se na religioznom i spiritualnom nivou divili njegovoj duhovnoj snazi.¹¹² Još tokom Koltrejnoveg života osnovana je crkva Sv. Džona Koltrejna (Saint John Coltrane Church)¹¹³, kada je publika tokom jednog njegovog nastupa, u septembru 1965. godine, u izvođenju *A Love Supreme* materijala na sopran saksofonu, osetila prisustvo Svetog duha, a njegovu muziku kao zvučno krštenje. Nakon pedeset godina, ova crkva je još uvek aktivna i u njene programe se uvrštaju bogoslužjenja, mise, molitve i muzički događaji inspirisani duhom Svetog Koltrejna.¹¹⁴ Džon Koltrejn i album *A Love Supreme* imaju simbolički kvalitet koji se

¹¹¹ Janos Gonda, *Jazz- Történet, Elmélet, Gyakorlat...*, op. cit. 72–115.

¹¹² Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džeza...*, op. cit. 435.

¹¹³ *History of the Saint John Coltrane Church*, <https://www.coltranechurch.org/>, ac. 5. 12. 2021. at 9.51 AM.

¹¹⁴ *Ibid.*

unosu u džez mitologije, podržavajući osećaj homogene tradicije i kanona džeza. Kontinuirani uspeh i simbolična privlačnost albuma *A Love Supreme* postali su značajniji u kontekstu „zvanične istorije džeza”.¹¹⁵ Album se jedinstveno čita, njegove karakteristike postaju jednoznačne u narativu džeza, a album kao artefakt postaje ikonični zvučni dokument. Materijal ovog albuma, posmatrajući aspekt kompozicije, harmonizacije, improvizacije i sviračkog dela, često se izučava na akademskom nivou kao sastavni deo silabusa za sve studente/kinje džez programa, nevezano za instrumentalnu opredeljenost. Studenti/kinje džeza se koriste transkribovanjem (tačno zapisivanje nota improvizacije ili cele kompozicije) solističkih deonica uz nepresušno slušanje snimaka kao najrasprostranjenijeg modela obrazovanja u džez muzici. Drugim rečima, obrazovni sistem podržava kanonizovani sled i tendenciju usavršavanja tehnike, kao i improvizaciju kroz imitiranje i ugledanje na „velike umetnike”. U kontekstu džeza, individua zaslužuje veliko poštovanje kao ikonična genijalna ličnost, koja stvara trajnu zaostavštinu džez dela i prakse sviranja. Takva osoba često predstavlja vodič i nadahnuće za sledeće generacije.

I Gondina i Kolijerova istorija džeza dosežu samo do sredine šezdesetih godina prošlog veka, iako Kolijer otvara poglavlje *Budućnost: neka naknadna razmišljanja* u kojem pokušava da definiše očekivanja od novih trendova, fjužn stilova koji mešaju popularnu muziku, *soul*, rok i tradicionalne muzike sa džez žanrom, granajući i, možda čak „razvodnjavajući” progresivnu muziku. Kolijer pri kraju knjige izražava svoje nade da će se tendencije kanonizacije nastaviti istim tokom, te da će „naići kakav novi genije”¹¹⁶ koji će stvoriti nešto „sasvim novo i neočekivano” poput njegovih prethodnika.¹¹⁷ U zaključku autor izlaže ideju da „budućnost džeza leži u prošlosti” i da će svaki novi mladi džez muzičar biti nagrađen ukoliko se vrati korenima i izučava stil i muzičare koji su postavili snažne osnove i autentičan umetnički izraz.¹¹⁸

Ovo, naravno, nije kraj džez istorije, i narativ džeza se nastavlja istim tokom u kojem se uvek izdvaja po nekoliko vanrednih solista, vođa bendova ili kompozitora, a njihova genijalnost i autentičnost postavljaju se kao nove smernice ka napretku i produbljivanju džez žanra.

¹¹⁵ Tony Whyton, *Beyond A Love Supreme: John Coltrane and the Legacy of an Album...*, op. cit. 45.

¹¹⁶ Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džeza...*, op. cit. 439.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, 441.

2.2. Domaći džez nekad i sad

Paralelno sa istorijom džeza u Sjedinjenim Američkim Državama važno je napraviti osvrt i na domaći džez, i na to kako je džez narativ prihvaćen u to vreme kod nas, ko su glavni predstavnici i kojim tokom se džez razvijao. Interesantno je sagledati istoriju džeza, odnosno čitanje narativa džeza kod nas, na teritoriji bivše Jugoslavije, uporedo sa Istočnom Evropom, koja je donekle bila u sličnom položaju i sociopolitičkim režimima toga vremena. Posmatrane perspektive potiču od profesionalnih džez muzičara i kritičara, koji su i sami nosioci stilova i duboko ucrtani kao istorijske ličnosti domaćeg džeza: Miša Blam i Miša Krstić. Kako bi bolje razumeli pozicioniranje džez muzike koja je do nas došla iz Sjedinjenih Američkih Država, potrebno je najpre posmatrati kulturnu, političku i društvenu sredinu i atmosferu toga vremena.

Džez je u svakom trenutku bio izraz društvenih i političkih pojava. Posle Prvog svetskog rata u salonima istočne i jugoistočne Evrope počeli su se pojavljivati džez bendovi u stilu svinga, koji su ilustrovali kosmopolitske trendove iz Sjedinjenih Američkih Država. Multikulturalizam je bio privlačan koncept u ovom regionu, pa je i džez kao nova umetnička forma ostvario dobar odziv u istočnoj i jugoistočnoj Evropi. Dok je fašizam dvadesetih godina 20. veka jačao u Nemačkoj, džez je postao simbol otpora za jevrejske muzičare u istočnoj Evropi.¹¹⁹ Džez kao umetnička muzika postao je izraz slobode kao kulturološka alternativa komunizmu posle Drugog svetskog rata.¹²⁰ Tokom narednih nekoliko decenija džez je posmatran kao imperijalistička infiltracija, te ga je bilo opasno stvarati i izvoditi, pa čak i ilegalno.¹²¹ U istočnoj Evropi je tek nakon Staljinove smrti džez postao dostupna i dozvoljena muzika. U Jugoslaviji je u to vreme radijska stanica *Glas Amerike* (radio-emisija Čas džeza (eng. *Jazz Hour*) bila zaslužna za popularizaciju džeza.¹²² Emitovanje džez programa stvaralo je mogućnosti za kulturne kontakte između Zapada i Istoka u to vreme. U Jugoslaviji se na džez gledalo kao na kulturno dobro koje je dobijalo dublje društveno i političko značenje u okviru situacije hladnog rata na Istoku.¹²³ Dok su se u Sjedinjenim Državama i zapadnoj Evropi džez muzičari bavili rasnom segregacijom i

¹¹⁹ Miša Blam, *Jazz u Srbiji 1927–1944*, Beograd, St 4 pvi kulture, 2011, 21.

¹²⁰ Zlatan Dimitrijević, „Polski Jazz: Začeci”, *Jazzin*, <https://www.jazzin.rs/polski-jazz-1-zaceci/>, ac. 14. 11. 2019. at 11.00 AM.

¹²¹ *Idem*.

¹²² Miša Krstić, *Vek džeza: od Sent Luisa do Beograda*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2010, 184.

¹²³ Gertrud Pickhan and Rüdiger Ritter (eds.), *Meanings of Jazz in State Socialism*, Berlin, Germany, Peter Lang Verlag, 2015, 14.

društvenim statusom, muzičari iz istočne i jugoistočne Evrope suočavali su se sa problemima izazvanim komunizmom i kasnijim socijalizmom.¹²⁴

2.2.1. Dobrodošlica džezu

Prema rečima pomenutog srpskog istoričara džeza i muzičara Miše Krstića, integracija džez muzike bila je snažno isprepletena sa balkanskom tradicionalnom muzikom, što je dovelo do toga da džez nije postao popularan u svom izvornom obliku. Tip džeza koji je cvetao kod nas bio je drugačiji po stilu – svakako je bio determinisan aktuelnom politikom, ali isto tako i mentalitetom, kulturnim nasleđem, tradicijom i društvenim okruženjem. U to vreme džez se mogao čuti samo u nekoliko klubova, u kafanama ili na školskim zabavama, ali ne u svom autentičnom obliku. Naime, repertoar koji je sviran bio je kompilacija popularnih hitova, plesova i tradicionalnih pesama, s tom razlikom da je uključivao i sviranje bubnjeva.¹²⁵ Džez se u to vreme nije smatrao umetničkom formom ili unapređenim muzičkim žanrom, već „vrućom” (eng. *hot*) zabavom za „bogate goste.”¹²⁶ Pošto Jugoslavija nije bila pod snažnom kontrolom komunističkih snaga kao istočna Evropa, već od pedesetih godina prošlog veka muzičari su mogli slobodno da putuju van zemlje i pozivaju na nastupe istaknute džez muzičare. Američki muzičari su krenuli na turneje po Jugoslaviji, a prve regionalne saradnje dogodile su se na Bledu u Sloveniji početkom šezdesetih godina.¹²⁷ Ubrzo nakon toga, prvi džez festivali, turneje i koncerti promovisali su džez kao „elitnu” muziku.¹²⁸

2.2.2. Domaći muzičari

Džez se na domaćoj sceni u Jugoslaviji nije razvijao kao na drugim teritorijama u Evropi i često se tvrdi da džez kod nas nije zaista uhvatio korene. Istoričarka Radina Vučetić ipak navodi da je postojala tradicija sviranja i slušanja džeza na prostoru bivše Jugoslavije od sredine

29

¹²⁴ Yveta Kajanová Pickhan, Gertrud Pickhan and Rüdiger Ritter (eds.), *Jazz from Socialist Realism to Postmodernism*, Frankfurt, Germany, Peter Lang Edition, 2016, 9.

¹²⁵ Miša Blam, *Jazz u Srbiji 1927–1944...*, op. cit. 125.

¹²⁶ *Ibid.*, 71.

¹²⁷ Miša Krstić, *Vek džeza: od Sent Luisa do Beograda...*, op. cit. 184–187.

¹²⁸ „Elita” je koncept koji publiku deli na, s jedne strane, one koji uživaju u džez muzici, jer su naučili kako da je slušaju i razumeju, a najčešće su pripadali „gornjoj srednjoj klasi”, nasuprot tradicionalno nižoj klasi, neburžoaskom stanovništvu iz gradova.

dvadesetih godina 20. veka.¹²⁹ Može se ispratiti tanka linija domaćih sastava i izvođača koji su na svakodnevnom nivou popularizovali džez kroz zabave, igranke, a kasnije koncerte i festivale. Jedan od prvih bio je zagrebački Bingo Bojz (*Bingo Boys*) koji se pojavio 1923. godine, dok je nešto kasnije u Srbiji 1927. počeo sa radom orkestar Studentski Micky Jazz pod vođstvom Rafaela Blama.¹³⁰ Miša Blam u svojoj knjizi *Jazz u Srbiji 1927–1944.* nabraja nekolicinu bendova za koje danas nismo sigurni da li su zaista svirali džez ili plesnu salonsku muziku na malo moderniji način, po uzoru na džez šlagere: Džoli Bojs (Jolly Boys) koji je svirao „lake lude note”¹³¹, tridesetih godina delovali su Sion Džez (Cion Jazz), orkestar SADŽO (Studentski akademski džez orkestar), orkestar Štuleta Jovanovića sa pevačicom Rozalijom Adanjom i Milanom Pavlovićem, orkestar Melodi Bojs (Melody Boys), Havaji iz Valjeva, u Šapcu Š.P.D. Zanatrla i Džez orkestar Šabačke trgovačke omladine. Džez se svirao i u Kraljevu i Kikindi. Njihovi angažmani su bili kratkog veka, bez kontinuiranog programa, tako da se nije mogao ispratiti razvoj džeza kod nas kao što se to dešavalo u Sjedinjenim Državama.¹³² U Hrvatskoj tridesetih godina 20. veka deluje pet velikih orkestara: Devilsi (The Devils) Marjana Marjanovića, Nenad Grčević, Uroš Jurković & Quick Swingers, Johnny Remenar and His Band, orkestar braće Johann i orkestar Bojana Hohnjeca.¹³³ U periodu pre, tokom i nakon Drugog svetskog rata džez je kod nas stagnirao i čekao bolje dane; nije se čak ni emitovao na radiju, tek su se po kućama privatno slušale ploče.¹³⁴ U posleratnom periodu nije bilo lako vratiti se džezu, svirale su se (polu)improvizovane deonice u „lakonotnoj” muzici pod pritiskom sovjetske muzike i njihove tadašnje estetike.¹³⁵ Ipak, u Hrvatskoj se javljaju novi orkestri i teže avangardnijem, modernijem izrazu: orkestar Mihajla Swartza, OKUD Joža Vlahović, orkestar 32. divizije, SKD Goran Kovačić i mnogi manji sastavi.¹³⁶ Početkom pedesetih godina, Drugi program Radio Beograda emitovao je svoj prvi program posvećen džezu i autorskoj džez muzici sa ovih prostora. Emitovao se repertoar Bore Rokovića i Aleksandra Nećaka, kompozicije

¹²⁹ Radina Vučetić, „Trubom kroz gvozdeni zavesu – prodor džeza u socijalističku Jugoslaviju”, *Muzikologija*, 2012, No. 13, 53–77.

¹³⁰ *Ibid.*, 17.

¹³¹ Miša Blam, *Jazz u Srbiji 1927–1944...*, op. cit. 25.

¹³² Miša Blam, *Jazz u Srbiji 1927–1944...*, op. cit. 68.

¹³³ Miro Križić, „Džez glazba u Hrvatskoj”, u: Saša Drach (ur.), *Svijet Jazza: od Adorna do John Zorna*, Zagreb, Sandorf, 2018, 453.

¹³⁴ Miro Križić, „Džez glazba u Hrvatskoj”..., op. cit. 455.

¹³⁵ *Ibid.*, 458.

¹³⁶ *Ibid.*, 460.

komponovane za male džez sastave.¹³⁷ U junu 1945. godine održan je prvi koncert Big benda RTV Ljubljane u Postojnskoj jami. Osnivač slovenačkog Big benda bio je dirigent Bojan Adamič, koji je bio visokopozicioniran u partizanskom oslobodilačkom pokretu, te je zbog toga i dobio dozvolu za osnivanje džez orkestra – prvi u Jugoslaviji. Značajni preokret bilo je osnivanje Plesnog orkestra Radio Zagreba (kasnije Big Band HRT-a) u Zagrebu, a u Beogradu Zabavnog orkestra Radio Beograda (1954. postaje Džez orkestar Radio Beograda). Sva tri pomenuta velika orkestra su aktivna i danas. Domaći džez, možda najviše zahvaljujući ovim orkestrima, prolazi kroz različite faze i stilove u razvoju, kao i svetski džez – od diksilenda, bi-bapa, kula, mejnstrima, fri džeza, simfonijskog i etno-džeza do modernog swinga, na kome se uglavnom i zadržao.¹³⁸ Križić se osvrće na prošlost hrvatskog džeza sredinom prošlog veka sa manje entuzijazma, navodeći odlaske domaćih muzičara u inostranstvo (što se desilo i u Srbiji), zarad boljih i primamljivijih uslova za rad i stvaranje ove moderne muzike.¹³⁹ Simić u svom pregledu navodi nekoliko značajnih kompozitora i izvođača, koji su čak i van granica naše zemlje popularizovali ovaj žanr i osvajali velike uspehe na festivalima: Milan Kotlić, Vojislav Simić, Duško Gojković, Robert Hauber, Zvonimir Skerl, Predrag Krstić, Milivoje Marković, Bora Rokvić, Mihajlo Živanović, Aleksandar Nećak, Franja Jenč i Predrag Ivanović.¹⁴⁰ U Hrvatskoj se džez razvijao nešto uspešnije i brojao je više muzičara i kompozitora koji su se bavili ovim žanrom. Pojavljuju se novi veliki orkestri i dugo na sceni ostaju aktivni ansambli kao što su *Hot Club* Zagreb, Kvartet Vanje Lisak, Toranj 77, a noviji *the Cute*, *Super-session*, sastavi Branka Kralja, Zagrebački jazz kvartet i mnogi drugi moderniji i savremeniji muzičari koji su aktivni i na današnjoj sceni.¹⁴¹ U ovim pregledima regionalne džez istorije nailazi se na nekoliko imena pevačica, ali ne i instrumentalistkinja ili kompozitorki.

2.2.3. *Novo doba i stari sindrom poluperiferijalnosti*

Početkom dvehiljaditih godina mnogi mladi muzičari iz bivše Jugoslavije su se školovali u inostranstvu. Veliki broj njih želeo je da se vrati u zemlju i započne domaću muzičku karijeru.

¹³⁷ Vojislav Simić, „Razvoj džeza i zabavne muzike kod nas”, *Novi zvuk: internacionalni časopis za muziku*, 1999, No. 13, 109–116, 110.

¹³⁸ *Ibid.*, 113–114.

¹³⁹ Miro Križić, „Džez glazba u Hrvatskoj” ..., op. cit.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, 470–471.

Zahvaljujući spoljašnjim uticajima drugih obrazovnih institucija u stranim zemljama, džez se stilski za nijansu otvorio, ali i dalje preovladavaju mejnstrim (eng. *mainstream*) i etno-džez (eng. *ethno-jazz*) kao dva glavna stila regionalnog džeza. Iako postoje nove tendencije ka praćenju savremenih svetskih trendova, srpska džez scena se još uvek ne može porediti sa evropskom i američkom po kvalitetu.¹⁴² Početak 21. veka obeležen je oživljavanjem domaćeg džeza, ali dok se u svetu razvijaju nove prakse, većina domaćih džezera (onih koji nisu otišli u inostranstvo) vratila se proverenim bi-baperskim vrednostima ili balkanskom etno-fjužu.¹⁴³ Petrov je na osnovu svog istraživanja džez publike, sprovedenog 2013. godine u Beogradu, zaključio da „slušaoci džeza smatraju da je današnja džez scena u Srbiji u lošem stanju, neuporedivom sa onom u Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama.”¹⁴⁴

Šta je razlog tome da se ili toliko grčevito pokušava očuvati tradicionalni džez, ili se na isto to odgovara etno-džezom kao domaćim proizvodom? Zbog čega nema inovativnosti u savremenom džez izrazu? Zašto popularnost džeza nikada nije probila granice i otišla dalje od nekoliko velikih regionalnih festivala? Pregled istorije iz prethodnog dela rada ima za cilj da ponudi odgovore na navedena pitanja. Potreba da se “zvuči kao Amerikanci na autentičan način” tako što se čuva tradicionalni stil džeza kao jedini legitimni i danas nastala je još pedesetih godina prošlog veka. Privilegovana sloboda balkanskih muzičara sredinom prošlog veka na teritoriji bivše Jugoslavije, zakonska dozvola da kopiraju američku muziku i zvuče kao „Zapad”, učinili su džez manje originalnim, smelim i inovativnim. Mejnstrim, odnosno tradicionalniji stilovi poput swinga, bi-bapa i hard-bapa, smatrani su „originalnim” džezom u Jugoslaviji i negovani su od strane gejtkipera (eng. *gatekeeper*) žanra.¹⁴⁵

Marina Blagojević Hagson uvodi „teoriju poluperiferijalnosti”, koja se prvenstveno oslanja na sociološki pristup i širok spektar multidisciplinarnosti na kojima se zasnivaju rodne studije.¹⁴⁶ Ova teorija počiva na empirijskom istraživanju o rodnim režimima i iskustvima

¹⁴² Dušan Petrov, *Analiza džez scene u Srbiji – istraživanje stavova slušalaca džeza*, Beograd, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za sociologiju, 2013.

¹⁴³ Nikola Marković, „2010: Džez u Srbiji”, *B92*, https://www.b92.net/kultura/moj_ugao.php?nav_category=556&yyyy=2010&mm=12&nav_id=482027, ac. 2. 12. 2021. at 1.50 PM

¹⁴⁴ Dušan Petrov, *Analiza džez scene u Srbiji – istraživanje stavova slušalaca džeza...*, op. cit.

¹⁴⁵ Na primer, Svetolik Jakovljević je bio jedan od najuticajnijih džez kritičara u Jugoslaviji koji je favorizovao tradicionalnu džez estetiku kao jedinu pravu.

Svetolik-Sveta Jakovljević, <https://sites.google.com/site/svetolikjakovljevic/>, ac. 25. 4. 2019. at 1.00 PM.

¹⁴⁶ Marina Hughson, *Poluperiferija i rod: pobuna konteksta*, Beograd, Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2015; Marina Blagojević, *Knowledge Production at the Semiperiphery: Gender Perspective*, Belgrade,

vezanim za implementacije javnih politika u zemljama na poluperiferiji Evrope, te ove studije nude zaključke u skladu sa pojavama unutar društvenih režima u „prelaznom” periodu u vreme oživljavanja hladnog rata krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina 20. veka.¹⁴⁷ Blagojević Hagson u ovoj studiji svrstava istočnoevropske, srednjoevropske i zemlje Jugoistočne Evrope kao „poluperiferne” u odnosu na „jezgro” – centar, što su zapadne zemlje, a ostatak sveta je periferija. Ona postavlja poluperiferiju između centra i periferije, jer sadrži karakteristike oba. Jedan od primera koji oslikava karakter poluperiferije – a pre svega tu misli na Srbiju – je „globalizacija” koja je kod nas imala izrazito negativnu konotaciju devedesetih godina, a na nju se gledalo kao na neprijatelja koji ugrožava „srpske interese”. Globalizacija je pak u ostatku sveta, a naročito razvijenog dela svera, doskora označavala nešto pozitivno, te bila percipirana kao logičan nastavak multikulturalnosti i tehnološkog napretka.¹⁴⁸ Jedan aspekt autentičnog identiteta poluperifernih nacija sa „željom za Zapadom” jeste očuvanje „originalnog” tradicionalnog džez stila među sviračima u Jugoslaviji (eng. „*American jazz wannabe*”), a s druge strane, proizvodnja „domaćeg” proizvoda, tzv. etno-džeza sa nezaobilaznim balkanskim melosom. Upravo to ukazuje na nesposobnost za inovacije u džez izrazu, osim spajanja sa sopstvenim folklorom koji odražava tenziju između „modernizacije”, „vesternizacije” i suprotnosti: „pragmatične interpretacije tradicije u izolaciji”.¹⁴⁹

Trendovi koji su se krajem osamdesetih i devedesetih odigrali u svetskom džezu nisu postali popularni u našem regionu. Džez je u Srbiji u to vreme utihnuo, a popularna kultura preovladala u klubovima i medijima. Oni koji su hteli da sviraju i uče savremeni džez, kao što sam napomenula, otišli su u inostranstvo, željni znanja i napretka u svojim praksama. Izostao je period od više od dvadeset godina u razvoju džeza kod nas, a posvećenost starim stilovima o tome i svedoči. Poluperiferijalnost se ogledala i u naporima da se sustigne centar, kolekva džeza, s jedne strane, a da se u isto vreme odupre integraciji u jezgro, kako se ne bi izgubile sopstvene kulturne karakteristike.¹⁵⁰ Defetizam je postao sastavni, i gotovo neodvojivi, deo rasprava o prilikama na domaćoj džez sceni u traumatičnom i nepovoljnom periodu devedesetih godina (sa bojnim trajnim posledicama). Decenije su bile potrebne da se situacija sanira i stvore prilike za

⁶ Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2009; Marina Blagojević Hjson, *Sutra je bilo juče*, Novi Sad, Zavod za ravnopravnost polova, 2015.

¹⁴⁷ Marina Hughson, *Poluperiferija i rod: pobuna konteksta*..., op. cit. 25.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 53.

¹⁴⁹ Marina Blagojević, *Knowledge Production at the Semiperiphery*..., op. cit. 34.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 33–34.

nove generacije.¹⁵¹ Oni koji su ostali i nastavili da sviraju ne obazirući se na nove izraze, proizvodili su muziku i znanje na način u skladu sa njihovim mogućnostima i potrebama tadašnjeg društva, a koji su, čini se, bili izvan jezika, diskursa, pojmova koji centar može da razume.¹⁵² Zbog toga, ni dan-danas nemamo velike predstavnike džeza u svetu (osim one koji su otišli u inostranstvo pre toga, npr. Duško Gojković, Stjepko Gut i dr.).

Regionalni big bendovi su još od šezdesetih godina 20. veka jedini „institucionalni” džez u regionu jugoistočne Evrope, koji su uglavnom bili čuvari navedenih vrednosti tradicionalnog džeza. Sa druge strane, u to vreme – drugoj polovini 20. veka – džez muzičari u Poljskoj, Čehoslovačkoj i Mađarskoj su stvarali u ilegali tokom komunističkog režima.¹⁵³ Džez se mogao čuti samo u skrivenim garažama i podrumima. Smatran je politički ilegalnim kao umetnička forma, izraz pobune, autentičnosti i provokacija od strane umetničke zajednice.¹⁵⁴ U poređenju sa jugoistočnom Evropom, koja je bila otvorena za nove trendove i na neki način podsticana na imitiranje zapada, istočnoevropski džez je u svojoj ušuškanoj sredini bio kreativniji, originalniji i slobodniji u svojoj formi.

Ovakav džez narativ je prisutan i danas, kao što je negovanje klasičnog mejnstrim džeza na jugoistoku ili negovanje novih formi sa avangardnim pristupima na istoku. Štaviše, neki savremeni pristupi, kao što su eksperimentalna i nova estetika, bili su veoma retki na teritoriji bivše Jugoslavije, dok je poljski džez, na primer, postao simbol progresivnog evropskog džez identiteta.

2.3. Narativ početka fri džeza

Potrebno je napraviti presek u linearnom narativu, odnosno tradicionalnoj džez istoriji koja se uči u školama kao „zvanična” istorija džeza i jedan njegov deo označiti isprekidanom linijom crvene boje, uz osvrt na kraj pedesetih godina 20. veka. Pošto se u disertaciji bavim i istraživanjem žanra džeza kao društvenog konstrukta kroz različite stilove, neophodno je bilo napraviti istorijski osvrt na rađanje fri džeza i slobodno improvizovane muzike. U dominantnom diskursu džeza spominju se začeci ove moćne muzičke prakse, ali usput, sa nekoliko stranica, tek

¹⁵¹ Dušan Petrov, *Analiza džez scene u Srbiji – istraživanje stavova slušalaca džeza*..., op. cit. 3.

¹⁵² Marina Hughson, *Poluperiferija i rod: pobuna konteksta*..., op. cit. 60.

¹⁵³ Voja Panić, forma neformalnog intervjua, 13. 3. 2020.

¹⁵⁴ Zlatan Dimitrijević, „Polski Jazz: začeci”..., op. cit.

da se označi mesto, jer se takva muzika „nije sviđala ostalim muzičarima”.¹⁵⁵ Fri džez, međutim, nije bio samo marginalni stil ili jedna od era džeza, već njegovim rađanjem dolazi do nezaustavljivog razgrađivanja džez kanona. Za afroameričke džezere koji su prvi počeli da se bave fri džezom, traženje novog puta i izlazak iz tradicionalnog diskursa bila je ekspresija radikalne crne politike, borbe protiv rasizma i kolektivnog izraza baš zato što su u mejnstrimu jasno bile podeljene uloge, a tako i razumevanje rase i klase.¹⁵⁶ Jedan od vodećih saksofonista novog stila šezdesetih godina, saksofonista Arči Šep (Archie Shepp), video je nove forme kao čin emancipacije društva: „Ako nastavimo da zovemo našu muziku džezom, moramo nastaviti dopuštati da nas zovu nigeri. Eto, barem tamo znamo na čemu smo.”¹⁵⁷ Ono što je značajno za fri džez jeste da se razvijao paralelno uz „crnu struju”, možda čak i nezavisno – evropski fri džez – a kasnije prerastao u slobodno improvizovanu muziku, sa sve manje zajedničkih karakteristika sa mejnstrimom američkog izraza. Evropski muzičari su takođe hteli da se odvoje od kanonizovanog narativa i termina „džez”, upravo zbog ideološkog i političkog stava koji je preovladavao u žanru.¹⁵⁸ Drugi razlog zbog kojeg pristalice slobodne forme nisu želele da budu povezane sa tradicionalnim džezom bila je potreba da se odstupi od kanonizovanih očekivanja, pravila i stereotipova, težeći personalnom, pravom individualnom izrazu koji se nije mogao kategorisati u stil.¹⁵⁹ Upravo navedena obrazloženja počinju otkrivati moju ambiciju da istražim slobodnu formu kao ponuđeni prostor u kojem je moguće stvarati muziku bez unapred određenog društvenog konstrukta i performativa žanra.

U potrebi za obrnutim mehanizmom od mejnstrima, stvorena je muzika bez procedure. Krajem pedesetih godina, dok su svi pogledi bili uprti ka bi-bap muzičarima, grupacija ljudi koji su radili po opskurnim noćnim lokalima u potkrovljima Sohoa, u salama za probe i prostorijama za vežbanje, stvarala je nešto novo. Kao i kod nekih drugih muzičkih pravaca, u isto vreme su se rađale slične ideje na različitim mestima. Sesil Tejlor (Cecil Taylor), školovani pijanista, živio je u to vreme u Bostonu, dok je Ornet Kolmen (Ornette Coleman), alt saksofonista, vežbao u garaži u Los Anđelesu. Stiv Lejsi (Steve Lacy), sopran saksofonista i njegov bend, zarađivali su po diksilend klubovima, vežbajući krišom novu muziku. Ovi muzičari su poticali iz različitih društvenih sredina i bili su različitog muzičkog obrazovanja, a njihova poimanja muzike bila su

¹⁵⁵ Džeјms Linkoln, 27. jiler, *Istorija džeza...*, op. cit. 410.

¹⁵⁶ 76. is Schuling, *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz...*, op. cit. 66.

¹⁵⁷ Valerie Wilmer, 27. *Serious as Your Life*, London, Pluto Press, 1987, 23.

¹⁵⁸ Floris Schuling, *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz...*, op. cit. 66.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 68.

često dijametralno suprotna, ali ih je povezala ista ideja – da “oslobode” džez od restriktivnog dejstva akordskih struktura i pesme kao forme, ograničene metrike, dijatonalnog pristupa i funkcionalne harmonske progresije.¹⁶⁰

Sesil Tejlor je 1957. godine bio angažovan da svira kao član haus benda (eng. *house band*) u *Five Spot* klubu u Ist vilidžu (East Village) u Njujorku, poznatom stecištu avangardnih slikara, tek priznatih i proslavljenih, koji su podržavali muzičku avangardu. Zahvaljujući nastupima pred elitnom publikom tog vremena, Tejlora su zapazili profesionalci, kritičari i mediji, te je počeo da snima albume i da nastupa na većim festivalima. Drugi pokretač bio je muzički neobrazovan Ornet Kolman, koji je upoznao trubača Don Čerija (Don Cherry) sa kojim je započeo saradnju nastupima u pomenutom klubu *Five Spot*. Snimio je album *The Shape of Jazz to Come* 1959. godine. Odmah sledeće godine izašao je legendarni album – *Free Jazz* – opet sa Don Čerijem, ali i Erikom Dolfijem (Eric Dolphy) na klarinetu, Fredijem Habardom (Freddie Hubbard) na trubi, Čarlijem Hejdenom (Charlie Hadden) i Skotom La Farom (Scot La Faro) na basu, Higinson i Blekvelom (Ed Blackwell) na bubnjevima, dok je Džekson Polok (Jackson Pollock) sa svojom slikom *White Light* zaslužan za omot LP albuma. Ovo je bio album koji je jasno i pragmatično odstupio od forme, tonaliteta, funkcija, melodija i metrike. Česti su prelasci iz metrički označenih mesta, a jedino pravilo koje je postojalo bilo je da prateći muzičari svojim frazama ne smetaju tokom solo deonice. U to vreme avangarde i apstraktnog ekspresionizma pominje se sličnost stilova stvaranja između slikarstva i muzike, srodan nedostatak očigledne veze među pojedinim delovima i sastojcima, što ukupnim dejstvom deluje sasvim drugačije u zbiru kao celini.¹⁶¹

Fri džez nikada nije postao toliko popularan kao swing ili bi-bap, ali se svirao u desetak klubova u Njujorku i izdavale su se ploče koje su održavale prisustvo žanra. U isto vreme je *rock and roll* uzeo maha i zauvek zasenio džez kao popularnu muziku. Sledeću generaciju fri muzičara, koji su izgradili svetsku scenu frija, a iz kojih je iznikla generacija slobodnih improvizatora, činili su: Arči Šep, Alber Ajler (Alber Ayler) saksofonisti i San Ra (Sun Ra), pijanista, koji je oko sebe sakupio veliki broj istomišljenika u svom bendu *Intergalactic Arkestra*. Pomenutoj američkoj sceni pridružili su se Miford Grejvs (Milford Graves), kao i

¹⁶⁰ Džejms Linkoln Kolijer, *Istorija džeza...*, op. cit. 403.

¹⁶¹ *Ibid.*, 414.

neizbežni članovi AACM-a (*Association for the Advancement of Creative Musician*) i mnogi drugi.¹⁶²

S jedne strane, razvijala se američka fri džez scena sa pomenutim začetnicima koji su sredinom šezdesetih godina kreirali slobodnu scenu, a s druge strane, evropski eksperimentalisti su uvrstili savremenu muziku kao glavni element daljeg razvoja improvizacije. U Evropi se ovaj žanr razvijao paralelno, te se može reći da je Evropa bila plodnije zemljište za novu formu – rado prihvaćenu i kod muzičara i kod publike. Neki od američkih muzičara kao Don Čeri i Stiv Lejsi su se i preselili u Evropu, nastavljajući širenje novog talasa, a mnogi američki muzičari nadograđivali su mejnstrim novom formom, između ostalih i Koltrejn.

2.4. Slobodno improvizovana muzika i Evropa

Jedan od najpoznatijih evropskih saksofonista slobodne improvizacije, Piter Brocman (Peter Brötzmann), negirao je potrebu za gotovim, naučenim tehnikama i nije priznavao ni slobodnu improvizaciju kao sistem ili metodu pravljenja muzike. Tvrdio je da je on sam sistem kroz koji stvara muziku.¹⁶³

Slobodna improvizacija (često se naziva „improv”) se u Britaniji polovinom šezdesetih godina razvijala iz fri džeza i na kraju postala odvojeni i poseban muzički žanr. Jedan od najinteresantnijih i najproduktivnijih projekata proizišao je iz transatlantskih saradnji o čemu svedoči učešće Stiva Lejsija, Entonija Brekstona (Anthony Braxton) i Džordža Luisa (George Louis), Sesil Tejlora i Džona Zorna (John Zorn) u Evropi. Kraj šezdesetih i početak sedamdesetih godina prošlog veka bio je period kada su ključni muzičari kao što su Džon Stivens (John Stevens), Derek Beili (Derek Bailei), Evan Parker, Pol Ruterford (Paul Rutherford), Hen Benin (Han Bennin), Džon Stivens (John Stevens), pijanistkinja Irena Šveicer (Irène Schweizer) i mnogi drugi podigli ovu muziku od tek početka do potpune zrelosti u Evropi. U procesu su uspostavili „modus operandi” koji je prošao test vremena, te nastavili da generišu originalnu muziku, čak i kada su to preuzele sledeće generacije improvizatora/ki.¹⁶⁴

Ako analiziramo sled u fri džezu zapazićemo da postoje pokušaji kanonizacije i postavljanja sistema kategorisanja umetnika/ca, ali je kompleksnost nastanka slobodnih i

¹⁶² John Corbett, *A Listener's Guide to Free Improvisation*, The University of Chicago Press, 2016, xvi.

¹⁶³ Ibid. 16

¹⁶⁴ John Corbett, *A Listener's Guide to Free Improvisation*..., op. cit. xvi.

eksperimentalnih formi na različitim mestima, sa različitim kulturološkim sredinama, namerama i idejama, učinilo da se narativ džeza „raspe” na više kontinenata, u više kultura i muzičkih žanrova. Zahvaljujući širenju prakse improvizacije u više smerova, dobija se otvoreni poligon za nove prakse i različite interpretacije muzičke improvizacije.

3. Muzička improvizacija u džezu

Postoji izuzetno veliki broj interpretacija muzičke improvizacije u džezu. Kao muzičarka koja improvizuje u različitim diskursima muzičke improvizacije, vođena sopstvenim iskustvom i doživljajem učesnice, osvrćem se na improvizaciju kao na interaktivnu strategiju komunikacije.

Iz tog ugla, muzička improvizacija predstavlja stvaranje zvučnih događaja u stvarnom vremenu kao rezultat zajedničkih napora, komunikacije i interakcije između improvizatora/ki.¹⁶⁵ Tokom improvizacije u grupi učesnici/ce spontano koordiniraju odnose simultano sa percipiranjem i produkcijom muzičkog sadržaja. Angažuju se u kontinuirano pregovaranje, naslućujući i koordinirajući svoje ponašanje. U disertaciji predstavljam izvođenje muzičke improvizacije koja nastaje u kontekstu društvene saradnje,¹⁶⁶ jer mi je cilj da pokažem kreiranje žanrovskog – pa tako i rodnog performativa – kao i različite reprezentacije rodnog identiteta unutar prakse. Svi aspekti društva, kao na primer **situacije, strukture, institucije, produkcija znanja, arhitektura, itd. mogu biti momenat društvene konstrukcije**. Samim tim **i organizacije** pola.¹⁶⁷ U takvom kontekstu prikazujem i improvizaciju, kao dijalog u kojem svi učesnici imaju svoje uloge. Drugim rečima, posmatram muzičku improvizaciju u žanru džez kao društvenu konstrukciju sa fokusom na socijalnu (kolektivni identitet) i afektivnu, odnosno telesnu (individualni identitet) interakciju sa strukturama i institucionalnim praksama ili kao **normativni diskurs koji se čita na određeni način**. Margareta Bašaragin opisuje da interakcija **nastaje onda kada su osobe fizički prisutne, međusobno se opažaju i (mogu da) reaguju jedne na druge**.¹⁶⁸ U raspravi o interakciji kao društvenom odnošavanju tokom kojeg je neminovno kreiranje identiteta, Bašaragin razmatra interakciju (pre svega u razgovoru) kao situaciju koja se bazira na tipiziranju i klasifikaciji. Klasifikacije kao specifični proces formiranja identiteta temelje se na **sistemima znanja usađenim u mnoštvo institucionalnih struktura i pomoću njih se regulišu situativno primereni oblici ponašanja**.¹⁶⁹ Upravo na taj način posmatram džez praksu i stilove

¹⁶⁵ Vincent Meelberg, "Colloquium on Artistic Research in Performing Arts", in: Annette Arlander (ed.), *Musical Improvisation as the performance of embodied knowledge: Embodied narrativity in musical performance*, *Proceedings of CARPA3*, University of the Arts Helsinki, Theatre Academy, 2014, <https://nivel.teak.fi/carpa/musical-improvisation-as-the-performance-of-embodied-knowledge-embodied-narrativity-in-musical-performance/>, ac. 16. 8. 2019. at 8:12 PM.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Margareta Bašaragin, *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu*, Novi Sad, Fondacija akademika Bogumila Hrabaka za publikovanje doktorskih disertacija, 2019, 3.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 5.

¹⁶⁹ *Idem.*

improvizacije kao strukture koje su se obrazovale i menjale kroz međusobnu interakciju muzičara/ki, društvenih okolnosti, a usled istorijskih i kulturnih uticaja. Džez kao praksa predstavlja fluidan i promenljiv proces identifikacije i uspostavljanja pripadnosti kroz različita pripisivanja značenja i čitanja.

U skladu sa navedenim, ako se džez improvizacija uporedi sa jezikom, tokom čije upotrebe se neizbežno oblikuje identitet govornika/ce unutar specifičnog konteksta, onda se i tokom muzičke improvizacije kreira muzički identitet muzičara/ki.¹⁷⁰ Megdonald (Macdonald) vidi džez kao društveni proces, jer muzičari/ke tokom sviranja formiraju i moraju da formiraju očekivanja o reakciji drugih muzičara/ki u svakoj novoj muzičkoj situaciji i da budu upoznati sa širokim repertoarom melodija i formi. Kao takav, džez je podložan širim kulturnim uticajima, i kao i drugi društveni fenomeni, kritički je impliciran u procesima formiranja i održavanja identiteta.¹⁷¹ Na proces formiranja identiteta, pre svega, utiče način izvođenja džeza u praksi, kao na primer praksa improvizacije u tradicionalnom džezu ili fri džezu. Razlike između ove dve različite vrste improvizatorske prakse u džezu, njihovi muzički sadržaji, forme i strukture komunikacije, najbolje se ogledaju kroz muzički jezik izražavanja: idiom. Idiom, kao i jezik, jeste diskurs u kojem se identiteti konstruišu i čitaju, te je značajno istražiti na koji način se razlikuje izvođenje identiteta u okviru različitih muzičkih praksi – idiomske ili ne-idiomske.

Derek Bejli, britanski giratista i istraživač džeza, prvi je kategorisao improvizaciju na idiomsku i ne-idiomsku izvođačku praksu unutar džez žanra.¹⁷² On ističe:

„Idiomska improvizacija, koja se najčešće koristi, uglavnom se bavi izražavanjem idioma – kao što je džez, flamenko ili barok – i preuzima njegov identitet i motivaciju tog idioma. Neidiomska improvizacija ima druga interesovanja i najčešće se nalazi u takozvanoj 'slobodnoj' improvizaciji i iako može biti visoko stilizovana, obično nije vezana za predstavljanje idiomatskog identiteta.”¹⁷³

⁸⁰ Diskurs idiomske improvizacije je semiotička radnja koja smešta značenje u vremensko-prostornu situaciju gde neko za nekoga proizvodi značenje, a izvođač/ica funkcioniše u određenom dispozitivu, odnosno homogenoj mreži diskursa, proceduri improvizacije kroz

¹⁷⁰ Graeme B. Wilson and Raymond A. R. MacDonald, “The sign of silence: Negotiating musical identities in an improvising ensemble” ..., op. cit. 560.

¹⁷¹ ⁴⁰ ..., 559–560.

¹⁷² Derek Bailey, *Improvisation- its nature and practice in music*, SAD, Da Capo Press, 1993.

¹⁷³ *Ibid.*, xi–xii.

oblikovana pravila, norme i svojevrsni jezik izražavanja. Idiomska izvođačka muzička praksa improvizacije i izvođenja koju analiziram odnosi se isključivo na stil džez muzike kreiran između tridesetih i šezdesetih godina 20. veka. Istražujem mogućnost mnogostruke interpretacije dela u odnosu na ulogu kompozitora/ke i interpretatora/ke kao koautora/ke koji/a delo usvaja, otvara i nadograđuje, kao i formu, pravila i rituale koji su se kreirali kroz praksu u određenim društvenim i kulturnim okolnostima određenog istorijskog perioda. U ovo istraživanje uključena je i forma klasičnog tradicionalnog džeza – džez standard. Zatim, analiziram prakse improvizacije i delo koje će se odnositi na stil fri džeza i kolektivne slobodno improvizovane muzike kod kojih se uočava fundamentalno odstupanje od dotadašnje podele uloga kompozitora/ke i izvođača/ica, gde se te dve uloge objedinjuju. Improvizatori/ke su se od sredine pedesetih godina usmerili/e ka novom izrazu, isprobavajući inovativni stil stvaranja i metod komponovanja kroz spontanu tranziciju ka novom izvođenju, odnosno relaciji između muzičara/ki. Stvaranje diskursa slobodno improvizovane muzike izazvala je jaka privrženost autorstvu u prethodnom stilu, način izvođenja, odnosno gubljenje slobode u izvođenju, postavljena pravila i očekivani ishod, te se po Bejljevom mišljenju ovo naziva ne-idiomskom praksom improvizacije. Dok je džez standard odličan kompromis kompozicije i improvizacije, odnosno stvaranja u predodređenim okvirima, slobodna improvizacija vodi u kompleksni momentalni proces kao rezultat.

Pre nego što izvršim klasifikaciju idiomске i ne-idiomске improvizacije po stilovima u žanru džeza, želim da skrenem pažnju na činjenicu da u muzikologiji postoji polemika oko podele muzike na žanrove ili stilove, gde se ova dva termina često mešaju. U ovom tekstu ću pristupiti stilu kao kategoriji koja sistematizuje muziku prema sličnoj muzičkoj tehnici, a žanr kao kategoriju koja grupiše muziku tematski, oslanjajući se na Alan Murovu (Allan Moore) kategorizaciju.¹⁷⁴ Na taj način, džez tretiram kao muzički žanr, a klasični ili tradicionalni džez, fri džez ili slobodnu improvizaciju kao stilove u okviru žanra džeza.

¹⁷⁴ Allan F. Moore, "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre", *Music & Letters*, 2001, Vol. 82, No. 3, 432–442, 432.

3.1. Džez standard – forma

Džez standard je komponovano delo, odnosno forma koja se sastoji od melodije i prateće harmonijske progresije i kao takva obezbeđuje strukturu za improvizacije tokom većeg dela istorije džeza.¹⁷⁵ Pod džez standardom podrazumevaju se kompozicije pisane između tridesetih i šezdesetih godina 20. veka, kada je džez bio popularna muzika, a veliki broj tih pesama prerastao u šlagere koji se i danas slušaju i izvode (slično *evergreen* pesmama). Neka pesma postaje standard zato što su je mnogi/e izvođači/ce javno interpretirali/e i snimali/e u različitim verzijama i stilovima.¹⁷⁶

Ovu strukturiranu kompoziciju piše kompozitor/ka i ona poprima formu predloga koji otvara mogućnost višestrukih interpretacija u kojima solista/kinja ima slobodu da utiče na sadržaj i učestvuje kao koautor/ka u stvaralačkom procesu. Džez standard po svojoj strukturi jeste konzistentan muzički oblik, ali podrazumeva varijabilnost u konfiguraciji. U ovakvom muzičkom delu izvođači/ce melodiju ili temu obično nazivaju „glavom” (eng. *head*), a harmonsku progresiju akordske promene (eng. *chord changes*) ili jednostavno promene (eng. *changes*). Muzičari/ke naizmenično improvizuju solo deonice u okviru ciklične ritmičke forme dela koja se nalazi između teme na početku i na kraju.¹⁷⁷ Improvizacija kao kretanje moguća je unutar komada: kao umetnuti deo – solo – ili kao opšta improvizacija koja određuje interpretacijski karakter celog komada. Improvizator/ka dobija konstruisan okvir koji je vremenski i harmonski rastegljiv i transformabilan, ali u izvesnoj meri i strukturiran. Ipak, u dogovoru sa ostalim članovima/cama ansambla, date smernice su otvorene za modulaciju i promenu svih elemenata – od melodije do harmonije, ritma ili tempa. Standardi se sastoje od niza promena akorda (mogu se izraziti veoma fleksibilno) koji definišu strukturu preseka (ali ne i njena ponavljanja, tako da struktura ostaje otvorena), solo improvizacija može, ali i ne mora, da upućuje na melodiju pesme, a u oba slučaja može da upućuje i na druge dobro poznate solo pesme.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Paul Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, 66.

¹⁷⁶ Audie Cornish and Melissa Gray, “What Makes a Jazz Standard”, *National Public Radio*, <https://www.npr.org/2018/05/21/613091545/what-makes-a-jazz-standard>, ac. 12. 2. 2020. at 08:00 AM.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Nicholas Cook, “Scripting Social Interaction; Improvisation, Performance, and Western “Art” Music”, in: Georgina Born, Eric Lewis and Will Straw (eds.), *Improvisation as Social Aesthetics*, New York, USA, Duke University Press, 2017, 59–77, 62.

U objavljenom tekstu *Mapiranje performativnog tela u praksama džez improvizacije*¹⁷⁹ započela sam istraživanje vezano za razlike u formi, metodama i karakteristikama prakse džez standarda i fri džeza. Došla sam do zaključka da se modusi integrisanja promene i modulacije u džez standard istorijski uspostavljaju na bini tokom izvođenja i, ponavljajući se, evoluiraju tokom vremena kao pravila koja onda predstavljaju odlike stila. U džez standardima postoje sintaksička očekivanja, propisane uloge za različite instrumente i istorijski određene perspektive u praksi. Solisti/kinje sviraju improvizovane soloe i teme, a prateća sekcija vodi računa o strukturi dela, harmonskoj progresiji, ritmu i tempu, reagujući u odnosu na solistu/kinju. Izvođači/ce se slažu oko značenja određenog ponašanja, komunikacije, vokabulara, znakova ili gestova u kulturi u određenom muzičkom žanru. Ova ponašanja se ponavljaju u tolikoj meri da postaju ritualizovana, jasnog uspostavljenog značenja, odnosno postaju idiomatska. Kada neko „zove pesmu” (eng. *call a song*) (kaže naziv standarda), na primer, u klasičnom džez kvartetu (bubnjevi, bas, klavir i solo instrument, npr. saksofon, truba), članovi/ce grupe znaju koji deo dolazi na red. Kada klavijaturista/kinja ili solista/kinja uzvikne: „*Autumn Leaves*”, članovi/ce benda se prisećaju i znaju ne samo melodiju, tonalitet, harmonije, tempo i atmosfere kompozicije koja će se izvesti, već vrlo često i njen aranžman. „Krug” (eng. *circle*), odnosno forma pesme je nepromenljiva, jasno definisana i ponavlja se, što poslednja četiri ili dva takta jasno i pokazuju (eng. *turn around*) harmonskom kadencom koja svojim funkcijama vraća na „početak” (*da capo*). Kroz komunikaciju i interakciju muzičara/ki, uz dozu slobode transformacije i promene forme, nepisani muzički elementi nose određeno, a priori dogovoreno značenje.¹⁸⁰ U toj vrsti improvizacije je sama sloboda izvođenja zbog određene forme, pravila i rituala, uhvaćena unutar odvojene sfere koja je stvorila specifičnu moć dispozitiva, striktnu mrežu datih elemenata koji su samo do određene granice varijabilni. Ako se osvrnemo na Ekovo razmatranje otvorenog dela, može se reći da i improvizator/ka slobodnom igrom asocijacija proizvedenih iz dispozicije znakova date od strane kompozitora/ke, počinje da biva deo onih sadržaja koje delo pruža spojeno u svojem jedinstvu.¹⁸¹ Džez standard možemo posmatrati kao diskurs pravila u otvorenom obliku, koji nam nudi mnogostrukost interpretativnih mogućnosti. U tom slučaju, interpretacija otvorenog dela se ne odnosi na publiku i „čitaoca” značenja, već na situaciju gde je

¹⁷⁹ Jasna Jovičević, “Mapping of the Performative Body in the Practice of Jazz Improvisation”, in: Christine Hoppe and Sarah Avischag Müller (eds.), *Music in The body – The Body in Music*, Georg Olms Verlag AG, 2021, 255–272.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 258.

¹⁸¹ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Sarajevo, „Veselin Masleša”, 1965, 161.

improvizator/ka izvođač/ica dela, ali i onaj/ona koji/a čita i otvara delo, interpretirajući svojevoljno, praveći koautorsku vezu sa kompozitorom/kom. Autorstvo dela se smenjuje i prepliće ne samo tokom jednog izvođenja, već kroz različite interpretacije koje nude novi sadržaj. Na taj način se delo iznova otvara svakim novim izvođenjem u novoj situaciji.

Standardizovana pravila izvođenja u okviru tradicionalnog džez-a se ne razlikuju samo od ere do ere kroz vremenske periode, već i od prakse do prakse izvođenja. Ranije predstavljen razvoj prakse kroz hronološki narativ dokazuje da postavljanje kompleksnijih struktuiranijih pravila ne mora značiti limitaciju pronalaženja novih metoda kreativnog izraza (za primer je bio naveden Koltrejn, koji je samu formu oslobodio nadgradnjom iste). Benson analizira klasični džez Nju Orleansa i poredi ga sa kasnijim oblicima džez-a, predstavljajući ga relativno „jednostavno”. Akordske progresije nisu posebno složene ili kompleksne, improvizuje su unutar relativno strogo određenog harmonskog okvira, a solo deonice su ograničene (što znači, praktično da je improvizator/ka više vezana za uloge unutar sastava).¹⁸² Benson uviđa da „vezanost” za akordske progresije u nekim kasnijim stilovima dominantnog diskursa džez-a – čak i kad ih ima mnogo više nego u swing-eri – dozvoljavaju veću slobodu kretanja i interpretacije u okvirima koji su dati, gde se i očekuje daleko složenija improvizacija sa velikim naglaskom na improvizovane soloe. Složenije akordske promene, duže složenije forme, virtuoznost i instrumentalne tehnike su kompleksnije i na prvi pogled ograničavajuće. Međutim, upravo u strategijama prevazilaženja standardnih pravila, razvile su se nove prakse u kojima se pravila i danas nadograđuju slobodnijim strukturama i tehnikama izvođenja, proširujući prakse umetničkog izraza.¹⁸³

Kroz razvoj praksi razvijale su se i definicije za pravila čitanja; da li je tendencija ispoštovati ili prevazići pravila. Različita čitanja i izvođenja pravila u okviru stila mogu dovesti do razvoja „podprakse” unutar praksi. Tako se džez Nju Orleansa ili čikaški džez mogu smatrati „podpraksom” unutar samog klasičnog džez-a; ili prelazak iz hard-bap-a u slobodniju formu prema fri džezu. Dakle, dok svakako postoje „standardni” zahtevi koji treba „ispoštovati”, a vrsta poslušnosti i čitanja standardnih zahteva su u džezu podložni promenama.¹⁸⁴ Zahvaljujući tendencijama prevazilaženja pravila u žanru džez-a, improvizacija kao umetnička izvođačka

¹⁸² Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 138.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ *Idem.*

praksa prešla je dugačak put i razvijala se paralelno na više nivoa. Svi nabrojani i analizirani stilovi improvizacije standardnog džeza nastali su pre više od pedeset godina, ali se pravila odnose i na današnju praksu. U savremenom džezu, koji se razgranao na sve ostale muzičke žanrove, paralelno koegzistiraju isti standardni džez i fri džez, kao i nekada.

Džez izvođači/ce standardne forme džeza koji su postali preopterećeni veštinom i tehnikom na instrumentu, istrgli su se iz zadatih okova i prodrli dublje u proces stvaranja.¹⁸⁵ Glad za novim iskustvima i znanjem kroz eksperiment je improvizatorima/kama bila najveća motivacija ka kreiranju novih izraza. Džon Zorn (John Zorn), poznati savremeni saksofonista, jedan od predstavnika fri džeza i savremene muzike, komentariše sledeće:

„Pokušao sam da svaki novi rad pretvorim u proces učenja nečeg novog, novog pristupa improvizaciji, na primer. U svakom radu pokušao bih da načinim novi korak, suočavajući se sa novim parametrom ili problemom.”¹⁸⁶

3.2. Fri džez i slobodno improvizovana muzika

Slobodno improvizovana muzika razvijala se iz praksi fri džeza i savremene klasične muzike od kraja pedesetih i početka šezdesetih godina prošlog veka. Gerino i Mazola analiziraju urgentnost momenta nastanka fri džeza citirajući Koltrejna, jednog od umetnika koji je načeo proces probijanja od standarda ka slobodnoj formi:

„Puno stvari smo isprobali koje nikada do tada nismo. Stvorila su se ogromna otvaranja prostora zvuka, tekture i egzistencijalne dimenzije na koje nikada nismo pomislili. Postalo je evidentno da je pozitivna ekspanzija postala umetnička neophodnost koja je ujedno služila kao jedino rešenje za kraj preterano rutinske, komercionalne, unapred stvorene muzike.”¹⁸⁷

Slobodna improvizacija – kakva se i danas praktikuje kao savremeni stil – je slobodna od naglašavanja muzičkog rezultata kao krajnjeg produkta i posvećena je procesu kao rezultatu, što znači da je oslobođena ambicije, cilja, predstavljanja sebe u određenom svetlu, smeru i putanje kojom mora proći kako bi stigla do cilja, odnosno krajnje tačke. Dok je u džez standardu igra

¹⁸⁵ John Corbett, *A Listener's Guide to Free Improvisation...*, op. cit.

¹⁸⁶ William Duckworth, *Expanding Notational Parameters in Music of John Cage*, Chicago, University of Illinois, 1972, 459.

¹⁸⁷ Guerino B. Mazzola and Paul B. Cherlin, *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz...*, op. cit. 6.

slobodnih reakcija izvesna, slobodna improvizacija prevazilazi granice takvog *dela*, gde preovladavaju akcidentalnost i nepredvidljivost ishoda. Saksofonista i pionir slobodne improvizacije, savremenik Evan Parker, na koricama LP-a *Topografija pluća* iz 1970. godine, piše: „Radimo bez pravila (prethodno sastavljeni materijal) ili dobro definisanih kodova ponašanja (fiksni tempo, tonalitet, serijske strukture, itd.), a ipak možemo da razlikujemo uspeh od neuspeha”. Tokom kolektivne slobodne improvizacije izbegava se pribegavanje šablonskim tonalnim i funkcionalnim muzičkim značenjima, već se prepušta nepredvidljivosti i dvosmislenosti, nudeći raznolikost informacija prezentovanih u jedan skup, sa kojim se ne može lako identifikovati ili prepoznati. Upravo u tom polju kriju se plodnost bezobličnog i izazov neodređenog, gde sama intencija kvalifikuje informaciju kao znak.¹⁸⁸

„Umetnost (slobodne) improvizacije je umetnost stvaranja nekog događaja, kao što je oslobađanje od odsustva dela.”¹⁸⁹ Tom Nunn, poznati istraživač improvizacije, na romantičan način opisuje proces stvaranja u momentu:

„Kada slobodna muzička improvizacija započne, mora se kretati napred, improvizator se ne može odmarati; muzika podstiče gest i angažovanje, zahtevajući da ovi *real time* kompozitori konstantno kreiraju ideje koje izražavaju neizbežni pravac evolucije kojim muzika mora nastaviti. To je strmoglavo bacanje u nepoznato; brze složenosti zvuka koje u jednom smislu mogu ići bilo kuda, ali u drugom smislu, odražavaju organski konsenzus među ko-stvaraocima u formiranju muzike.”¹⁹⁰

U slobodnoj improvizaciji ne postoji planiranje unapred i zbog toga postoji veliki rizik neuspeha. Međutim, upravo taj rizik sadrži kreativni potencijal, spontanost, originalnost, hrabrost u prepuštanju i koraćanju u nepoznato, prisutnost u momentu i otvorenu kolektivnu komunikaciju tokom muzičke improvizacije, što i jeste diskurs slobode u ovom kontekstu. Ovakva vrsta muzičke prakse ne postoji van izvedbe i izvođenja, te ne podržava strukturu proceduralnosti u kojoj postoje delo, izvođenje, aranžiranje, komponovanje, sviranje ili dirigovanje. U slobodnoj improvizaciji preispituju se okvir proizvodnje i reprodukcije muzike

¹⁸⁸ Umberto Eco, *Otvoreno djelo...*, op. cit. 154.

¹⁸⁹ Graeme B. Wilson and Raymond A. R. MacDonald, “The sign of silence: Negotiating musical identities in an improvising ensemble”..., op. cit. 558 .

¹⁹⁰ Thomas E. Nunn, *Wisdom of the Impulse: On the Nature of Musical Free Improvisation*, PDF edition, International Improvised Music Archive, 2004.

gde kompozicija i izvođenje nemaju dihotomni odnos: kompozicija ne mora biti element koji proizvodi intenciju i predlog, niti je izvođenje fenomen koji delo prostorno i vremenski materijalizuje.¹⁹¹

Za analizu slobodne improvizacije se ne mogu koristiti isti kriterijumi kao za analizu zapadne muzičke analize, ili analize džez standardne muzike. Pažnju je potrebno usmeriti ka dinamici i strategiji grupne prakse u ansamblu kao jedinstvenoj tehnici stvaranja muzike koja nastaje kroz interaktivni proces. Potrebno je redefinisati uloge kompozitora/ke i izvođača/ice u procesu muziciranja. Pored toga, treba redefinisati i koncepte strukture, forme, integriteta muzičkog dela, komponovanja ili improvizacije, opažanja ili slušanja, uz preispitivanje estetike stila. Drugim rečima, slobodnu improvizaciju treba posmatrati ne samo kao muzički stil, već i kao kolektivni metod muziciranja. Slobodno improvizovana muzika je kolektivno, trenutno komponovanje na sceni gde muzičari/ke započinju nastup „od nule”. Ne postoje rituali, dati okvir, harmonska progresija, melodija ili tempo. Ovaj improvizacioni metod je interakcija između repertoara kulturnih izraza – opšte muzičke pozadine koju muzičari/ke unose u svoje nastupe i trenutnog konteksta stvorenog tokom improvizovanog događaja.¹⁹² Kolektivna slobodna improvizacija (eng. *Collective Free Improvisation SFI*) je vrsta zajedničkog muzičkog improvizovanja u kojoj je muzička koordinacija bazirana na međusobnoj interakciji bez unapred određenog scenarija.¹⁹³

Korbet opisuje savremenu slobodnu improvizaciju kao proces koji je određen serijom sekcija, nazivajući ga klasterom događaja.¹⁹⁴ To su muzičke jedinice, odnosno akcije, koje se rađaju i ređaju iz momenta u momenat, dekonstruišući prethodnu sekciju, konstruišući novu, kako bi se izbegla idiomaska improvizacija. To je diskurzivno mesto određenih znanja i karakteristika; objekata, procesa i pojmova kao što su motiv, ritam, melodija, fraza, harmonska progresija, tekstura, melodijski gest, itd. *Ril tajm* (eng. *Real time*) improvizacija je needitovan momenat stvaralaštva, u suprotnosti od produkcije, u kojoj su momenti spojeni u celinu.¹⁹⁵

¹⁹¹ Bojana Cvejić, *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*, Sremski Karlovci, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007, 238.

¹⁹² David Borgo, "Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity", *Algebra, Meaning, and Computation: Essays Dedicated to Joseph A. Goguen on the Occasion of His 65th Birthday; Lecture Notes in Computer Science 4060*, 2006, 1–24.

¹⁹³ John Corbett, *A Listener's Guide to Free Improvisation...*, op. cit.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

Autori knjige *Tok, gest i prostori*,¹⁹⁶ predstavljaju diskurs slobodne improvizacije, koji su izveli iz razgovora sa muzičarima tog stila, te navode nekoliko glavnih karakteristika: Fri džez je taj džez u kojem muzičari/ke preuzimaju na sebe punu odgovornost za ono što se svira. Muzičari/ke ne delegiraju ništa po datom šablonu ili pravilima i stoga su prinuđeni da se dogovaraju (dok sviraju) sa svojim kolegama/inicama oko svakog pojedinog elementa koji unose u igru. Muzičari/ke uglavnom ne prate a priori tip scenarija, već generišu muziku kao deo dinamične i sofisticirane igre. Pravila igre se neprestano stvaraju i/ili recikliraju: muzičari/ke ih stvaraju, dovode ih do rađanja i puštaju ih da nestanu. U takvom sviranju u izradi, izvođači/ce konstantno oblikuju telo muzičkog vremena. Ako je sviranje uspešno, pojavljuje se novi, specifičan kvalitet – tok distribuiranog identiteta.¹⁹⁷

Među savremenim diskursima improvizovane muzike danas, oba stila se i dalje razvijaju paralelno, produbljujući različite izvođačke prakse. Džez standard je ostao dispozitiv koji je u određenoj fazi svog razvoja zarobio diskurse improvizacije, intencije, interakcije i slobodno označavanje u uokvirenu mrežu. Funkcionalan i prepoznatljiv, zadržava pravo na veliki broj ljubitelja/ki, praktičara/ki i široku publiku, usavršavajući se kroz svoju poznatu formu. U isto vreme, slobodna improvizovana muzika kao stil, postavlja iznova i iznova novi diskurs slobode i improvizacije u drugačiju upotrebu. Opstaje kao marginalan umetnički stil, ali vrhunska muzička praksa, više od pola veka, konstantno doživljavajući svoju zrelost i napredak.

¹⁹⁶ Guerino B. Mazzola and Paul B. Cherlin, *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz...*, op. cit.

¹⁹⁷ Guerino B. Mazzola and Paul B. Cherlin, *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz...*, op. cit. 7.

4. Društveno uodnošavanje i džez standard

4.1. Improvizacija kao dijalog

Benson o improvizaciji govori kao o otvorenoj strukturi dijaloga koja ima dva aspekta: unapred dogovorenu strukturu i dijalog kao otvorenu formu.¹⁹⁸ On razmatra strategije komunikacije u improvizaciji kao dijalog (sličan govoru, ali kroz muzički idiom) koji je potrebno započeti, voditi, ali i stvarati njegove strukture pre ili tokom samog razgovora. Najpre, razgovor može izneti na videlo teme o kojima se diskutovalo i ranije, pružajući opciju da se o tome razmisli (u muzici čuti) na novi način. Potom, razgovor sam po sebi predstavlja otvorenu formu, jer se nikada ne završava. U ovom slučaju, pravi dijalog (razgovor) ne može biti unapred dogovoren, ali ako uopšte nema nepoznanica, to zaista ne može ni biti dijalog. Drugim rečima, razgovor bez unapred postavljenih pravila komunikacije ne bi bio započet kao razgovor. Pošto postoje ustanovljena pravila ili smernice za započinjanje dijaloga, postoje i očekivanja u vezi sa tokom muzičkog razgovora. Potrebno je stvoriti uslove i prostor da se razgovor započne, stvara i struktuirati. Iako su pravila nesumnjivo potrebna za otpočinjanje razgovora, ona mogu biti striktna ili slobodnija u svojoj formi. Otvoreni dijalozi su vođeni fleksibilnim pravilima, te otvoreni za kontinuiranu modifikaciju.¹⁹⁹ Džez improvizacija se može posmatrati kao vrsta konverzacije u kojoj se kreiraju strategije i dinamike razgovora u odnosu na stil u kojem se improvizuje. Kao i u razgovoru, sve dok se odigrava sa drugima, tako i u muzičkoj interakciji uvek ostaje neizvesnost, bez obzira na unapred donete odluke svirača/ice (ili odluke svih učesnika u muzičkoj interakciji). Kao i kod Bensonovog tumačenja razgovora, ni džez improvizaciju ne možemo jasno podeliti na improvizaciju sa unapred postavljenim pravilima ili bez njih. Potreba da se stvore uslovi za započinjanje razgovora uopšte odnosi se i na slobodnu formu improvizacije. Iako nema unapred dogovorenih pravila, postavljaju se uslovi za započinjanje događaja improvizacije: muzičari/ke (sa svojim muzičkim vokabularom), instrumenti, mesto i vreme početka. Sa druge strane, iako u džez standardu postoje jasno određene norme, još uvek postoji glavni element kao što je interakcija između učesnika/ca, koja se kroz dijalog razvija i transformiše. Ne može se znati do koje mere je dijalog pravi dijalog, jer je nemoguće tačno proceniti šta će se dogoditi pre nego što

¹⁹⁸ Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music...*, op. cit.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 15.

se nešto dogodi. Čak i u slučaju kada neko svira sam, postojaće stepen spontanosti, jer improvizacija uvek ima način da se razvija. To bi značilo da je improvizaciju nemoguće potpuno kontrolisati, a time ni njen ishod, odnosno ono šta će se dogoditi.²⁰⁰ Stepem spontanosti u interaktivnoj komunikaciji razlikuje se od stila, odnosno unapred određenih pravila, strategije, vokabulara muzičke prakse, te se između njih mogu ustanoviti razlike u interaktivnom ophođenju, tj. „razgovoru.”

Debora Tanen (Deborah Tannen), verovatno najpoznatija predstavnica teorije dve kulture, elaborira ideju da je razgovor (muških i ženskih osoba) ništa drugo do interkulturni dijalog.²⁰¹ Iako joj je u fokusu istraživanja žensko-muška komunikacija, a time će se baviti kasnije, Debora Tanen uviđa različite razgovorne strategije koje se mogu primeniti u bilo kojoj situaciji interakcije. Pomenute različite razgovorne strategije su tako primenljive i u praksi džez. Neke od strategija koje Tanen nabroja su: indirektnost, prekidanje (preklapanje), ćutanje i rečitost, uvođenje i promena teme, konflikt i verbalna agresija. Značenje i dejstvo određenih strategija u razgovoru mogu varirati u odnosu na kontekst ili stil govornika/ca, a u skladu sa time proizvodi se i odnos moći: indirektnost ne mora uvek biti strategija podređenosti, postoje razlike između prekidanja i preklapanja tokom razgovora gde prekidanje može značiti dominantnost i potrebu za kontrolom, a preklapanje, s druge strane signal da sagovornik/ca pažljivo sluša, dok na primer, svađa u nekim kulturama predstavlja intimnost, itd.²⁰² Za analizu džez prakse kao interaktivnog dijaloga bitno je napomenuti sledeće – Tanen ističe da različitom socijalizacijom usvajamo različite komunikacijske veštine, te ih na taj način razumemo, čitamo i proizvodimo značenja. Strategije komunikacije se razlikuju od stila do stila u kojem se improvizacija u džezu izvodi. Postavljanje učesnika/ca u različite situacije društvene interakcije, odnosno interaktivne grupne kontekste, kreira striktnije ili manje striktne identitete i muzički izraz u izvođačkim praksama. Muzički identiteti džez muzičara/ki se na taj način konstruišu, pregovaraju, održavaju i stalno evoluiraju kroz interakcije i društvene procese.²⁰³

Ako smo došli do zaključka da različiti stilovi u džezu deluju kao različiti interaktivni društveni konteksti, potrebno je raščlaniti džez improvizaciju na osnovu forme i interpretacijskih strategija (odnosno stila), kako bismo uvideli razlike u komunikaciji i reprodukciji odnosa kroz

²⁰⁰ *Ibid.*, 142.

²⁰¹ Debora Tanen, *Ti jednostavno ne razumeš*, Rijeka Crnojevića, Oktob, 1999.

²⁰² Margareta Bašaragin, *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu...*, op. cit. 15.

²⁰³ Graeme B. Wilson and Raymond A. R. MacDonald, “The sign of silence: Negotiating musical identities in an improvising ensemble”..., op. cit. 561.

muzičku i društvenu interakciju. Iako sam u prethodnom delu teksta razdvajala dva stila u odnosu na istorijski narativ i formu dela, odnosno procesa, napominjem da se ipak ne može povući jasna linija koja razdvaja ove dve prakse, njihove principe izvođenja, kreiranje komunikacijskih strategija, performativnosti ili identiteta. Sama činjenica da su stilovi nastajali jedan iz drugog, jedan paralelno sa drugim, šireći se u različitim pravcima, spajajući se i razdvajajući u više nivoa, nam onemogućava da procenimo gde jedan stil počinje, odnosno gde se završava. Ne možemo, takođe, ni odrediti specifičnosti koje se odnose samo na jedan stil. Priroda svakog stila je upravo interakcija, fleksibilna i promenljiva u odnosu na vreme i društvo. Bilo koja muzika sa elementima improvizacije posreduje društveno tako da je posredovanje zamišljeno kao višesmeran, rizomatičan ili koproduktivan proces; muzika proizvodi određene vrste društvenosti, ali se ona takođe transformiše kroz postojeće društvene i muzičke formacije, vraćajući društveno u muziku kao vrstu estetskog iskustva. Ali razlike svakako postoje.

4.2. Džez standard

Kada se određeni muzički stil obeležava na osnovu društvenog, istorijskog, kulturnog, estetskog, epistemološkog ili individualnog smisla, funkcije ili izvođenja i percepcije, on dobija status institucije.²⁰⁴ To znači da muzičko stvaralaštvo nije moguće bez izvesnog znanja, ideologije, istorijske i geografske određenosti stvaranja, izvođenja i recepcije, odnosno „aparata” organizacije društva u kojem se kreira.²⁰⁵ Tokom izvođenja džez standarda, formira se zajednička istorija unutar grupe koja ga izvodi, bitna za razvoj prakse kao kolaborativne kreativnosti. Iz istorije grupacije datih izvođača/ica tokom saradnje, odnosno komunikativne interakcije, dolazi do postepenog uspostavljanja određene vrste kulture ili performativa. Kroz ponavljaju interakciju stvara se vrsta znanja u društveno-kulturnom kontekstu – znanje koje postaje kultura date društvene grupe iz koje je iznikla. Zbog vrste društvenosti ove prakse, posmatram odnose i percepciju improvizacije i komunikacije u džez standardu kroz različite kritičke okvire kao što su performativnost, društvene funkcije, strukturalni poredak i kreiranje diskursa i identiteta.

²⁰⁴ Miodrag Šuvaković, „Fatalni ‘rod’ muzike”, *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu*, 2000, Vol. 21/22, 161–169, 165.

²⁰⁵ *Idem.*

Određeni komunikativni signali i strategije, stvoreni tokom izvođenja prakse, ponavljani mnogo puta, prerasli su u pravila i rituale, tj. performativne činove koji čine sastavni deo istorijske izvedbene prakse stila. Otuda je izvođenje muzičkog dela skup činova koji predstavljaju zbir društvenog ponašanja pod okolnostima različitih percepcija indentiteta.²⁰⁶ Percepcija određenog muzičkog sadržaja zavisi od specifičnosti istorijskog trenutka stvaranja (komponovanja, komponovanja kroz izvođenje) dela. Pisma nastala četrdesetih godina prošlog veka, na primer, nosi obeležja swing ere, koja u stilskom smislu podrazumeva određene ritmičke obrasce, harmonske funkcije, akcente fraziranja tonova, kombinacije harmonskih progresija, prelaza između delova pesme i skale, kao i način i percepcije izvođenja. U ovom stilu se podrazumevaju i pravila unutar ansambla: načini muzičke interakcije učesnika/ca, uloge kroz odnošavanje i gest kao komunikativno sredstvo. To sugerise da stil nije samo oličen u muzičkom materijalu, već podrazumeva i načine sviranja, telesne navike, tehniku i zvučne preferencije određene istorijske situacije/grupe muzičara/ki određenog stila koje su postale norma i obeležja. Kako Zaharijević definiše, norma je „ono što je važeće, vladajuće vredno; ali se u toj reči takođe probija normalno, normalizovanje – ono što radom norme postaje normalno ... čemu se treba prilagođavati”.²⁰⁷ Na osnovu normi utvrđuju se ponašanje i činovi koji tako obrazuju normativni standard, te određene prakse to čini validnim i društveno priznatim, poželjnim, institucijalizovanim. Na neki način, džez standardni improvizacioni stil ponovo otelovljuje prošla tela i društvene konstrukcije prateći rituale ne samo kodifikovane u pisanim zapisima (muzička notacija), apstraktnim stilom ili kompozicijom, već i ponavljanjem kompletne telesnosti sviranja i izvođačke prakse.²⁰⁸ Ovi komunikacioni modeli uspostavili su kolektivni izraz prakse, primenljiv bez obzira na vreme i savremenost. Kao standardna forma nameće društvenu poziciju sa koje se onda posmatraju, orijentišu i „čitaju” druge norme.²⁰⁹ Norme sadrže kodove koji se u ovoj praksi podrazumevaju kao znakovni niz ili sistem, odnosno kombinacija znakova koja omogućava razumevanje određene pesme ili muzičkog stila.²¹⁰ Kodovi se uspostavljaju kroz navike, običaje i pravila, a kada se uspostave, priznaju se i prihvataju, te se usvajaju identifikacije i normiranje vrednosti.²¹¹

²⁰⁶ *Ibid.*, 164.

²⁰⁷ Adriana Zaharijević, *Život tela: politička filozofija Džudit Batler*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2021, 154.

²⁰⁸ Jasna Jovičević, “Mapping of the Performative Body in the Practice of Jazz Improvisation”..., op. cit. 258.

²⁰⁹ Adriana Zaharijević, *Život tela...*, op. cit. 155.

²¹⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, Ghent, Vlees & Beton, 2005, 301.

²¹¹ *Idem.*

Na sistem pravila, normi i kodova u džez standardu može se gledati kao na diskurs u kojem se znanje proizvodi i čita. Diskursi su po Mišel Fukou (Michel Foucault) i Džudit Batler (Judith Butler) epistemološki sistemi mišljenja i govorenja koji „razumski” (eng. *intelligible*) uređuju i stvaraju svet, jer, na primer, putem imenovanja ideje, na specifičan način oblikuju značenja pojmova. Veliki značaj diskursa predstavlja njegova produktivna moć uređivanja i normiranja. Tako, pojmovi postaju stvarni samo u odnosu sa drugima. Bašaragin ističe da pojmovi „najpre dobijaju svoje mesto u diskursu, potom uspostavljaju odnos sa iskazom diskursa i tek putem tog iskaza dobijaju smisao”.²¹² U diskursu se na taj način proizvodi jedna uređena stvarnost koja nudi smernice i osposobljava za aktivnost. Diskursi se za Džudit Batler ispoljavaju kroz norme koje su nedovršene, nenamerno se ponavljaju i reinsceniraju. Da bi objasnila kako iz diskursa nastaje materijalna stvarnost Batler se koristi Ostinovom (Austin) teorijom govornih činova, odnosno njegovom idejom da su performativni govorni činovi ništa drugo do činjenja i delanja.²¹³ Može se reći da je jezička performativnost praksa koja je nastala usled neprestanog ponavljanja i citiranja. U već nastaloj normi govornici/ce ulaze u postojeće diskurse i njihova značenja i koriste ih. Tek kada se govorni činovi koriste kao deo socijalnog rituala, postaju performativni i funkcionišu kao konvencije. Na osnovu toga Batler razvija teoriju performativnosti:

„Performativnost, dakle, nije jedinstven 'čin'; ona je uvek ponavljanje norme ili skupa normi, a u stepenu u kojem u sadašnjosti dobija status sličan činjenju, ona prikriva ili prurušava konvencije od čijeg ponavljanja se, zapravo, sastoji”.²¹⁴

Ako se muzičar/ka pridržava standardizovanih normi muzičkog stila, koji je već prošao kroz istoriju performativnosti, te uči i ponavlja tu performativnost, onda to telo izvodi zadatu performativnost žanra.²¹⁵ Batler ističe da se „performativnost ne može razumeti izvan procesa iterabilnosti – regulisanog i ograničenog ponavljanja normi”.²¹⁶

²¹² Margareta Bašaragin, *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu...*, op. cit. 7.

²¹³ John Austin, *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

²¹⁴ Džudit Batler, *Nevolje s rodom*, Beograd, Karpos, 2010, 28.

²¹⁵ Postoji razlika između izvođenja radnji radi stvaranja ličnih identiteta (kao što je rod) i izvođenja umetnosti koja se pridržava žanrovskih konvencija; izvođač/ica ne kreira svoj identitet, već prikazuje konvencije žanra i upisuje ih u tradiciju.

²¹⁶ Judith Butler, *Bodies That Matter*, Routledge, 1993, 95.

Knjiga Adriane Zaharijević *Život tela: politička filozofija Džudit Butler*,²¹⁷ koja se bavi kritičkom sintezom celokupnog dela Džudit Butler, ključna je za definisanje, razumevanje i primenjivanje filozofskog diskursa. Zaharijević iznosi da je pojam roda, na osnovu čega su se i razvile teorije Džudit Butler, uveden kao alat koji služi za analizu primarnog objekta razmatranja, a to je telo.²¹⁸ Iako se danas pojam performativnosti pre svega vezuje za studije roda, zapravo su to činovi, kao radnje koje se izvode telom.²¹⁹ Stilizovanim ponavljanjem činova telo se stilizuje, a time i kulturno transformiše. To ne znači da je telo ono koje nosi kulturu već mesto u kojem sebe reprodukujemo i dramtizujemo u datim društvenim okolnostima. Ponavljajući te činove, stilizujemo telo što daje mogućnost kreiranja normi kao dozvoljene i društveno date.²²⁰ Telo stilizovanjem nastoji da realizuje određene norme i modele i prihvata ih, prisvaja kao nešto „svoje”, što jeste sastavni deo samorazumevanja.²²¹ Takvo stilizovanje tela ne znači samo određeno normativno ponašanje već uključuje i stilizovanje ophođenja, manira, identifikaciju sebe i sopstvene uloge u društvu, a možda čak i nesvesno usvajanje reprezentacije o tome.

Vođena teorijskim okvirom stilizovanja tela, ustanovljujem različite tipove performativnosti tokom muzičke interakcije kroz koje detaljno ispitujem čin improvizacije: performativnost koja prikazuje konvencije određenog stila (društveni identitet) i subjektivno telesnu percepciju (individualni identitet) tokom trenutne muzičke interakcije koja spaja i individualno i društveno u jedinstven kolektivni izraz. U ovoj složenoj interakciji performativnost tela može biti sastavni deo muzičkog sadržaja i sredstvo komunikacije koje se koristi među muzičarima/kama učesnicima/ama u interakciji, kao i između učesnika/ca i publike.²²² Povezivanje pojedinačnih tela tokom improvizacije je samo po sebi čin društvene interakcije.²²³ Način na koji telo reaguje na ono što telo prima utiče na značenje gesta u sledećoj radnji. Drugim rečima, interpersonalna koordinacija se ne može lako izolovati i analizirati bez analiziranja atmosfere ili saradničke interakcije, u kojoj se svaka reakcija tela, u odnosu na drugu, muzički izražava. Zadatak muzičara/ki nije da samo spontano proizvode inovativan

²¹⁷ Adriana Zaharijević, *Život tela...*, op. cit.

²¹⁸ *Ibid.*, 150.

²¹⁹ *Ibid.*, 151.

²²⁰ *Idem.*

²²¹ *Ibid.*, 153.

²²² Jasna Jovicevic, "Mapping of the Performative Body in the Practice of Jazz Improvisation"..., op. cit. 256.

²²³ David A. Steinweg, *Improvisational Music Performance: On-Stage Communication of Power Relationships*, Graduate Theses and Dissertations, University of South Florida, 2012, 3.

muzički izraz iz bezbroj kombinacija muzičkih sadržaja kojima pojedinačno raspolažu. Umesto toga, u improvizaciji izvođači/ce moraju istovremeno i proizvoditi i primati muzičke znake sa svojim ko-improvizatorima/kama. Muzičari/ke simultano interpretiraju muziku u koordinaciji sa sadržajem koji proizvode drugi/e izvođači/ce umesto pojedinačnih nezavisnih muzičkih sadržaja.

Izvođačke karakteristike formiraju istorijski određenu perspektivu u praksi džez standarda. Unutar pesme – jednom uspostavljene kao delo koje pripada formi džez standarda – mogu se prepoznati: nivo spontanijih izvođačkih interakcija i telesni pokreti ili gestovi koji mogu poslužiti kao eksplicitni signali u komunikaciji sa drugim izvođačima/cama u grupi. Kada muzičar/ka istupi, na primer, počinje njegov/njen solo. Pokreti takođe uključuju tapkanje po glavi, što je gest u tradicionalnom džezu koji označava povratak na početak melodije, odnosno teme nakon soliranja, ili pokazivanje na drugog solistu za sledeći solo dok pokazuje broj prstima (2, 4 ili 8), određujući time broj taktova kao meru za „improvizacionu razmenu” između muzičara/ki. Na primer, postoje stilovi u džezu, pre svega bi-bap, hard-bap ili kul, gde je običaj da ostali/e solisti/kinje siđu sa bine i ostave aktuelnog/u solistu/kinju da svira sa pratećom sekcijom, prepuštajući mu/joj „podijum”, odnosno vreme i prostor za lično ispoljavanje.²²⁴

Aranžmani napravljeni tokom izvođenja su rezultat gestikulacije, gledanja, pomeranja tela ili usmeravanja pažnje, uz podelu uloga i zadataka u okviru kompozicije koja se izvodi. Ovi pokreti su uspostavljeni i često se ponavljaju u praksi, ali ne postoje stroga pravila u vezi sa njima, te su otvoreni za varijacije. Dok žanrovski performativi utiču na muzički tekst, pokret tela omogućava manje, intuitivnije i trenutne promene aranžmana pesme. Pokreti su pogodniji za solističko odlučivanje u aranžmanima, individualnim promenama i modulacijama u okviru pesme, dok žanrovski performativi utiču na kolektivni izraz celokupnog muzičkog dela.²²⁵ Muzičko izvođenje kao kolektivni izraz rezultira neprekidnom interakcijom između tela više učesnika/ca.²²⁶ Telo improvizatora/ke ima značajnu ulogu u muzičkoj improvizaciji, njenom izrazu i iskustvu. Neosporno je prisustvo značenja tela u produkciji i recepciji muzike, gde telo predstavlja medijum u komunikaciji.

Uloge unutar benda su jasno podeljene u formi džez standarda, tako da svi/e učesnici/ce koji/e nastupaju znaju ko je solista/kinja, a ko prati, čija je uloga da drži ritam i kome je data

²²⁴ Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music...*, op. cit. 138.

²²⁵ Jasna Jovičević, “Mapping of the Performative Body in the Practice of Jazz Improvisation”..., op. cit. 259.

²²⁶ David A. Steinweg, *Improvisational Music Performance: On-Stage Communication of Power Relationships...*, op. cit. 3.

uloga da aranžira na licu mesta. Ako posmatramo praksu džez standarda kao mesto formiranja identiteta, može se videti da su grupni identiteti performativni. Prema Džudit Batler, izvođenje identiteta proizilazi iz ponavljanja (proizvodnje, reprodukcije) obrazaca ponašanja karakterističnih za određenu kulturu. Jasni performativni činovi su obezbedili performativnost tela i komunikaciju među učesnicima/cama, kao i održavanje evoluirajućih odnosa između učesnika/ca i džez tradicije tokom skoro sto godina izvođenja i ponavljanja prakse džez standarda.²²⁷

4.3. Identitet²²⁸ u džez standardu

Kao deo društvene stvarnosti „tela nisu proste datosti, već su procesi otelotvorivanja.”²²⁹ Kao proces otelotvorivanja, kreiranje identiteta tela ne postoji van društvenosti, jer jedino u njoj dobija potvrdu o svom postojanju. Identitet se konstruiše procesom otelotvorivanja, koji je trajujući i ponavljani proces oblikovan specifičnom normom.²³⁰ Identitet je kodiran „muzičkim navikama”, normama ili društvenim funkcijama po kojima se dato delo stvara i izvodi.²³¹ Određeni čin koji ima sposobnost ponavljanja konstruiše subjekat u izvođačkoj praksi muzičke improvizacije. „Ova iterabilnost implicira da 'izvođenje' nije singularni 'čin' ili događaj, već ritualizovana produkcija”²³², utvrđujući subjekt i okruženje izvođenja.

Performativnost stila džez standarda se institucionalizuje i uči u školama, zajedno sa elementima koji su sastavni deo prakse: ponašanjem, navikama, običajima i međuosobnostima. Bez obzira na zemlju i kulturu iz koje dolaze muzičari/ke ili pesma koja se izvodi, muzičari/ke koji/e se bave ovim stilom razumeće i primeniće pravila ili rituale. Muzički izraz svojstven ovom stilu nije samo muzički stilizovan, već sadrži elemente istorije i kulture, tendencije i društveni identitet koji direktno utiču na učesnike/ce koji ga proizvode i percipiraju. Ovaj identitet proizilazi iz samog čina izvođenja prakse, dok performativ definiše i tela koja izvode čin. U ovoj praksi telo deluje kao skladište znanja – samo telo je osposobljeno da izvrši ove konvencije.

²²⁷ Jasna Jovičević, “Mapping of the Performative Body in the Practice of Jazz Improvisation” ..., op. cit. 259.

²²⁸ U kasnijem delu rada ću razmotriti bliže pojam identiteta, ali radi lakšeg razumevanja navodim osnovnu definiciju identiteta: istost, sličnost, suprotnost, pripisivanje i pripadnost koji se mogu odnositi i na čoveka/ljude i na pojedinke/ce ili grupacije, kao i druga tela i živa bića.

²²⁹ Adriana Zaharijević, *Život tela...*, op. cit. 155.

²³⁰ *Ibid.*, 156.

²³¹ Miodrag Šuvaković, „Fatalni ‘rod’ muzike” ..., op. cit. 163.

²³² *Ibid.*

Iako formiranje identiteta funkcioniše u društvenom okruženju muzičke grupe, muzički sadržaj koji improvizator/ka proizvodi takođe nosi i individualna obeležja, muzički i umetnički izraz. Na isti način, iako izvodi društveni identitet unutar grupe, telo improvizatora/ke sadrži karakteristike individualnosti u okviru izvođenja konvencije. Kolektivni izraz se filtrira kroz individualni jezik i iskustvo tela u improvizaciji.

4.4. Institucionalizacija i učenje hegemonijskog stila

Najlakši način da se napravi razlika između konvencionalnog džez-a i njegovih izdanaka jeste opisivanje improvizacije u tradicionalnom džez-u kao prakse zasnovane na melodijama u vremenu. Bejli analizira improvizaciju u klasičnom džez-u kao improvizaciju izvedenu iz melodije, skala i arpeđa, povezanih sa harmonijskom sekvencom određene dužine koja se svira u određenom vremenu.²³³ Takvo definisanje bi bilo tipično i uobičajeno za popularne forme pesama (AABA forme of 32 takta) ili, na primer, bluza (12 taktova). Unutar ovih granica postoji kontinuirani proces obnavljanja u kome se stari materijal preoblikuje i prilagođava, ponekad odbacuje, te uvodi novi materijal. Bejli tvrdi da je metoda improvizacije ovog stila logična i dovoljno rigidna, pa samim tim i podložna jasnoj formulaciji pravila, što ju je učinilo optimalnom pedagoškom metodom improvizacije u obrazovnim institucijama.²³⁴ Izučavanje improvizacije kroz klasični stil džez-a postalo je nezaobilazni segment obrazovnog kurikuluma džez programa, jer se improvizacija pokazala kao lak način za učenje i razumevanje prakse.

Bejli, međutim, razmatra zašto ova metoda učenja, ili bilo koja metoda u idiomskoj improvizaciji, skriva očigledne opasnosti. Učenje džez improvizacije se sastoji iz tri etape: 1) izbor majstora/ice-učitelja/ice, 2) preuzimanje i učenje njegovih/njenih veština kroz praktičnu imitaciju, 3) razvijanje individualnog stila i stava. Vrlo često se dešava da se učenje svede na prve dve etape, sa tendencijom da poslednja bude potpuno izostavljena. Imitiranje stila i instrumentalnih navika (veština) poznatog/e svirača/ice (po svoj prilici virtuoznog/ne) nije nužno laka stvar, te uspešno postignuta imitacija predstavlja dostignuće koje muzičaru/ki može pružiti znatna zadovoljstva. Ovaj deo zadatka najčešće prati i divljenje učitelju/ici ili sviraču/ici od koje se veština uči, čime ta figura postaje uzor, izuzetno važan za dalji muzički razvoj učenika/ce.

²³³ Derek Bailey, *Improvisation- its nature and practice in music*, SAD, Da Capo Press, 1993, 48.

²³⁴ *Ibid.*, 49.

Kada je džezu pitanju, sintagma „zvučati baš kao...” neki/a dobro poznati/a muzičar/ka obično se shvata kao kompliment. Dakle, pritisak da se bude dobar/a imitator/ka je veliki, ali i veoma značajan u razvoju mladog/de džez muzičara/ke. Druga opasnost nalazi se u potrazi za autentičnošću. Želja za autentičnošću u tradicionalnom džez stilu može proizvesti pogoršanje u kreativnosti i puki formalizam,²³⁵ zbog čega često taj korak izostaje.

Sviranje instrumenta – a naročito sviranje u džezu – ne znači običnu imitaciju, iako je sama aktivnost mimetičke prirode. Svirač/ica ne počinje da svira bez ikakvog uzora i prethodnih metoda, već ponavlja i usavršava paterne po metodama drugih.²³⁶ Kao i bilo koji drugi zanat, i sviranje se uči kombinovanjem već isprobanih tehnika i metoda sviranja, praćenjem onih koji su to pre uradili i usavršavanja do tog nivoa. Kako bi to povezao sa veštinom koju je potrebno savladati da bi se njom koristili, Benson poredi učenje sviranja instrumenta sa učenjem deteta; za sve što treba da nauči, dete najpre imitira svoje roditelje. Tako je i sa džez muzičarima/kama – da bi usavršili tehniku i stil sviranja džeza, najpre imitiraju i uče da sviraju onako kako je, na primer, svirao Čarli Parker.²³⁷ Upravo se na taj način usavršavaju stil, tehnika i metoda improvizacije i u obrazovnim institucijama, ponavljajući norme, kodirajući muzički vokabular u poznati idiom.

4.5. Stil džez standarda kao hegemonijski muzički diskurs

Praksa džez standarda predstavlja diskurs sa skupom kodiranih normativa i idiomskih značenja, čijim se ponavljanjem konstruiše performativnost unutar prakse. Karakterizacija ove prakse omogućila je njeno institucionalizovanje, konstruisano po uzoru na „logiku” muškog prostora moći.²³⁸ Logika institucijalizacije muzike je, po analizi Šuvakovića, sledeća: a) muzičko delo nije samo po sebi izolovano, već predstavlja „svet muzike” koji obuhvata znanja o muzici, kulturi, istoriji i društvu, b) svet muzike ima specifičan estetski, epistemološki, fenomenološki i ideološki smisao, c) muzika ne postoji izvan istorijske i geografske određenosti stvaranja i recepcije.²³⁹ Po takvom uzoru klasifikovao se svet muzike (institucija); sadrži logički narativ o istoriji muzičkih dela, muzičara/ki, istoriji stilova i konceptima muzike. Iz perspektive

²³⁵ *Ibid.*, 53.

²³⁶ Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music...*, op. cit. 139.

²³⁷ *Ibid.*, 140.

²³⁸ Miodrag Šuvaković, „Fatalni ‘rod’ muzike” ..., op. cit. 165.

²³⁹ *Idem.*

feminističkog stanovišta, institucija muzike zagovara dominantnu istoriju, kao i produkciju i čitanje muzičkog dela, stilova, žanrova, izvođača/ica, kompozitora/ki i koncepta muzike.

U strukturi moći stogodišnjeg praktikovanja džez žanra kao društvene sredine, formirao se normativni identitet subjekta „džez muzičara” (uglavnom muškarca). Kroz razgovor sa muzičarima/kama o tome šta znači biti i kakav treba da bude džez muzičar, koji su elementi potrebni za definisanje preovlađujuće ideje o tom identitetu u datom diskursu, MacDonald i Wilson (MacDonald, Wilson)²⁴⁰ ukazuju na hegemonijski odnos moći. Naime, opisi identiteta njihovih ispitanika/ca podležu, u većoj ili manjoj meri, spoljnim očekivanjima džeza kao diskursa i džez muzičara/ki, koja imaju društvene i ekonomske implikacije za te pojedince. Ovi identiteti se razvijaju u odnosu na hegemonijske odnose moći, vrednosti i očekivanja šire džez zajednice. „Džezeri” razlikuju sebe, svoj identitet kao „džez muzičara/ke” od onih ostalih, koji takođe sviraju improvizovanu muziku, ali govore „drugim jezikom”. Upravo performativne kategorije identiteta i proces normiranja stila postavljaju očekivanja o tome kakav/kakva muzičar/ka treba da bude u datom stilu.

Džez je diskurs u kojem istorijski preovlađuje kanonizovani model reprezentacije, koji produkuje subjekte kroz spoljašnje i unutrašnje diskursne strategije, klasifikacije i hijerarhizacije.²⁴¹ Dolaskom fri džeza, razbijena je hegemonija američkog džeza. Američki džez se oslobodio tradicionalnih strukturalnih principa i normi „imperijalističkog opresivnog” stila.²⁴² Džez istoričari do današnjeg dana ignorišu globalnu cirkulaciju džez stilova, u kojem je džez narativ uniformisani žanr koji se decenijama „imitirao” kako bi se zadržao „istinski džez”.²⁴³

Nadmoć stila tradicionalnog – mejnstrim (eng. *mainstream*) stila džeza nad drugim stilovima koji su se paralelno razvijali je i dan-danas aktuelna i očigledna; dela kao institucija u kulturi, muzičkoj industriji džeza ili obrazovnim institucijama. Stilsko obeležavanje i kodiranje muzičke improvizacije preovladava i odoleva vremenu. Iako su stilovi u drugim muzičkim žanrovima takođe stilski kodirani, postavljeni kao norme i naravno kanonizovani, dostigli su svoje vrhunce u svom vremenu i nastavili da se interpretiraju kao klasifikovani žanrovi koji su deo istorije, ali ne i savremenosti. To, međutim, nije slučaj sa dominantnim stilom standardnog džeza. Njegova vitalnost nije upitna i na pijedastalu se polira njegova izvrsnost kroz dalje

²⁴⁰ Graeme B. Wilson and Raymond A. R. MacDonald, “The sign of silence: Negotiating musical identities in an improvising ensemble”..., op. cit.

²⁴¹ Trine Annfelt, “Jazz as masculine space”..., op. cit. 1.

²⁴² Floris Schuiling, *The Instant Composer Pool and Improvisation Beyond Jazz*..., op. cit. 55–56.

²⁴³ *Ibid.*, 56.

usavršavanje i negovanje „čistoće” stila. Veliki kritičar standardnog džeza, mislilac Teodor Adorno (Theodor W. Adorno), pisao je nekoliko poznatih tekstova u kojima otvoreno kritikuje i srozava praksu mejnstrima na „potrošačku umetnost”.²⁴⁴ Teškim optužbama, u krik mode ovog stila 1957. godine, Adorno tekstom *Večna moda – jazz* (nem. *Zeitlose Mode. Zum Jazz*) otvara poglavlje o kritičkom pisanju na temu džez improvizacije kao kulturnog odnošavanja, umetničke prakse i svakodnevice koja je unazađivala napredak muzičkog individualnog izraza u umetnosti.

Adorno zaključuje da je kompleksnost formi standardnog džeza samo neprestano ponavljanje formula samorazumljivih principa koji su se oslikavali u striktnim melodijama, formama, ritmizacijama i fiksiranim strukturama. Muzičari su ta pravila „slepo poštovali, uživajući u omraženoj potčinjenosti”²⁴⁵ stilu, nalik sadomazohističkom tipu koji se buni protiv svog oca, ali mu se i divi. Takav pristup potpomogao je standardizaciju i komercijalizaciju, rigoroznom isključivanju bilo kakvog neutvrđenog pristupa ili pravila unutar prakse. Adorno se na ovu praksu često osvrće koristeći pojmove poput „kroja”, šeme, recepta, definisanih trikova, formule, klišeja isključivosti, dokazujući hegemonijsku karakteristiku stila u odnosu na ostale savremene umetničke pravce toga vremena. Takav pristup muzičkom izrazu doneo je „plansku zamrznutost društva”, gde je improvizator/ka svirao/la isključivo ono na šta su svi navikli, da ne bi „razočarao/la” ljudsko pravo potrošača. Na taj način su svi izvođači/ice bili/e prisiljeni/e na šemu društvenog ponašanja, vežbanja i izvođenja.²⁴⁶ „Džez kao institucija je zadan, *taken for granted*, čist, uredan i dobro opran”²⁴⁷ – Adorno u ovoj rečenici iznosi naznake institucionalizacije stila. Iz njegovog viđenja prakse zaključujemo da on ipak nije u potpunosti ispratio razvoj stila kroz muzički diskurs, već ga je posmatrao samo u društvenom kontekstu. Dok je džez kao muzička praksa napredovao, prevazilazio sam sebe i višedimenzionalno se raščlanjivao, nastavio je da živi na različitim kolosecima upravo zahvaljujući potrebi za nadigravanjem forme i stvaranjem prostora za individualizaciju. „Vladajuća” praksa svojim normama ograničava otvorenu društvenost svojim performativnim činovima, s jedne strane, ali s druge strane upravo tom opresivnom tendencijom ka „zatočavanju” svojih vrednosti, mehanizmom čitave ideologije, kreira otklon prema standardizaciji i označenosti.

²⁴⁴ Theodor Adorno, „Vječna moda – jazz”, u: Saša Drach (ur.), *Svijet Jazza: od Adorna do Johna Zorna*, Zagreb, Sandorf, 2018, 15–26, 19.

²⁴⁵ *Ibid.*, 16.

²⁴⁶ *Ibid.*, 18.

²⁴⁷ *Ibid.*, 21.

5. Društveno uodnošavanje i fri džez

5.1. Fri džez i slobodna improvizacija kao otvoreni društveni kolaborativni događaj

Postoji dugogodišnja tradicija da se džez – posebno fri i avangardni džez – posmatra/ju kao izraz idealnog društva.²⁴⁸ Kultura zapadne umetničke muzike, pa i prakse standardnog džeza, usredsređene su na notirani tekst, te deluje kao „spektakl hegemonije, u kojoj se notni tekst (forme) naglašava kao proizvod”.²⁴⁹ Fri džez se, nasuprot tome, „razlikuje od umetničko-muzičkih modela po prioritetu onoga što se čuje u kolektivnoj improvizaciji”.²⁵⁰ Na taj način, improvizacija je „vozilo za oblik muzičke socijalizacije, koji je periferan u odnosu na tradiciju umetnika kao pojedinca, kao 'soliste'”²⁵¹, predstavljajući nekonvencionalne društvene konstrukcije u muzičkoj praksi.

Ograničenja izazvana tehnikom, veštinom, ali i prirodom instrumenta, idejama, prethodnim iskustvom, pamćenjem, ličnim muzičkim rečnikom i društvenim okruženjem, mogu do određene mere ograničiti praksu improvizacije. Izbegavanje naučenih rituala u okviru muzičke prakse, obrazaca, predvidljivih konteksta i ponavljanja ideja, izazovi su sa kojima se suočavaju izvođači/ce slobodne improvizacije. Iako postoji lična inicijativa u muzičkoj ideji u okviru kolektivnog muziciranja, ona se stvara, oblikuje, transformiše i vodi ka kolektivnom izrazu. U ovoj situaciji uloge pokretača/ice, vođe/liderke, kompozitora/ke ili dirigenta/kinje su fluidnije raspoređene i podeljene između učesnika/ca. Nestaje podela uloga i odnos kompozitor/ka-solista/kinja-pratilac/ljka. Nestaju i unapred određeni sadržaj, koncept, naziv kompozicije, pozicije ili numerisani delovi. Iako svaki/a muzičar/ka ima svoj semiotički diskurs – određeni raspon ličnog rečnika, namera i ideja – kontekst rečenog i značenje simbola su promenljivi i transformisani kroz komunikaciju između muzičara/ki. Tako, na kreiranje performativnosti stila ne utiču norme džez standarda, već usvajanje samoorganizovanog sistema značenja unutar kolektiva. To znači da performativnost nije ritualizovana do te mere u okviru prakse, već češće u okviru izdvojenog ansambla, grupe izvođača/ica koji/e zajedno muziciraju. Slobodna improvizacija je ne-idiomska ako govorimo o opštim karakteristikama stila muzike i

²⁴⁸ Nicholas Cook, “Scripting Social Interaction; Improvisation, Performance, and Western 'Art' Music” ..., op. cit. 59.

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ *Idem.*

²⁵¹ *Idem.*

improvizacije. Međutim, iako se ova praksa ne može okarakterisati kao idiomska, u odnosu na društvene strukture, kreiraju se manje ili više stabilni identiteti improvizatora/ki ili grupe koja sarađuje. Ako grupa ili muzičari/ke duže vreme rade u praksi slobodne improvizacije, razvija se njihov umetnički identitet koji se ispoljava kroz prepoznatljiv stil, ali ne i žanrovski. Linson i Klark (A. Linson, E. F. Clarke) posmatraju samoorganizacionu strukturu slobodne improvizacije kao lokalnu strukturu izvođenja:

„U režimu grupnog izvođenja, redosled radnji koje treba preduzeti ne mora biti eksplicitno predstavljen bilo gde u sistemu. Ako učesnici znaju kako da koordiniraju svoje aktivnosti na instrumentima, sa tehnikom sviranja i ljudima sa kojima su u interakciji, podrazumeva se da struktura izvođenja, odnosno set pravila proizilazi iz njihove lokalne interakcije, oblikujući obrazac ponašanja grupe”²⁵², a ne implementacijom žanrovske performativnosti i skupa ponašanja.

Konvencionalizacija ponašanja u slobodnoj improvizovanoj muzici nije čvrsto fiksirana u poređenju sa džez standardom, već je to spontanije, „improvizovano” ponašanje. Fri džez trio sa kojim sviram poslužiće ovde kao primer egalitarne podele uloga unutar grupe i jedinstvene komunikativne strategije koja obezbeđuje iskustvo ansambla-kao-društvene grupe. Sa Silvesterom Miklošem (Miklós Szilveszter), bubnjarom iz Mađarske, i Ksaverijem Vojčinskim (Ksawery Wójcinski), kontrabasistom iz Poljske, već nekoliko godina sarađujem u okviru *Jovičević/Miklós/Wójcinski Trija*.²⁵³ Koncept naše saradnje podrazumeva sledeće: ne koristimo partiture, ne koristimo se verbalnom komunikacijom ili dogovorom pre sviranja, uloge unutar sastava nisu podeljene, tema, konstrukcija ili ideja nisu određene, kao ni fiksiranje metra, tempa ili tonaliteta. Ako tokom improvizacije osetimo da smo dospeli u zonu komfora, to znači da se osećamo sigurno i udobno u momentu stvaranja muzike. Prepoznajemo ritam, ideju ili tempo, te lako predviđamo šta bi moglo da sledi. Upravo je to momenat koji je bitno prepoznati, jer je to naš *que*, odnosno znak da je vreme za promenu sekcije, uloge ili muzičkog elementa kao izlaz iz obrasca koji smo kreirali. Konstantna promena i napuštanje prepoznatih komfortnih delova afirmišu naše lične jezike ili semiotiku dalje u nova istraživanja i eksperimentisanje. Kad

²⁵² Adam Linson and Eric F. Clarke, “Distributed cognition, ecological theory, and group Improvisation”, in: *Distributed creativity: Collaboration and improvisation in contemporary music*, Oxford University Press, 2017, 52–69, 60.

²⁵³ Jasna Jovičević, <http://www.jasnajovicevic.com/jovicevicmikloswojcinskitrio>, ac. 17. 4. 2022. at 8.00 AM.

sviramo nešto u čemu prepoznamo svoj sopstveni rečnik, znači da nam pažnja popušta, uključuje nam se „autopilot“, vraćamo se uvežbanom repertoaru, idejama i paternima, vreme je da se vrati fokus i započne stvaranje u trenutku. Putovanje u nepoznato predstavlja jedan od najvećih izazova sa kojima se muzičar/ka može suočiti u ovom stilu. Hrabrost, oslanjanje na drugog i međusobno poverenje, presudni su za ovu vrstu muzičke avanture. Kada su muzičari/ke fokusirani/e na stvaranje u sadašnjem trenutku bez određenog koncepta, tu se zapravo govori o „otpuštanju“, oslobađanju od pravila, normi, formi i uverenja kako nešto treba da zvuči ili ko treba da bude odgovoran/na za ishod. Tok svesti, koji postaje kolektivno stanje nakon nekog vremena međusobne interakcije, ključan je za početak pravog kolaborativnog slobodnog muziciranja.

Sojer karakteriše muziku kao „sarađničku praksu“ i „komunikativnu aktivnost“.²⁵⁴ Improvizacija se može posmatrati kao „ekstremni slučaj grupne kreativnosti“²⁵⁵, naročito u proučavanju džez ansambala, u kojem improvizacija zauzima privilegovano mesto u žanrovskim praksama. Kada su svirači/ce u „zoni improvizacije“ Sojer tvrdi da „grupe postižu protok tako što ostaju u zoni improvizacije između potpune predvidljivosti i odlaska predaleko, između njihovog zajedničkog znanja o konvencionalnim situacijama i radeći nešto toliko nedosledno da jednostavno nema smisla“.²⁵⁶ Kolaborativna kreativnost je važna karakteristika *modus operandi*-ja fri džez ansambla. Ta kreativna praksa zavisi od zajedničkih napora, u kojoj su izgrađeno znanje i istorija iskustava doveli do produbljivanja improvizacije i eksperimentisanja na probama i tokom izvođenja. Stoga se kolaborativna kreativnost i zajedničko učenje unutar ansambla kroz njihove muzičke i društvene prakse međusobno potkrepljuju.²⁵⁷ Iako se, usled zajedničkog muziciranja u okviru ansambla, kreira neka vrsta lokalnog obrasca, za slobodno improvizovanu muziku je specifičan i *ad hoc* format. To su formacije u kojima se učesnici/ce po prvi put sreću, muziciraju i improvizuju, kao karakterističan *modus operandi*. Muzičari/ke se postavljaju u muzičke situacije sa saradnicima/ama sa kojima nikada nisu svirali, bez prethodno dogovorenih parametara, a u cilju sticanja iskustva kolaborativnog toka u nepredvidljivim uslovima, nestrukturiranih identiteta i interaktivnih odnosa u okviru ansambla.

²⁵⁴ Robert Keith Sawyer, „Group creativity: Musical performance and collaboration“, *Psychology of Music*, 2006, Vol. 34, No. 2, 148–165, 161.

²⁵⁵ Robert Keith Sawyer, *Group creativity: Music, theater, collaboration*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2003, 13.

²⁵⁶ *Ibid.*, 41.

²⁵⁷ Ailbhe Kenny, „‘Collaborative creativity’ within a jazz ensemble as a musical and social practice“, *Thinking Skills and Creativity*, 2014, Vol. 13, 1–8, 7.

Mekdonald i Vilson u svojim intervjuima sa britanskim džez muzičarima/kama slobodne improvizacije iznose opis trenutaka veoma uspešnih grupnih improvizacija, u kojima se tokom interakcije osetio „kreativni tok”. Aspekti koji se ponavljaju u ovim opisima su sledeći:

- deindividualizacija ili gubitak osećaja sebe, dok je pojedinac/ka deo veće celine koja bi mogla obuhvatiti grupu ili grupu i publiku;
- odsustvo osećaja napora;
- odsustvo razmišljanja; umesto toga oslanjanje na „osećaje”;
- fokusiranost na sadašnjost — više nije svestan/a prošlosti ili budućnosti;
- opuštanje bez ometanja, neophodno za postizanje ovog cilja.²⁵⁸

5.2. Slobodna improvizacija kao čin/događaj

Čin stvaranja muzike pred publikom jeste onaj neutralni, složeni, posredni prostor gde subjekat, odnosno kompozitor/ka nestaje, gubi funkciju označenog, solista/kinja-glas gubi svoje poreklo, prestaje da postoji kao takav, a usled toga, rađa se impersonalnost u službi teksta – stvaranje muzike u datom trenutku.²⁵⁹ Prvi ton koji polazi iz tišine preuzima rizik da od neoznačenog mesta stvori označeno, da od slobodne improvizacije stvori delo. Svakim označavanjem neoznačenog mesta, izvođač/ica se suočava sa potencijalnim kreiranjem dispozitiva improvizacije.²⁶⁰ Improvizator/ka kroz složenost čina stvaranja proširuje granice percepcije i mašte, izazivajući otvorenost, direktnost i impulsivnost, kako tela (obučenog i iskusnog) tako i uma (obrazovanog i imaginativnog).²⁶¹ Proces „onoga“ što se kreira zahteva impersonalnost, autor/ka i pojam „ja“ prestaju da postoje, a sama kreacija je manifestacija datog trenutka i interrelacijskih odnosa između učesnika/ca i slušalaca/teljki. Prilikom jednog intervjua, Hamid Drejk (Hamid Drake), priznati bubnjar u stilu slobodne improvizacije, je govorio o poniznosti i otvorenosti prema muzici, o poimanju neznanja kao odsustvu svesnosti o trenutku i pristupačnosti informacija prilikom svesne slobodne improvizacije. Na pitanja o neizvesnosti u činu improvizacije, rekao je sledeće: „Niste navikli na neizvesnost, osećate se neuravnoteženo;

²⁵⁸ Graeme B. Wilson and Raymond A. R. MacDonald, “The sign of silence: Negotiating musical identities in an improvising ensemble” ..., op. cit. 564.

²⁵⁹ Roland Barthes, „Smrt autora”, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1968, 176.

²⁶⁰ Gary Peters, *The Philosophy of Improvisation*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2009, 37.

²⁶¹ *Ibid.*, 30.

većinu vremena ne želite biti na tom mestu. Ali to je materica kreativnog potencijala. To je mesto gde se stvari događaju i kličaju”.²⁶²

Često improvizatori/ke slobodne muzike svoje iskustvo zajedničkog muziciranja opisuju kao meditacionu sesiju. Najkarakterističnija je uloga posmatrača/ice i aktera/ke u isto vreme – osobe koja posmatra i čini, konstantno preispitujući stanje uma, tela, emocija i načina sa kojima se odnosi prema zvuku, telu i drugoj osobi u interaktivnom sviranju. Istraživanje – od kolektivnog, društvenog kao makropolitickog, ka telesnom, individualnom, kinetičkom i unutrašnjem kao mikropolitickom načinu odnošavanja tokom improvizacije – tema je koja se kroz metode umetničkog istraživanja u muzici (postavljanjem položaja umetnika/ce u centar istraživanja) najbolje može analizirati. Ril-tajm (eng. *Real-time*) kreiranje i izvođenje slobodno improvizovane muzike kroz koje se izvodi nestalni identitet i promenjivi grupni set ponašanja zahteva pristup istraživanja od minornog (manjeg) do velikog toka u procesu stvaranja koji su, za razliku od žanrovsko-performativnog tradicionalnog džeza, otvoreno-društveni procesi kompleksnih odnosa.

Kako bih se približila takvom procesu i fenomenu neizvesnosti, kolektivnom toku svesnosti i prisutnosti u sadašnjem trenutku tokom improvizacije, telu kao procesu i subjektu, doživljaju i sadržaju bivstovanja u momentu, u delu teksta koji sledi menjam metodu analize improvizacije. Otvaram diskusiju koja deluje fragmentirano i bez doslednosti i forme u razmatranju pitanja sa konkretnim parametrima. Slobodnim razvojem argumentacije prakse predstavljam doživljaj i tok same prakse slobodne improvizacije, u kojoj se naziru procesualnost i postajanje s jedne strane, a s druge, bivstvovanje i posmatranje iskustva iz prizme one koja svedoči samosadržano.

²⁶² Dragoş Rusu, “Interview: Hamid Drake – the resonance of a feeling”, *The Attic*, <https://theatticmag.com/features/1523/interview%3A-hamid-drake--the-resonance-of-a-feeling.html>, 2. 11. 2019. at 8:00 AM.

5.3. Muzičko istraživanje u džezu – put ka slobodnoj improvizaciji²⁶³

Eksperimentalni muzički performans „Sedim i brinem za nju”²⁶⁴, izveden krajem 2019. godine u Galeriji Srpske akademije nauka i umetnosti u Beogradu, bio je rezultat muzičkog istraživanja koje sam sprovodila godinu dana. Kao nacionalna pobednica u evropskom projektu „Laboratorija veštačke inteligencije”, na čelu sa Ars Elektronika Festivalom iz Linca, vodila sam transdisciplinarni umetnički projekat. Cilj projekta je bilo istraživanje funkcije velike kortikalne mreže i primene EEG-a (elektroencefalograf), nadgledanje (uz pomoć stručnog tima biomedicinskih inženjerki sa ETF-a) moždanih talasa u stvaranju i percepciji uživo improvizovane muzike. Tokom izvođenja kolaborativnog događaja, četiri ispitanice, izvođačice/ne-performerke, nepomično su sedele na sceni, nasuprot mene. Slušale su improvizaciju i audio-semplove koji trigeruju određene emocije i misli, a njihovi moždani signali mereni su pomoću računarskog sistema baziranog na OpenBCI uređaju. U realnom vremenu, procenjivalo se njihovo stanje svesti kao reakcija na muziku i audio-stimuluse koje sam pred njima kreirala. Računarski sistem je registrovao dominantni moždani talas koji reflektuje stanje učesnica i kao odgovor puštao zvučni dijagram koji sam unapred iskomponovala i koji je predstavljao okvir za improvizovanu kompoziciju. Dobijeni zvučni signali su se čuli u performativnom prostoru i pokretali interaktivnu komunikaciju između izvođačica i mene. Ja sam reagovala improvizacijom, stvarajući perpetualnu improvizovanu muziku kao hibridni umetnički izraz tokom događaja. Projekat se bavio istraživanjem i razumevanjem aktivnosti

²⁶³ Ovo istraživanje i rezultati objavljeni su kao članak u *AM* časopisu (*Journal of Art and Media Studies*), pod naslovom „Komponovanje aktuelnog: sonifikacija moždanih talasa kao materijalizovani intenzitet virtuelnih odnosa” (Jasna Jovičević, “Composing the Actual: Brainwave Sonification as Materialized Intensity of Virtual Relations”, *Journal of Art and Media Studies*, 2020, No. 23, 29–44); Struktura ovog članka prati istraživanje zasnovano na praksi u žanru slobodne improvizovane muzike, u kojem su ispraćeni različiti oblici interakcija tokom kolaborativnog muzičkog događaja. Da bih predstavila međuodnos minornog gesta (eng. *minor gesture*) i makropolitike (događaja), primenila sam specifičan pristup, koji je nastao iz pomenutog umetničkog istraživanja, i filozofski rad Brajana Masumija (Brian Massumi) i Erin Mening (Erin Manning). Članak se bavio detaljnim ispitivanjem proživljenog iskustva, izvlačeći zaključke kvalitativnim istraživanjem minornog gesta u kontinuumu električnih impulsa mozga, afektivne interakcije između učesnika i nastalog otvorenog društvenog događaja. Moždani talasi su služili u zvučnoj reprezentaciji virtuelno-aktuelnih (još nematerijalizovanog potencijala i materijalizovane forme) odnosa, istražujući mogućnosti u stvaranju aktuelne dimenzije kao metode u komponovanju i izvođenju improvizovane muzike. Sledi deo teksta koji pragmatički opisuje i istražuje slobodno improvizovanu muziku kao kolaborativni događaj u koje je moguće označiti pre-društveno odnošavanje kroz zvuk. Upravo ovo umetničko istraživanje i teoretizacija muzičkog događaja doprineli su mom razumevanju slobodno improvizovane muzike i njene društvenosti, odnosno otvoreno-društvenosti u odnošavanju.

²⁶⁴ Jasna Jovičević, “I Sit and Worry About Her”, *Jasna Jovičević*, <http://www.jasnajovicevic.com/music-mind>, ac. 17. 3. 2022. at 6:00 PM.

mozga i njegovih električnih impulsa kao afekta ili intenziteta virtuelnih odnosa tokom muziciranja. Postojalo je nekoliko skupova koji se rizomatski odnose u različitim dimenzijama unutar događaja improvizacije; od minornih gestova (eng. *minor gesture*)²⁶⁵ u kontinuumu električnih impulsa mozga, njegovog samo-doživljaja zvučnih frekvencija, do afektivnog modaliteta koji stvara autentičan kolektivni identitet tokom izvođenja, dovodeći na taj način u pitanje jedinstvo kretanja između subjekta i objekta. U ovom eksperimentu sam istraživala svojstvo kompozitorke i posmatračice – one koja receptuje, kao i aktuelizaciju virtuelnog otvoreno-društvenog identiteta koji je uključen u interakciju društvene saradnje.

Cilj ovog istraživanja bio je da se istraži spontana kompleksna interakcija učesnika/ca tokom muzičkog izvođenja, i „odnos” kao koncept „interakcije-u-stvaranju”.²⁶⁶ Oslanjala sam se na Masumijevu (Brian Massumi) aktivističku filozofiju koja ne tvrdi primat subjekta, već afirmiše događanje i procesualnost subjekta i objekta, odnosno tela. Brian Masumi se pak nadovezuje na Delezov i Gatarijev (Gilles Deleuze i Félix Guattari) pojam afekta i virtualnog intenziteta, promišljajući niz „telo – (kretanje/opažaj) – promena”.²⁶⁷ Njegova istraživanja se lako mogu smestiti u oblast umetnosti, jer tu umetnost i filozofija međusobno deluju „u širem aktivističkom shvatanju relaciono-kvalitativnih procesa”.²⁶⁸ U njegovoj aktivističkoj filozofiji „*biti znači osetiti*: registrovati u dejstvovanju. Biti znači biti u dejstvu”²⁶⁹, gde događaj, postajanje i promena dolaze zajedno. Kao što Masumi posmatra umetnost – pre svega likovnu umetnost i moderni ples – tako i slobodna muzička improvizacija ima potencijal da nas navede da „primetimo to da vidimo na određeni način ono što bi inače bilo prikriveno ili što samo implicitno osećamo”²⁷⁰, zbog funkcije procesa nastajanja. Upravo se takva praksa udaljava od semiotičkih tipova predstavljanja, činova, rituala i unapred dogovrenih parametara. Način sprovođenja prakse slobodne improvizacije „vraća pojavu događaju njegove urođene apstraktnosti”, jer „što je apstraktniji i manje ograničen događaj dinamičnije će odlagati svoju događajnost”.²⁷¹ S jedne strane, ritualnost je za njega tehnika egzistencije koja se aktivira

²⁶⁵ Erin Manning, *Minor Gesture*, Durham and London, Duke University Press, 2016.

²⁶⁶ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham and London, Duke University Press Book, 2002, 9.

²⁶⁷ *Ibid.*, 1.

²⁶⁸ Vera Mevorah, “Brian Massumi, Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts” (prikaz knjige), *Art i media: časopis za studije umetnosti i medija*, 2013, No. 3, 126–129, 126.

²⁶⁹ Brian Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, Cambridge and London, The MIT Press, 2011, 20.

²⁷⁰ *Ibid.*, 43.

²⁷¹ *Ibid.*, 138.

neverbalnim sredstvima kroz performativnost, a s druge strane želi da ukaže na to da „osećaji i afekti nisu posledica mišljenja, već događaji po sebi”.²⁷²

Afekat se u ovom slučaju posmatra kao odnos između kretanja i mirovanja. Naime, afekat predstavlja promenu koja nastaje odnosom između delanja i trpljenja tela. Svako telo ima sposobnost da dela i trpi i tokom takvog uodnošavanja tela kao posledica se stvara intenzitet. Masumi naziva intenzitet formom/sadržajem kao kvalitet, a sa druge strane efekat kao intenzitet (afekat). Kvalitet koji se posmatra kao sadržaj upravlja „dubinom tela”, što bi u slobodnoj improvizaciji predstavljalo kognitivne procese, misli, muzičke ideje i razum kojim procesuiramo muzičku interakciju. Intenzitet kao efekat, sa druge strane, upravljan „površinom tela” nije osećanje, niti emocija, a ni kognitivni sadržaj. Afekat kao intenzitet se može razumeti kao „asocijalan, ali ne i predruštven”.²⁷³ U slučaju slobodno improvizovane muzike, to bi značilo da afekat nije kodifikovana emocija ili društveno prepoznatljiv kod, ali ipak uključuje društvena značenja po drugačijoj logici od logike društvene razumljivosti.²⁷⁴

Odnos koji se stvara između ovako određenih dubina i površina tela (kvalitet/intenzitet) je odnos povratne sprege,²⁷⁵ koji predstavlja prirodu afekta. Više funkcije pripadaju polju aktuelnog, dok je odnosnost intenziteta ono virtuelno; a i aktuelno i virtuelno su pri tome dve strane iste pojave – polje pojavljivanja kao polje potencijalnosti. Uzajamno delanje i trpljenje ova dva nivoa organizacije tela ih međusobno i uslovljava. Naizmenično određivanje virtuelne i aktuelne dimenzija je karakteristika i tela (muzičara/ke) i drugih tela (drugih muzičara/ki, muzičkog sadržaja kao tela u postajanju) tokom interakcije u procesu slobodne muzičke improvizacije.

Masumi, pre svega, telo označava kao organizam i postajući subjekat, ali ne odvojeno ili razdvojeno, što bi impliciralo dualitet; već u okvirima imanentističke filozofije, telo – subjekat, sa ciljem ukidanja svih binarnosti.²⁷⁶ Promišljajući telo u odnosu na kulturu i društvo, postavlja ga nasuprot subjektu – kako ga poima teorija savremenog društva i kulture. Samim time, on kritikuje teoriju performativa, činove i ponavljanje parametara, odnosno činove otpora i

²⁷² Vera Mevorah, “Brian Massumi, Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts”..., op. cit. 128.

²⁷³ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*..., op. cit. 30.

²⁷⁴ Andrija Filipović, *Conditio ahumana: imanencija i ahumano u epohi Antropocena*, Beograd, Carpos, 2019, 103.

²⁷⁵ *Ibid.*, 102.

²⁷⁶ *Ibid.*, 37.

subverzije tela.²⁷⁷ To bi značilo da nasuprot teoriji društvenosti Džudit Batler – koju sam koristila za opisivanje obrazaca koji formiraju subjekat u kulturi i društvu prakse standardnog džeza – ovde posmatram telo kao dinamični proces netelesne, ali i realne materije sa potencijalnošću stupanja u uodnošavanje. Može se reći da telo izrasta iz mnoštva odnosa između različitih intenziteta/afekata koji se neprestano menjaju kroz događanje doživljaja procesa postajanja.²⁷⁸

5.4. Minoritarna tendencija afekta u makropolitici – improvizovanom događanju

Slobodna muzička improvizacija je kolektivna praksa stvaranja muzike. Afektivna interakcija između improvizovanih muzičara jeste rezultat „svesnosti o višestranjosti interakciji među ljudima”.²⁷⁹ Afekat se u ovom slučaju shvata kao intenzitet odnosa. Kontinuirana interakcija između više pojedinačnih tela učesnika tokom trenutnog muziciranja improvizacije je sama po sebi čin društvene interakcije.²⁸⁰ Ova muzička praksa, posmatrana kao singularna mreža multiplikativnih elemenata, strukturisana je kao asimetričan sistem odnosa koji dozvoljava prekomerno mešanje tela kao sklopa (eng. *assamblage*). Delez i Gatari su osmislili termin *asamblaj*, koji predstavlja složenu konstelaciju objekata-tela-izraza-kvaliteta-teritorija. Oni se spajaju u određenim vremenskim periodima, stvarajući novi model funkcionisanja.²⁸¹ Rezultat takvog produktivnog sklopa kao što je slobodna improvizacija je novo sredstvo muzičkog izražavanja²⁸² razvijeno kroz proces interakcije.

Postoji nekoliko sklopova koji se rizomatski odnose u različitim dimenzijama muzičkog izvođenja – od minornog gesta u telu izvođača/ice, njegovog/njenog samo-odnosa (eng. *self-enjoyment*) i međuodnosa tela i zvuka, do afektivnog modaliteta interakcije između učesnika/ca. Rizom se ovde shvata kao nehijerarhijski i ne-samoidentifikujući sistem gde je bilo koja tačka zajednička sa bilo kojom drugom, radeći kao model asocijacije, pre nego hijerarhijski. Rizomatski poredak je ne-centričan sistem koji se posmatra iz sredine, bez početka i kraja,

²⁷⁷ *Ibid.*, 100.

²⁷⁸ *Ibid.*, 105.

²⁷⁹ Chris Stover, “Affect and Improvising Bodies”, *Perspectives of New Music*, 2017, Vol. 55, No. 2, 5.

²⁸⁰ David A. Steinweg, *Improvisational Music Performance: On-Stage Communication of Power Relationships*..., op.cit. 2.

²⁸¹ Graham Livesey, “Assemblage”, in: Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, 18–19, 18.

²⁸² *Ibid.*, 19.

glavnog ili vodećeg, stalno u stanju nastajanja i menjanja, kao glavnog principa stvaralačke ideje.²⁸³ Ovaj modalitet stvara autentičan kolektivni identitet tokom grupnog nastupa, preispitujući subjektivno i objektivno kroz jedinstvo pokreta. Tokom ovog procesa javljaju se preklapajuće „faze dešavanja” ili klasteri događaja, dok učesnici/ce stupaju u interakciju jedni sa drugima „prateći luk postajanja osećaja”.²⁸⁴

Improvizovana muzika je u ovom smislu rizomatska kolaborativna mreža; preklapajući zvučni događaji koji obeležavaju vreme trenucima oko kojih možemo pretpostaviti ono „pre” i „posle.” Ovo su trenuci nastajanja i promene. Načini na koji tela izvođača/ica dolaze u afektivne odnose, unutar sebe i jedno sa drugima, obezbeđuju „uslove za pojavljivanje konteksta određenog izvođenja”.²⁸⁵ Afekat bi se u ovoj stalnoj interakciji mogao razumeti kao „trenutak pre registrovanja zvučnih, vizuelnih i taktilnih transformacija proizvedenih kao reakcija na određenu situaciju, događaj ili stvar”.²⁸⁶ Muzički događaji nastaju kroz neposrednu interakciju između tela. Telo karakteriše dvostruko kretanje, odnosno intenziteti: sposobnost da se njime utiče ili na njega utiče (dela i trpi), definisano aktivnim pokretom u kome „intenziteti dolaze u kontakt jedan sa drugim”.²⁸⁷ To bi značilo da je struktura tela učesnika/ce sastavljena od njegovih/njenih sopstvenih odnosa, gde čulna zapažanja i minorni gestovi izazivaju promene fokusa i mentalnih procesa. U ovoj neodređenoj fazi muzičkog događaja aktivan je minorni gest. „Minorni gest je gestualna sila koja otvara iskustvo njenoj potencijalnoj varijaciji. To čini iz samog iskustva o sebi, aktivirajući promenu tonusa, razliku u kvalitetu.”²⁸⁸ Kao improvizatorka, istražujem taj minorni gest, to kretanje u procesu između virtuelne i stvarne (aktualne), ogoljene jednostavne aktivnosti, uz moje posmatranje – svedočenje te aktivnosti kao izvođačice (one koja objektivno posmatra sebe). Prema Erin Mening, minoritarna tendencija je ta koja inicira suptilna kretanja, stvarajući uslove za promene, iako glavni gest „makropolitike olako sumira promene koje su se desile da bi se alterovalo polje”²⁸⁹, odnosno aktualizovalo i percipiralo kao promena.

„Minorno (*minor*) je uvek isprepleteno sa glavnim – minorno radi unutar velikog – glavnog (*major*). Ono glavno je strukturalna tendencija koja se organizuje prema

²⁸³ Cf. Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Kapitalizam i šizofrenija 2: tisuću platoa*, Zagreb, Sandorf&Mizantrop, 2013.

²⁸⁴ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation...*, op. cit. 3.

²⁸⁵ Chris Stover, „Affect and Improvising Bodies”..., op. cit. 5–6.

²⁸⁶ Felicity J. Colman, „Affect”, in: Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, 11–13, 11.

²⁸⁷ Chris Stover, „Affect and Improvising Bodies”..., op. cit. 9.

²⁸⁸ Erin Manning, *Minor Gesture*..., op. cit. 1.

²⁸⁹ *Idem*.

unapred određenim definicijama vrednosti. Minorno je sila koja prolazi kroz njega”.²⁹⁰

Mnogo je lakše identifikovati velike, glavne promene, poput zvuka, načina improvizacije, muzičkog sadržaja ili izazvanih emocija. Pravi transformativni status, međutim, leži u minornom gestu, suptilnom kretanju kontinuirane varijacije sopstvenog iskustva. Kada se posmatra slika događaja u velikom planu vidi se prepoznatljiva struktura, ali ne i promenljivost i fluidnost transformativne moći sporednih elemenata.²⁹¹ Prag nastajanja događaja je prepoznatljiv jedino kroz fokusiranje na sadašnji trenutak. Svesnost u stvaranju muzike se može postići stalnom budnošću i održavanjem svesnosti o osećanjima, mislima i telesnim senzacijama.²⁹²

Slično kao i sama priroda, ljudska stalna moždana aktivnost jeste složen tok događaja poput imanentnog polja. Kontinuum aktivnosti mozga odgovara kontinuumu kreativnosti ili kontinuumu svesti. Funkcije mozga se stalno, kontinuirano obavljaju tokom bilo kog događaja. Prateći Delezovu ideju, moždana aktivnost se može shvatiti kao preklapanje rizomskih mikro događaja koji čine deo stalno promenljivog procesa unutar pojedinaca.²⁹³ U skladu sa određenjem Delezovog događaja, kontinuirani rad mozga ili bilo koji drugi unutrašnji proces, mogu se odrediti kao procesi u kojem događaj dolazi nakon događaja; stalno postajući, menja se i biva obležen svojim svojstvima. Ovi događaji se rizomatski preklapaju, i preklapajući se proizvode afekat. Drugim rečima, tok moždane aktivnosti je afekat, intenzitet virtuelnih (još nematerijalizovanih) odnosa, i nije kodifikovan kao određena emocija ili misao (to dolazi naknadno), već funkcioniše bez društveno prepoznatljivog koda. U knjizi *Semblance and Event (Prividnosti i događaj)*, Masumi se oslanja na filozofiju Vajtheda (Whitehead) i Džejmisa (James), ali i Deleza i Gatarija. Masumi objašnjava da događaj ima dve dimenzije: prva je relacionala dimenzija događaja u kojoj je događaj „pod aspektom svog neposrednog učešća u svetu aktivnosti većem od njegovog sopstvenog”²⁹⁴, dok druga predstavlja kvalitativnu dimenziju, njegova takvost (eng. *thusness*), gde „iskustvo proizlazi iz ogolele aktivnosti u sebe”.²⁹⁵ Zbog fundamentalnog dupliciteta događaja, prema Masumiju, relaciji/participativni proces prve

²⁹⁰ Erin Manning, *Minor Gesture*..., op. cit. 1.

²⁹¹ *Ibid.*, 1–3.

²⁹² Cf. Simon Gray, *Mindfulness for Beginners*, Great Reads Publishing, 2015.

²⁹³ Christian Beck and François-Xavier Gleyzon, “Deleuze and the event(s)”, *Journal for Cultural Research*, 2016, Vol. 20, No. 42, 329–333, 329.

²⁹⁴ Brian Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*..., op. cit.3.

²⁹⁵ *Idem.*

dimenzije je politički (društveni), a kvalitativni/kreativni proces koji živi kroz sebe (eng. *self-enjoying*) je estetska dimenzija (pre-društveni). Svest o duplicitetu kognitivnih procesa u muzičkoj improvizaciji smatra se kreativnom tehnikom; jedinstvena prilika da se to iskustvo sa zvukom prenese na publiku. U toku improvizacija treniram svoj um da ostane svestan sopstvenih procesa, osvešćujem radnje uma i pokušavam da dokučim šta to um „radi dok ne radi ništa”.²⁹⁶ Takvom vežbom ostrim percepciju „unutrašnjih” odnošavanja i minornog gesta, odnosno virtuelnog potencijala, koji još nije misao, emocija ili reakcija. Osećam suptilni pokret (promenu) u iskustvu činjenja razmišljanja, što nije lako identifikovati. Maning referira na minorni gest koji inicira tendenciju kretanja, kao varijacija posvedočenog iskustva.²⁹⁷ Ovde istražujem dati minorni pokret koji se jedva percipira, kao i osećaj kretanja tela (na primer, strujanje elektromagnetnih talasa). Ali to uočeno kretanje još uvek nije aktuelizovano i materijalizovano. Umesto toga, odvija se između potencijala i događaja koji se još nije dogodio; svoju misao još ne doživljavam kao aktuelizovanu vrednost (kodifikovano značenje). Pokret se dešava prebrzo da bi se desio, zapravo, još uvek je virtuelan, tako da je moje telo (strujanje elektromagnetnih talasa) kao misao – koliko i virtuelno koliko i aktuelno, stvarno. Ovde se pozivam na Masumijev argument da se virtuelno ne može doživeti i osetiti, već sadržati.²⁹⁸ Ono što zapravo doživljavam jeste sadržana svest o doživljaju, gde je „iskustvo u isto vreme samostalno i samosadržano”.²⁹⁹ Ne mogu iskusiti, ali „ja činim događaj”³⁰⁰ koji je samosadržan, na neki način participativna aktivnost u odnosu na glavni, stvarni događaj. Percipiranje, osvešćivanje virtuelnog potencijala manifestuje se kroz postajanje događaja, pokret.

Svedočenje pokreta je *takvost*; to je nečija svest o događaju koji postaje. Kvalitet se oseća u samom učešću postajanja. Masumi to objašnjava kao „osećaj razvijanja odnosa sebe – sa sobom”, a proces postajanja je samo-postajanje.³⁰¹ Kretanje između virtuelnog i aktuelnog je relaciono. Samo telo se odnosi na ovaj prelaz – njegove varijacije sa samim sobom. Telo se kreće sa svojim ne-materijalizovanim (virtuelnim) potencijalom, pa čini ovaj odnos „stvarnim, ali apstraktnim”.³⁰² Doživljavam, svesna momenta, trenutno stvaranje telesnog pokreta; opažam participativnu dimenziju događaja. Ova dinamička relacija dimenzija doživljava se kao „događaj

²⁹⁶ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation...*, op. cit. 6.

²⁹⁷ Erin Manning, *Minor Gesture...*, op. cit. 2.

²⁹⁸ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation...*, op. cit. 30.

²⁹⁹ Brian Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts...*, op. cit. 36.

³⁰⁰ *Ibid.*, 1.

³⁰¹ *Ibid.*, 2.

³⁰² Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation...*, op. cit. 31.

koji postaje”. Kao muzičarka istražujem na koji način mogu zvukom, sviranjem saksofona, da ispratim događaj koji se još nije desio (ali je u svom stvaranju), pre nego što postane misao sa značenjem. Drugim rečima, istražujem načine sonifikovanja sopstvenog prisustva i svesnost o takvosti koristeći zvuk kao alat za prevođenje, implementaciju i transformaciju. Potencijal materijalizovan kroz zvuk, odnosno takvost mog prisustva, ima veliki uticaj na muzički sadržaj koji nastaje.

Ovo polje postajanja događaja nije pre-društveno. Ono je otvoreno-društveno,³⁰³ jer se tu identifikuje ono šta dolazi pre odvajanja pojedinca od grupe. Svirajući, samo stvaranjem jednog zvuka, u Masumijevom smislu, ja sam već u odnosu sa svetom. Kada se zvuk aktualizuje, on postaje društven u interaktivnim odnosima sa drugim telima. U saradnji sa drugim muzičarima/kama, muzički sadržaj i odnosi postaju društveni. Međutim, navedena Masumijeva postavka se pokazuje kao diskutabilna iz sledećih razloga. Uz praksu svesnosti, muzičar/ka uči kako da transponuje pokret u činu iz virtuelnog u aktualizovani, u zvuk, istražujući mogućnost aktuelizovanja virtuelnog otvoreno-društvenog identiteta, čak i dok je uključen/a u interakciju društvene saradnje. Ako muzičar/ka proizvodi zvuk na instrumentu kao projekciju svojih unutrašnjih odnosa sa dubokom pažnjom, onda je taj zvuk otvoreno-socijalan, još ne u odnosu na svet, već u takvosti samo-odnošavanja. Kada se uspe manifestovati, aktualizovati u ovom stanju, tek onda se odnosi na spoljašnje stimuluse, druge muzičare/ke, dupliranje odnosa. Muzičar/ka se društveno angažuje u dešavanju glavnog (eng. *major*) događaja, koji funkcioniše u afektivnom modalitetu, dok je u isto vreme društveno otvoren, kroz relacije samog/e sa sobom. Relacionu dualnost je moguće razumeti kao trans-individualno jedinstvo koje odražava unutrašnji i spoljašnji odnos pojedinca, nečiju psihičku i društvenu stvarnost. Ovo je *odnos odnosa* unutar pred-individualnog i individualnog (društvenog, kolektivnog). Istražujući Masumijev subjekat – objekat termin i odnose, Filipović objašnjava da *trans-individualno* postoji između i preko pred-individualnog-virtuelnog i dok pojedinac postoji u komunikaciji sa drugima – aktualizovanim. Trans-individualne funkcije u i iznad odnosa dva reda veličine su otvoreno-društveno i društveno.³⁰⁴ Svesnost i zvučna projekcija trans-individualnosti – dok je muzičar/ka uključena u saradnju – predstavljaju poziciju koja omogućuje otvoreno-društveno odnošavanje dok se

³⁰³ Felicity J. Colman, “Affect”..., op. cit. 8.

³⁰⁴ Andrija Filipović, *Brajan Masumi*, Beograd, Orion Art, 2016, 29.

preuzimaju akcije u interakciji sa drugima, čineći muzičko izvođenje u isto vreme i kolektivnim, odnosno društvenim.

5.5. Otvoreno-društveno u društvenom

Istražujući improvizacije u sociološkom kontekstu, Stejnveg otvara pitanja o odnosu individualnog u kolektivnom.³⁰⁵ Krećući se od mikropolitickog u makropoliticko, uviđa se da je individualni identitet u okviru improvizacije smešten u vezu između muzičara/ki tokom izvođenja, kao i u predstavljeno značenje koje kreiraju muzička gestikulacija, odnosno telo. Borgo postavlja individu – jednog/u muzičara/ku u kontekst grupe, a grupu koja improvizuje u kontekst istorije i kulture. Jedan/na muzičar/ka se ipak ne može postaviti kao deo kolektiva, jer se na taj način odriče ne samo svoje jedinstvenosti i otvoreno-društvenog odnošavanja nego i muzičkog konteksta u datom trenutku. Posmatranjem muzičke grupe samo kao jednostavnog dodatka individui, ona gubi dinamiku, interakciju i nastanak izvođenja. Na kraju, ako posmatramo celu grupu i individu izolovano od istorijskog, kultunog i društvenog konteksta, izostaće mogućnost i bogatstvo umrežene dinamike.³⁰⁶ U tom slučaju je muzička improvizacija interakcija između otvoreno-društvenog samo-odnošavanja, repertoara kulturnih izražaja i momentalnog konteksta stvorenog u improvizovanom događaju. Odnosavanje individualnih tela tokom improvizacije je samo po sebi akt socijalne interakcije. Bergson piše: „Moje telo je u zbiru materijalnog sveta koji prima i vraća pokret – gest nazad, možda sa tom razlikom što se čini da moje telo bira, u određenim granicama, način na koji će vratiti ono što prima”.³⁰⁷ Način na koji će obnoviti primljeno odnosi se – u slučaju muzički izvedenih (ljudskih) tela – na to kako se u sledećoj izvedenoj akciji podrazumeva gest. Drugim rečima, interpersonalna koordinacija i otvorena-društvenost se ne mogu lako izolovati i analizirati a da se ne uzme u obzir atmosfera, odnosno kolaborativna interakcija u kojoj se svako muzički izražava u odnosu na drugog. Muzičarima/kama nije zadatak da od bezbroj kombinacija muzičkog sadržaja kojim raspolazu samo spontano produkuju inovativni muzički izraz, nego i da simultano to interpretiraju u koordinaciji sa produkovanim sadržajem drugih izvođača/ica.

³⁰⁵ David A. Steinweg, *Improvisational Music Performance: On-Stage Communication of Power Relationships...*, op. cit.

³⁰⁶ David Borgo, “Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity”..., op. cit.

³⁰⁷ *Ibid.*

Kada grupa muzičara/ki svira slobodno improvizovanu muziku, njihove aktivnosti postaju koordinirane donošenjem zajedničkih odluka. Očigledno je da postoji jedinstveni sinergijski sistem, a ne kolektiv koji se sastoji od pojedinaca/ki. Princip dinamičke samoorganizacije zasniva se na „prirodnoj vremenskoj skali tela i uma kao jedinstvenog grupnog sistema”³⁰⁸ u kojem su izvođači/ce istovremeno i producenti/kinje i oni/e koji/e u spontanoj improvizaciji uočavaju muzičke znakove. To bi značilo da tela izvođača/ica međusobno komuniciraju unutar grupe. Koordinacija na makropolitikom i mikropolitikom nivou komunikacije kroz performativost tela samo je jedan od načina na koji izvođači/ce detektuju, predviđaju i označavaju promenu u improvizovanoj muzici.

Proces slobodne improvizacije stvara „svoje vremensko zavisna značenja – kratkoročne arhetipove – specifična za svaku improvizaciju”, dok grupe koje često nastupaju zajedno razvijaju „arhetipove” koji traju od jedne improvizacije do druge.³⁰⁹ To bi značilo da se specifični obrasci interakcije između izvođača/ica razvijaju dok sviraju zajedno, kako u okviru pojedinačnog nastupa tako i kroz ponovljena izvođenja, a te interakcije su podjednako društvene i muzičke.³¹⁰ Monson predlaže intertekstualni odnos između muzičkog i društvenog³¹¹, posmatrajući interakciju kao diskurs kroz koji istražuje tačnu prirodu odnosa. „Interakciono proizvedeni događaji strukturiraju i muzički i društveni prostor”³¹² gde se odnos društvenog i muzičkog posmatra kroz prizmu jednog zajedničkog diskursa. Ako bi se muzička interakcija razmatrala kao intertekstualni diskurs, koji se ujedno sastoji iz muzičko-teorijskih elemenata muzike i društveno-kulturnih elemenata, činilo bi se da je ona kohezivna, odnosno muzičko-društvena.³¹³ Iz toga se izvodi zaključak da se muzičko i društveno interaktivno ogledaju jedno u drugom. Drugim rečima, ono što se dešava u jednoj teksturi, čita se i replicira u onoj drugoj.³¹⁴ Ovakvo dato viđenje, međutim, deluje previše romantično i jednostavno; izostaje element individualnog doprinosa i otvoreno-društvenog odnošavanja. Kolektivna slobodna improvizacija

³⁰⁸ Vijay Iyer, “On Improvisation, Temporality, and Embodied Experience”, *Journal of Consciousness Studies*, 2004, Vol. 11, 159–173, 168.

³⁰⁹ Nicholas Cook, “Scripting Social Interaction; Improvisation, Performance, and Western ‘Art’ Music”..., op. cit. 61.

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ Ingrid Monson, *Say something: jazz improvisation and interaction*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, 8.

³¹² *Ibid.*, 190.

³¹³ Luke Riedlinger, *Socio-musical interaction in Improvised Jazz Music: A critical reflection*, LH Musicology Dissertation (Special Study): 23477, UK, University of Birmingham, College of Arts and Law BMus Music, 2020, 6.

³¹⁴ *Ibid.*, 7.

bi teško mogla uspostaviti grupnu estetiku i idiom, odnosno ona ne može biti pojednostavljena samo kao muzička praksa koja preslikava društvene odnose, paterne i istorijsko-društvenu situaciju. Ona predstavlja ril-tajm (eng. *real time*) kreiranja i izvođenja nestalnog identiteta kroz otvoreno-društvene procese uma – tela – instrumenta – zvuka kao asamblaža, proizilazeći iz mikropolitčkih odnosa u odnose sa drugima (učesnik/ca, publika), rizomatično se uplićući dalje u socijalne interaktivne procese.

Zaključujem da je kolektivna slobodna improvizacija muzička praksa koja se ne gradi i izvodi na osnovu žanrovskog performativa koji je društveno, kulturno i istorijski određen i normatizovan, već deluje u samoorganizovanom sistemu koji se ne kopira ili ponavlja već kreira u specifičnim muzičkim situacijama. Ansambli u praksi slobodne improvizacije pokazuju složenost ponašanja, čak i kada su u maloj grupi gde se svaki/a učesnik/ca ponaša na prilično nespecifičan način, barem u poređenju sa idiomskim oblicima improvizacije. S obzirom na prolazni i promenljivi karakter zvučnog okruženja, mnogo je teže, ako ne i nemoguće, identifikovati znakove, za razliku od kodifikovanih signala, koji mogu uticati na ponašanje različitih izvođača/ica u različito vreme.³¹⁵

³¹⁵ Pierre Saint-Germier and Clément Canonne, "Coordinating free improvisation: An integrative framework for the study of collective improvisation", *Musicae Scientiae*, 2020, 17.

6. Žene u džezu

6.1. Položaj instrumentalistkinje u džezu

Različiti stilovi improvizacije mogu se posmatrati kao socijalne i muzičke strukture koje su se obrazovale i menjale kroz međusobnu interakciju muzičara/ki, društvenih okolnosti, kao i usled istorijskih i kulturnih uticaja. Prema tome, džez se ogleda kao praksa koja predstavlja fluidan i promenljiv proces identifikacije i uspostavljanja pripadnosti kroz različita pripisivanja značenja i čitanja. Jedno od čitanja jeste i rodni identitet. Ne samo džez, već i drugi muzički žanrovi imaju funkciju društvene organizacije u kojoj se uče rod, kategorije muževnosti i ženstvenosti (ali i klase i rase), uz preispitivanje individualnog i kolektivnog identiteta. Pitanje roda u džezu je retko analizirano u kontekstu muzičke prakse,³¹⁶ te je značajno razraditi, analizirati i preispitati konstrukcije i strategije socijalizacije gde su rodne uloge kulturno određene. Zanima me šta u džez diskursu označava osobu ženom ili muškarcem (ženskost i muškost) kao konstruktom određenog vremena i prostora različitih društvenih i kulturnih okolnosti. Glavna pitanja u ovom delu rada vezana su za strategije kreiranja i izvođenja rodnog identiteta instrumentalistkinje, položaja i reprezentacije muzičarke generalno i u regionu bivše Jugoslavije.

Paralelno sa dominantnim narativom u džezu, postoje nevidljive i zaboravljene ličnosti u istoriji – žene koje su krčile put novoj umetničkoj praksi, ravnopravno učestvovala i kreirale praksu. U poglavlju koje sledi, metodom interpretacije narativa ispitujem na koji način i usled kakvih okolnosti je došlo do konstrukcije rodnog identiteta koji se stereotipno reprezentuje i danas.

Pojedinke koje žele da funkcionišu kao profesionalne muzičarke u ovoj oblasti muzike prinuđene su da se kreću između diskursa o džez muzici, muškosti, ženskosti, rodnoj ravnopravnosti i diskursa o individualnom muziciranju, zajedno uz tržišnu i organizacionu kontrolu, uzimajući u obzir i druge poretke moći.³¹⁷

³¹⁶ Victoria Willis, "Be-in-tween the Spaces: The Location of Women and Subversion in Jazz"..., op. cit. 293.

³¹⁷ Cecilia Björck and Asa Bergman, "Making Women in Jazz Visible: Negotiating Discourses of Unity and Diversity in Sweden and the US", *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 2018, Vol. 8, No. 1, 42–58, 54.

6.2. Gde su žene u džezu?

Kritičari, istoričari, novinari, ali i publika i sami/e muzičari/ke, su često skloni/e olako da prihvate „postojeće stanje” na džez sceni kao „normalno” i „prirodno” kada je reč o položaju žene kao autsajderke, „one jedne” i posebne, a ne one koja je ravnopravna. Postoji skriveno „on” u svim naučnim tvrdnjama koje su naturalizovale status džezerkice. Tačka gledišta belog zapadnjaka, muškarca, je u oblasti cele istorije umetnosti neupitno prihvaćena kao „jedina” moguća tačka gledišta istoričara, muzikologa i medijskih stručnjaka. To nije prihvatljivo ni iz moralnih, ali ni iz čisto intelektualnih razloga. Kako bi se dobio tačniji uvid u istoriju umetnosti, potrebno je istražiti sistem vrednosti i neizrečenu dominaciju belog muškog subjekta, te pronaći adekvatniji i tačniji uvid u okolnosti iz prošlosti. Ako su žene zaista bile izjednačene i ravnopravne sa muškarcima u džezu, kako je moguće da se ne spominju u istoriji i ne učestvuju u kanonu? Kada se bilo koja od nas žena instrumentalistkinja predstavi, prvo pitanje koje nam upućuju je sledeće: „Kako je moguće da žena svira džez, nikada za to nisam čuo/la?” Zašto i danas dobijamo komentare od priznatih novinara, sa „priznatih” medija: „Vi ste žena koja svira saksofon, kakva je to naučna fantastika?”³¹⁸ Takozvano žensko pitanje (zašto žena nema) u džezu ponekad samo potvrđuje pretpostavke da žene i nisu dovoljno dobre za sviranje muzike, pa ih zbog toga ni nema. Na to se ne može odgovoriti iz prizme postavljenog pitanja, jer se onda govori isključivo iz istog diskursa odakle neprihvatanje žena dolazi. Pišemo radove i raspravljamo ponovna čitanja istorije, nabrajamo sve žene koje su bile deo muzičke scene, ali su bivale namerno izostavljane. Ponovo otkrivamo zaslužne – a zaboravljene – žene i označavamo njihovu vrednost u okviru celokupnog kanona, ukopavajući se u istu normativnost iz koje je problem proizišao, tako naglašavajući negativne implikacije. Drugi princip bi bio onaj gde se objašnjava da ženski stil vredi, jer ga karakteriše poseban kvalitet dat ženskim iskustvom i položajem iz kojeg se izražava, što opet samo grupiše žene u isto iskustvo i traži zajedničke crte koje nisu međusobno povezane. I, opet, sudeći u okviru binarnog sistema. Uprkos konstruisanom poretku nadmoćnijeg belog muškarca, možemo svedočiti izvanredne umetnice koje su svojim talentom i vanrednim radom ipak postigle/i visoke rezultate. Skloni smo da formulišemo pitanja koja se bave „ženskim problemom”, prihvatajući da takav problem postoji, a zaista se treba

³¹⁸ Početak intervjua koji sam imala u decembru 2021. godine. Komentar mi je uputila novinarka sa prestižne TV stanice. Nakon ovog komentara sam odbila da učestvujem u intervjuu.

upitati ko takva pitanje formuliše.³¹⁹ Položaj žene u džezu onda ne bi ni trebalo posmatrati iz prizme dominantne muške elite. Linda Kolin tvrdi da su upravo žene te koje moraju postati aktivne tako što će proceniti svoje potencijale – iako sada nisu ravnopravne – i tako sagledati činjeničnu situaciju, bez samosažaljenja, ali sa toliko emotivne i intelektualne spremnosti i snage, koliko im je potrebno da same stvore svet u kome će podjednaka dostignuća biti jednako vrednovana i afirmisana.³²⁰ Ona veruje da su žene odgovorne za promenu položaja žena i da su one jedine koje moraju delati prema cilju. Ne veruje da se umetnice mogu osloniti na ideju da će muškarci jednom samo „progledati” i da je zapravo u njihovom interesu da umetnice budu izjednačene sa njima. Naravno, muškarci teže da zadrže svoje položaje moći, odnosno nadmoći u odnosu na žene; muškarci su selektori džez festivala, kritičari i istoričari, oni vode velike orkestre i predaju na akademskim pozicijama. Drugim rečima, oni teško odustaju od svog „prirodnog” položaja, smatrajući potčinjen položaj žene „urođenim”. Pre bih se složila sa njenom kasnijom argumentacijom da je potrebno rekonstruisati strukture moći koje se tiču obrazovanja i muzičke industrije, a to ne obuhvata samo žene. Dok su na položajima donosioca odluka isključivo samo oni/one koji zastupaju dominantnost muškaraca u žanru džeza – kao što su rukovodioci/teljke na festivalima, u obrazovnim institucijama, na čelima velikih orkestara i izdavačkih kuća, urednici/ce časopisa i radijskih plejlista – bez afirmativnih programa za popularizaciju rodne jednakosti na sceni, sistem se neće rekonstruisati samo zato jer žene sviraju. Pitanje žena u džezu nije samo pitanje jednakih mogućnosti individualnog umetničkog izražavanja žena, već i raznovrsnosti demokratizacije kulturnog prostora.

Umetničko stvaralaštvo nije samo direktan neposredan izraz individualnog emocionalnog iskustva,³²¹ ili prevod ličnog iskustva u muziku. Muzika gotovo nikada nije samo to, uzevši u obzir dugogodišnji proces učenja idioma, vežbanja, imitiranja, usavršavanja, primenjivanje formalnog džez stila i konvencija, formi i šema koje se koriste. Tek nakon tih procesa, dolazi izvođenje kroz stalnu interakciju sa drugim muzičarima/kama, kulturom, društvom, istorijom i publikom. Jezik muzike kojim se komunicira nosi u sebi složenu materijalizovanu konstrukciju žanra koja po sebi nije samostalna delatnost obdarene individue pod uticajem prethodnika i društvenih uticaja. Ukupna situacija stvaranja umetničkog dela, proces i kvalitet razvoja umetnika/ce u praksi, kao i kvalitet samog dela, značajno su određeni društvenim okolnostima u

³¹⁹ Linda Noklin, „Zašto nema velikih linkovinih umetnica”, *ProFemina*, 2006, No. 40/41, 246–269, 250.

³²⁰ *Ibid.*, 251.

³²¹ *Ibid.*, 249.

specifičnom momentu kao „integralni deo širih društvenih struktura”³²², gde se podrazumevaju društvene institucije i sistemi diskursa.

Postavljanje pitanja zašto u svetu džez nema više džez muzičarki nije afirmativno i aktivističko, već nas ono samo vraća na binarnost pola bez razrešenja i odgovora. Akcija koja bi mogla menjati položaj žena bila bi jedino intervencija strukturalnog poretka društva kroz diskurse roda, rase, klase i muzike kao umetničke discipline. Koje su metode i alati potrebni da bi se rekonstruisalo viševjekovno tumačenje umetnika/ce i stvorio funkcionalniji i ravnopravniji poligon za delanje u svim strukturama društva? Kako bi se dekonstruisao postojeći narativ i stvorio sistem koji neutralno posmatra subjekte i njihovo izvođenje identiteta kroz društveni sistem? Studije roda i istoriografija su ipak izabrali metode ponovnog čitanja i korekcije istorijskog narativa u cilju postavljanja boljih sistema.

6.3. Rodne studije i umetnost

Feminizam je kao globalni pokret u poslednjih četrdeset godina ostavio značajan trag u kulturi, režimima, sredini, pa tako i umetnosti, uz bezbrojne pokušaje da se istorija drugačije čita. Očigledno je da žene nisu ovako živele pre sto, ili sto pedeset godina, a privilegije koje danas uživamo bile bi nezamislive bez uporne i postepene borbe. Ako se samo osvrnemo na džez kao društvenu i kulturnu sredinu u kojoj je očigledna borba žena za osvajanje javnog prostora u seksističkoj sredini, uvidećemo velike promene u narativu, mogućnostima, podeli uloga, medijskoj reprezentaciji i skoro svim segmentima prakse, produkcije i industrije.

Determinizam kao osnova za naturalizaciju razlika između žena i muškaraca, koncept koji objašnjava rodne razlike na osnovu pola tokom 20. veka, bio je glavna tema rodnih studija, interdisciplinarne naučne oblasti koja uvodi konceptualnu distinkciju pola i roda i u teoriji i u metodologiji naučnih istraživanja.³²³ Tačnije, pol se shvata kao biološka kategorija i odnosi se na telesno-hormonalne razlike između žena i muškaraca, dok je rod društvena konstrukcija kojom su određene rodne uloge, oblici ponašanja i delovanja, rodne razlike, osobine ličnosti kreirane u određenom vremenu i prostoru određene kulture i društva.³²⁴ Društvena konstrukcija u kojoj se

³²² *Ibid.*, 256.

³²³ Margareta Bašaragin, *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu...*, op. cit. 3.

³²⁴ *Idem.*; Adriana Zaharijević, “Kratka istorija sporova: šta je feminizam?”, *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, 2008, 384–415.

rod izvodi različito se tumači kroz diskurse i teorije roda; akcenat se može staviti na socijalnu interakciju, normativne diskurse ili prakse koje su postale institucionalizovane.

Istraživanje rodne perspektive u umetnosti uzdrmalo je temelje tradicionalne istorije umetnosti, te otvorilo nove mogućnosti sagledavanja i preispitivanja umetničke prošlosti. Neki od početnih motiva koji su razmatrani bili su načini tradicionalne reprezentacije umetnica u medijima, njihov položaj, status, uloga i kvalitet njihovog rada.³²⁵ Kao i u drugim oblastima, i u umetnosti su žene dugo bile nepravедno svedene na boravljenje u privatnoj sferi, čime su postale marginalne i diskriminisane.

Autorka knjige *Skok i zaron*,³²⁶ Sanja Kojić Mladenov, bavi se rodom u savremenoj vizuelnoj umetnosti, uočavajući da se pitanja i problemi rodnih odnosa moći u savremenoj umetničkoj teoriji i praksi pojavljuju tek u drugoj polovini 20. veka. Istraživanje roda u muzici se pojavljuje kasnije u odnosu na istraživanja u kulturi, književnosti, slikarstvu ili filmu.³²⁷ Za ovaj segment istraživanja značajno je uporediti dinamiku razvoja inkluzije žena u džezu i muzici u poređenju sa drugom umetničkom disciplinom i u odnosu na razvoj rodni studija.

Pitanja vezana za istorijsku ulogu žena u umetnosti, položaj umetnica i rodni senzibilitet u umetničkoj i društvenoj praksi postavljala su se u odnosu na angažovanost i spremnost savremenih istoričara/ki i kritičara/ki umetnosti da menjaju narativ istorije umetnosti i stvaraju mogućnosti za novo sagledavanje prošlosti.³²⁸ U istoriji umetnosti položaj umetnica pre prvog talasa feminizma se nije mnogo razlikovao od tradicionalnog mesta i uloge žena uopšte u društvu i drugim profesijama. Posleratna politika prema ženama zasnivala se na dva principa: tamo gde su stekle pravo glasa, ženama je svakako trebalo biti jasno da su takvu privilegiju zaslužile isključivo svojom ulogom majke i/ili supruge palih heroja, a američki model dvadesetih koji se proširio celim Zapadom, vraća žene u privatnu sferu, u obećani divan dom gde i započinje već pomenuta konzumeristička kultura.³²⁹ Posle ratova, uloga žena je integrisana u poznate i poželjne matrice društva koje je trebalo „zalečiti” nakon ratova i stradanja. Žene su postavljene u toplinu privatnosti, u ulozi majke – zaštitnice doma. Žene su u to vreme, u pojedinim časopisima, okrivljene za komercijalizaciju i korupciju urbane kulture u koju se ubrajala i džez muzika. U

³²⁵ Sanja Kojić Mladenov, „Rod i umetnost”, u: Ivana Milojević i Slobodanka Markov (ur.), *Uvod u rodne teorije*, Novi Sad, Mediterran Publishing, 2011, 425–438, 426.

³²⁶ Sanja Kojić Mladenov, *Skok i zaron*..., op. cit.

³²⁷ Miodrag Šuvaković, „Fatalni `rod` muzike”..., op. cit. 161.

³²⁸ Sanja Kojić Mladenov, *Skok i zaron*..., op. cit. 21.

³²⁹ Adriana Zaharijević, „Kratka istorija sporova: šta je feminizam?” ..., op. cit. 397.

drugima su pak pisci izražavali zabrinutost za mlade žene protekcionističkim mišljenjem; uloge žena kao žena i majki navodno su bile ugrožene „jeftinim” i „brzim” atrakcijama urbanog džeza i pozorišnog noćnog života,³³⁰ gde je imidž žene koja konzumira džez u javnoj sferi postavljen i predstavljen kao negativan.

Umetnost i feministički pokret su se teorijski počeli povezivati tek nakon drugog talasa feminizma (1960–1980), ili možda čak i kasnije. Feministički duh toga vremena bio je u suprotnosti sa podsticanjem individualnosti koja je karakterisala umetnički izraz, te znanje umetnica nije ni bilo značajno za feministički aktivizam.³³¹ U vizuelnim umetnostima nije se izdvajala feministička ili ženska umetnost koja bi se bavila kritičkom analizom rodne razlike, tako da umetnice nisu težile isticanju pola i seksualnosti sve do pedesetih i šezdesetih godina 20. veka. Neisticanje razlika između umetničkih praksi muškaraca i žena još više je zamaskiralo identitet umetnica. Tek od druge polovine šezdesetih godina dolazi do sve većeg učešća žena u umetnosti i povezivanja ženskog pokreta i umetnosti na teorijskom i praktičnom planu, uz specifične društveno-političke događaje. Umetnice su počele da se bave ideologijom feminističkih pokreta, istražujući i analizirajući socijalni položaj i status žena u društvu, politici i kulturi, seksualnost, telo, performativnost želja i fantazija, rasizam, ideologije, ženski pogled na muškarca, stereotipe, vezu između žena i istorije umetnosti i slično. Na taj način su dekonstruisale tradicionalne umetničke forme i uloge u javnoj sferi.³³²

Drugi talas feminizma (1970-te) gradio se na ideji da se ženom ne rađa, nego se njom postaje, izvodeći iz teorije Simon de Bovoar različite, isprva neprotivrečne teze, a kasnije i kritike o ženskoj istoriji i položaju žena u savremenom društvu. *Lično je političko* kao ideja vodilja usmerila je razvoj različitih ženskih aktivističkih grupa, pre svega, u tri različita pravca: 1) polna razlika između muškaraca i žena kao temelj na osnovu čega se vrednuje i analizira hijerarhijski sistem odnosa moći, gde je žena drugi pol; slučajna, nebitna i neistorijska, za razliku od muškarca koji je nužan, subjekat i istorijski³³³; 2) polna razlika nije po sebi bezvredna, ali je „žena” „skup dodeljenih, društveno nametnutih, stečenih odlika, nekakav ’rodni okvir’ u koji se svaka pojedinka uklapa s manje ili više uspeha”³³⁴ i 3) patrijarhat je sistem u kojem su ženska i

³³⁰ Kristina McGee, *Some Liked It Hot: jazzwomen in Film and television, 1928–1959*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2009, 23.

³³¹ Sanja Kojić Mladenov, *Skok i zaron...*, op. cit. 21–22.

³³² *Ibid.*, 23.

³³³ Simon de Bovoar, *Drugi pol*, Beograd, BIGZ, 1982 (1948).

³³⁴ Adriana Zaharijević, „Kratka istorija sporova: šta je feminizam?” ..., op. cit. 400.

muška bića (pol) postali muškarci i žene (rod) gde muškarac ima pravo da postavi ženu u potlačeni položaj i postavlja normative, uskraćujući joj time pristup društvenom znanju, kulturi i umetnosti. Bovoar ističe da su žene razjedinjene u svetu muškaraca, u kojem je svaka žena centrirana oko jednog muškarca (bio to muž, otac ili brat), te su interesovanja i potrebe žene podređene toj muškoj figuri.³³⁵ Iako je dolazilo do sukoba tokom drugog talasa feminizma između esencijalističkog pristupa urođene „ženskosti” (podstaknute idejama Simon de Bovoar *Drugi Pol* (1949)) i kritike suštinske razlike između muškaraca i žena, obe strane su se složile da se u ženskoj umetnosti oseća lični pečat autorke gde njen pol ili seksualnost više nisu naglašeni, a samim time identitet autorke više nije zamaskiran. Stav „žena se ne rađa, ženom se postaje” gde „ženska” umetnost vuče korene iz biološke urođene ženskosti, bio je kritikovan u drugom feminističkom talasu. Kristeva se suprotstavlja postojanju ujedinjenog koncepta ženskog pisma (franc. *écriture féminine*), ističući značaj identiteta u umetnosti koji je proizašao iz feminističke umetničke prakse. Od šezdesetih godina prošlog veka dolazi do novog čitanja istorije umetnosti, te uvođenja ženskih umetnica u istoriju – zaboravljenih, zamaskiranih i nikada pre pomenutih, a bitnih za razvoj umetnosti.³³⁶ Drugi talas više ne istražuje jednostavno razlike pola i roda, već se tokom njega rekonstruišu procesi proizvodnje i razlikovanja na osnovu pola. Tu se podrazumeva analiza dvorodnosti kao produkcije i rekonstrukcije znanja, kao i istraživanje različitih načina konstrukcije dvorodnosti i procesa naturalizacije.³³⁷

Teoretičarke umetnosti su osamdesetih godina razmatrale ustaljena merila kvaliteta i originalnosti umetničkog dela, kreativnosti i genijalnosti kao osnovne odlike umetnika/ca proizašlih iz patrijarhalnog sistema umetničke scene i istorije umetnosti kojima je definitivno vladao muškarac. Postavljale su pitanje da li je potrebno inkorporirati umetnice u istoriju ili odvojeno posmatrati umetnice od umetnika, jer su se umetnice drugačije socijalizovale. Ili je potrebno to uraditi paralelno, isticanjem sopstvenih individualnih poetika umetničkog stvaralaštva.

Sanja Kojić Mladenov, koja istražuje paralelu između razvoja feminističkih studija i umetničke prakse, primećuje razdvajanje feminističke prakse od umetnosti koju su stvarale žene:

„Vremenom postaju sve uočljivije razlike između feminističke umetničke prakse i
'ženske' umetnosti, odnosno umetničkih radova koji nastaju kao rezultat

³³⁵ Simon de Bovoar, *Drugi pol...*, op. cit.

³³⁶ Sanja Kojić Mladenov, *Skok i zaron...*, op. cit. 164.

³³⁷ Margareta Bašaragin, *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu...*, op. cit. 5.

identifikacije sa ideologijom feminističkog pokreta, uz težnju za kritikom postojećeg stanja i onih koji se kulturološki mogu čitati kao specifično ženski, bez obzira da li zastupaju feminističke vrednosti ili ne. Ne znači da svaki rad koji je izvela umetnica ima feministički pristup, ali svaki ženski rad može postati bitan za istraživanje kategorije roda.”³³⁸

Za razliku od likovnih umetnosti, funkcija roda u muzici počinje da se istražuje tek osamdesetih i početkom devedesetih godina prošlog veka u okviru studija popularne kulture, muzikologije, etnomuzikologije, nauke o muzici i estetici, uz obavezno povezivanje sa ženskim studijama. Žene su kao subjekat istraživanja u fokus etnografije stupile sa paralelnim razvojem feminističke nauke o muzici, koji se pojavio u zapadnoj etnomuzikologiji i muzikologiji.³³⁹ U istoriji muzike je fokus na stvorenom delu, istoriji muzičara/ke i kompozitora/ke, konceptu ili stilu dela. Ta istorija je formulisana iz prizme jednog dominantnog roda, sa stanovišta muzičara – muškarca, te su se time postigle „univerzalne” odrednice, karakteristične za svako delo ili čin u muzici.³⁴⁰ Feministički orijentisana etnomuzikologija ukazuje na kritiku „jedne i jedine” dominantne istorije, koja nije uključila sve subjekte na isti način, niti im dala legitimnost. Otuda ona ne predstavlja celokupnu istoriju. Kanonizacija muzičke istorije kao normativan hegemonijski sled prisutna je kako u klasičnoj muzici tako i u džezu. Druga kritika je vezana za činjenicu da su postavljeni hegemonijski kriterijumi heterogene istorije, gde se kriterijum vrednuje na osnovu pola i roda, iz čega proizilazi formiranje posebne, paralelne istorije, „istorije žena”³⁴¹, „istorije kompozitorki”, „pevačice u džezu”, „žene u džezu”, itd. Kroz revizionizam se u ovo vreme unosilo „ispušteno” žensko iskustvo u muzičke istorije.

Početkom osamdesetih godina 20. veka uključuju se sve brojnije aktivističke grupe crnih feministkinja, što je dovelo do promene kursa feminističkih pokreta. Brojna sestrinstva su, u cilju sestrinske solidarnosti u borbi protiv hegemonije, dovedena u pitanje od strane crnih aktivistkinja, koje su se suočavale sa belkinjama iz visokog i srednjeg društva, ispitujući održivost feminističkog pokreta. Upravo u to vreme, dolazilo je do raspada mnogih *all-women* kreolskih i crnih orkestara i nastajanja belih ženskih orkestara (Diva džez orkestar 1982). Iz

³³⁸ Sanja Kojić Mladenov, *Skok i zaron...*, op. cit. 24.

³³⁹ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 14.

³⁴⁰ Miodrag Šuvaković, „Fatalni `rod` muzike”..., op. cit. 166.

³⁴¹ *Idem.*

velikih sestristava izdvajaju se „alfa ženke”; u prvi plan dolaze bele solistkinje koje su iz popularne muzike migrirale u džez, dobijajući status elitnih umetnica. Nešto pre toga, tokom hipi pokreta, crne džezanke su se priklonile Pokretu oslobođenja žena i nove levice, kada je u pitanje došlo čitanje identiteta crnkinja u okviru džez diskursa, u duplom negativu; u odnosu na crne muzičare (pitanje rodosti) i bele džezanke (pitanje rase) kao začetak ideje interseksionalnosti. Nove interpretacije roda i rase ispitivale su prizmu posmatranja žena; nemoguće je govoriti o istim iskustvima svih žena i njihovoj istoj istoriji, ako u toj istoriji, s jedne strane, imamo ropkinju, a sa druge pak robovlasnicu.³⁴² Belačka kulturna uobrazilja je i u džezu kreirala crnu pevačicu, uvek dostupnu, seksualnu, punu bola i srama, a sa druge strane, plavušu solistkinju ili kompozitorku (retku i vanrednu), kojoj, nasuprot crnoj ženi, pristaju čestitost i čistoća elitne umetničke prakse. Ta tendencija uspostavljanja bele izvođačice kao prestižne, popularne i egzotične, estravagantne figure na crnoj džez sceni otpočela je još pedesetih godina prošlog veka (Hazel Scott i Lena Horne, na primer).³⁴³

Sa razvojem postmoderne umetnosti, poststrukturalnog i postmodernog feminizma osamdesetih, kritikuju se univerzalnost i uopštavanja, a položaj žena u muzici se razmatra naspram šire matrice rodni odnosa u društvu. U fokus umetničkog rada, umetnice uvrstavaju istraživanje kodova i uticaj kulture i masovnih medija koji utiču na kreiranje stereotipa, preispitujući hijerarhiju, položaje moći, postojeće autoritete i drugo. Postavljaju se pitanja pojedinca/ke u odnosu na društvo, a ispituju se i lični identitet, seksualnost, klasa i rasa umetnika i umetnica u odnosu na društveno-političku klimu. Tada počinje ponovno preispitivanje marginalnog iskustva, gde se odstupa od „ženskog” doživljaja na osnovu kojeg bi se gradila aptraktna konstruisana slika Žene i onoga šta ta fikcija predstavlja.

Treći talas se devedesetih godina odvaja od esencijalističkog pristupa, te se aktivistkinje zalažu za inkluzivni afinitet pri kreiranju koalicija. Na akademskom nivou razvijaju se rodne studije i teorije roda, kada počinje i posmatranje i analiziranje rodne perspektive u džezu. Pitanja trećeg talasa u umetnosti usmerena su ka marginalnim društvenim grupama, rodnom identitetu, lezbejstvu i homoseksualnim manjinama, siromaštvu, rasnim i klasnim manjinama. Ukrštaju se feminističke teorije koje kritikuju prethodne periode feminizma, baveći se specifičnim problemima rodnog identiteta u okviru umetničke prakse i teorije. U tom periodu se posebno

³⁴² Adriana Zaharijević, „Kratka istorija sporova: šta je feminizam?” ..., op. cit. 411.

³⁴³ Kristina McGee, *Some Liked It Hot: jazzwomen in Film and television...*, op. cit. 252.

istakao pristup *instersekcionalnosti* teoretičarke Kimberli Krenšo (Kimberlé Crenshaw), gde se manifestuju sistemi ugnjetavanja i diskriminacije ukrštenih manjinskih društvenih identiteta.³⁴⁴ Ovaj pristup je u mnogo studija upotrebljen za razmatranje pitanja roda/klaste/rase u umetnosti džez.

Knjige Džudit Batler (Judith Butler) *Nevolje sa rodom* (2010 [1990]) i *Tela koja nešto znače* (2001 [1993]) su krajem prošlog veka promenile perspektivu u studijama roda. Teoretičarka je kritikovala posebno kategorijalno razdvajanje roda i pola, ispitujući rod kao mesto i način izvođenja i identifikacije žene, kao i predstavu jednog, univerzalnog i stabilnog subjekta. Jezik i diskurs za Džudit Batler predstavljaju način i mesto konstruisanja roda i koncepta subjektiviteta, identiteta i telesnosti.³⁴⁵

Poslednja faza feminizma, koja se često poistovećuje sa trećim talasom – postfeminizam, razmatra identitete van dihotomije muškog i ženskog. Jedno od glavnih ideja postfeminizma jeste tvrdnja da ne postoji suštinska ženska ili muška priroda, već se pitanje razmatra kao kompleksniji odnos sa mnogo oblika i opcija različitih rodničkih identiteta.³⁴⁶ Tek u nekoliko poslednjih godina, na akademskom nivou se javljaju naučni radovi i razmatra pitanje kvir (eng. *queer*) teorija u džezu kao društvenoj praksi u kojoj se identiteti kreiraju i izvode. Česte su kritike da se akademsko pitanje rodničkog identiteta u džezu ne poklapa sa praksom. Drugim rečima, afirmativni, objavljeni radovi o džezu kao interaktivnoj socijalnoj sredini ne oslikavaju realnu sliku, još uvek šovinističke, hegemonijske sredine u kojima su identiteti prinuđeni na normativno izvođenje. Osim akademskog pisanja, ove ideje se sprovode u delo kroz različite aktivističke inicijative, programe, projekte, manifeste i slično, uglavnom pod vođstvom džezerkice i kulturnih radnica, u Zapadnoj Evropi, Sjedinjenim Američkim Državama, Kanadi i Australiji.

6.4. Istorijski džez narativ bez žena

Novija literatura podržava inkluziju žena u džez istoriju, preispitujući strategije kreiranja standardizovanog narativa žanra. Cilj ovog odeljka nije prepričavanje i nova interpretacija džez istorije sa uključivanjem žena. Pre svega, koristim istorijski narativ kao dijagram koji na jasan način, od svojih početaka, prikazuje pristup, ali i promene koje su se dešavale kroz pisanje džez

³⁴⁴ Sanja Kojić Mladenov, *Skok i zaron...*, op. cit. 26.

³⁴⁵ Margareta Bašaragin, *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu...*, op. cit. 6.

³⁴⁶ Adriana Zaharijević, „Kratka istorija sporova: šta je feminizam?” ..., op. cit. 414.

istorije, a u skladu sa razvojem feminističkih pokreta i rodni studija. Interesantno je ispratiti, kao i u drugim umetničkim disciplinama, kako se skrivene istorije žena otkrivaju, ponovo interpretiraju, neguju i afirmišu. Svakako je značajno rekonstruisati muzičku prošlost, ponovo izumeti „zaturene istorije” rasejanih po predanjima i usmenim istorijama, te taj istorijat dovesti u vezu sa današnjim statusom sviračice.³⁴⁷ Sa druge strane, postoji mogućnost da ta strategija potvrdi skrivenu tvrdnju dominantnog narativa da “one” nisu bile dovoljno dobre kao sviračice. Valjalo bi, takođe, postaviti i pitanje da li je bilo i zašto nije bilo instrumentalistkinja.

Kanonizovani narativ progresiju kreiranja džez žanra predstavlja kao „dominantni džez diskurs”, koji oblikuje džez narative tako da samo one koji su unutar narativa posmatraju i prihvataju.³⁴⁸ Džez kritičari, novinari i istoričari džeza su istoriju džeza konstruisali kao logičan sled, u kojem se jedan stil stapa sa sledećim, oslikavajući ekscentričnog genija, tog jednog autentičnog instrumentalistu, koji svojom jedinstvenošću kreira sledeći stil u žanru džeza. Takav normativ se danas naziva „džez tradicija” i on dominira popularnim i kritičkim mišljenjem i pisanjem o džežu.³⁴⁹ Dominantni džez diskurs jeste kontinuitet koji upravlja, usmerava i oblikuje džez narative. Glavni nosioci džez stilova bili su muškarci, kao i njihovi sledbenici.³⁵⁰ Kao što sam opisala u prethodnom delu teksta, diskurs Velikog umetnika (koji izazova osećaj poštovanja zbog genijalnosti) neosporno je povezan sa idejom vanvremenske sile tog Velikog umetnika kojeg određuju rasa, pol i kulturne okolnosti.³⁵¹ Kada bi se otklonio takav romantičarski i elitistički pristup koji slavi pojedince, dobio bi se nepristrasan, bezličan, sociološki i institucionalno orijentisan pristup, u kojem bi svi subjekti podjednako učestvovali. Ne samo da je očigledna konstrukcija kanona sa muškarcem u centru, već i sama ideologija žanra potpada pod seksualizovan i rodno određen diskurs, iako su žene bile prisutne i aktivne u džežu još od njegovog stvaranja u Nju Orleansu na početku 20. veka.³⁵² Marina Blagojević opisuje da rodni režimi nisu jednostavno odnosi muškaraca i žena, već su oni sistem moći, očekivanja, uloga, ponašanja, stavova, diskursa i prikazivanja, vizualizovanja i hijerarhizovanja rodni razlika.

³⁴⁷ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 11.

³⁴⁸ Nichole T. Rustin and Sherrie Tucker, *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham, Duke University Press, 2010, 375–376.

³⁴⁹ Jasna Jovičević, “Mapping of the Performative Body in the Practice of Jazz Improvisation”..., op. cit. 257.

³⁵⁰ Sherrie Tucker, “Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies”, *Current Musicology*, 2002, No. 71–73, 375–408, 376.

³⁵¹ Linda Noklin, “Zašto nema velikih likovnih umetnica”..., op. cit. 252.

³⁵² Rocío Cobo Piñero, “All-Woman Jazz Bands And Gendered Beboppers: Gayl Jones And Gloria Naylor’s Jazz Fiction”, *Revista de Estudios Norteamericanos*, 2016, No. 19, 13–28, 14; Sherrie Tucker, “Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies”..., op. cit. 376.

Dakle, nije problem što razlike postoje, već što se rodne osobine različito vrednuju i što se između njih uspostavlja hijerarhija. U rodnom režimu individualni muškarci i žene imaju ograničene mogućnosti iskoraka i samostalnog delovanja, mogućnosti slobodnog izbora.³⁵³

Iako je u disciplinama kao što su studije kulture, društvene studije, filozofija i različite umetničke forme, rod jedna od tema otvorenih za akademske diskusije od sredine 20. veka, rodne perspektive u muzici postaju predmet analize i interpretacije roda tek od kasnih osamdesetih,³⁵⁴ a kao poslednja u nizu usledila je i reinterpretacija istorije džeza. Kada se pisalo o marginalizovanosti žena, obuhvaćen je ceo diskurs u džezu i fokus je bio na revizijama celokupne džez istorije. Glavni princip kojim su se istoričari vodili zasnivao se na konceptu „bilo je i žena koje su svirale”. Sledeći korak u razmatranju roda i podela uloga u džezu bilo je preispitivanje sistema inkluzije i isključivanja u okviru hegemonijskog sistema.³⁵⁵ Šeri Taker (Sherrie Tucker) konstatuje da je, na osnovu konvencionalnih standarda koji čine istoriju džeza, veoma teško konstruisati istoriju narativa koji uključuje ženske bendove i izvođačice. Autorka ističe da je neophodno uključiti i oralnu istoriju tog perioda, jer postoje veliki propusti džez istoričara i kritičara džeza koji su konstruisali kanonizovani narativ.³⁵⁶ Rod i niz drugih društvenih značenja povezanih sa ženskošću i muškošću, imaju sposobnost da izgledaju prirodno umesto da budu kulturni i istorijski. Zbog toga je izuzetno lako propustiti njihove operacije u toku sprovođenja istraživačke studije iz oblasti za koju se veruje da je istorija muškaraca, što je slučaj i sa naracijom džez istorije.³⁵⁷ Tradicionalno, džez je bio identifikovan sa muškim interpretatorima i kompozitorima; muški muzičari su slavljani, a muzičarke potuno ignorisane i izostavljene iz kanonizovanog narativa (osim nekoliko pevačica).³⁵⁸

Taker je u mnogim istraživačkim studijama obelodanila „žensku” istoriju džeza kroz terenske aktivnosti, oralnu istoriju i široku arhivu životnih priča džez muzičarki iz Sjedinjenih Američkih Država. Danas je poznato da su žene svirale na svim instrumentima, u svim stilovima i erama džeza. Poznato je, takođe, da su bile aktivne i u drugim segmentima džez narativa koje

³⁵³ Marina Blagojević Hjuson, *Rodni barometar u Srbiji: razvoj i svakodnevni život*, Beograd, Program Ujedinjenih nacija za razvoj, 2012, 34.

³⁵⁴ Miodrag Šuvaković, „Fatalni `rod` muzike”..., op. cit. 161.

³⁵⁵ Alf Arvidsson, „Introduction”, in: Alf Arvidsson (ed.), *Jazz, Gender, Authenticity: Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference Stockholm August 30–31*, Stockholm, Svenskt visarkiv, 2012, 5–15, 16.

³⁵⁶ Sherrie Tucker, „Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band”, *Oral History Review*, 1999, Vol. 26, No. 1, 67–84.

³⁵⁷ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspective On New Orleans Jazzwomen*..., op. cit. 2.

³⁵⁸ Rocío Cobo Piñero, „All-Woman Jazz Bands And Gendered Beboppers: Gayl Jones And Gloria Naylor’s Jazz Fiction”..., op. cit. 14.

možda nisu bile bitne za istoričare – na primer članice porodičnih bendova, *all-women* orkestara, muzičarke u crkvama, učiteljice, vlasnice klubova ili organizatorke i producentkinje.³⁵⁹ Osnovni razlog toga nije bio taj što su autori knjiga istorije džeza namerno isključivali žene. Često, kao i u drugim oblastima društvenog života, žene nisu imale pristup ulogama koje su istoričari smatrali značajnim u kreiranju kriterijuma. Žene su možda bile isključene iz najprestižnijih aktivnosti, na primer iz sviranja korneta u džez bendovima iz dvadesetih, ali imale ključne uloge u drugim oblastima; na primer kao pevačice, pijanistkinje koji ne soliraju u džez bendovima već prate, ili kao kornetistkinje na privatnim zabavama, u ženskim bendovima ili u zabavljačkim predstavama.³⁶⁰

Džez je možda – za razliku od drugih umetničkih disciplina – uz podršku feminističkog pokreta imao još jednu pogodnost kroz koju je uloga žena mogla evoluirati i kreirati prostor za žensko stvaralaštvo; džez kao popularna i elitna disciplina u isto vreme. Bavljenje popularnom kulturom, istorijski gledano, moglo se zbivati podjednako u javnom i privatnom okruženju, dok je privilegovani prostor visoke kulture bio rezervisan za javni prostor i muškarce. Žene su tradicionalno mahom isključivane iz visoke kulture, ali su se u granicama privatnog prostora izražavale brojnim sredstvima kao, na primer, muzikom i stvaranjem umetničkih dela (koja nisu bila priznata kao dovoljno kvalitetna, što je često potpadalo pod popularnu muziku).³⁶¹ Upravo konstrukcija koja je javnu sferu delila od privatne, podudarala se sa karakterom žanra džeza skoro do polovine 20. veka, te je žena mogla da subordinira između privatnog i javnog, baveći se džez muzikom. Proces transformacije popularne kulture u globalni fenomen i jednovremeno preispitivanje rezova između oblasti „popularnog” i „elitnog” pratio je i žensko osvajanje javnog prostora – džez scene, a i ulazak žena u praksu džeza. Četrdesetih godina prošlog veka, kada je swing postao sastavni deo masovne popularne kulture u Sjedinjenim Američkim Državama, pojavio se veliki broj džez instrumentalistkinja, te se njihova vidljiva uloga i osvajanje javnog prostora činilo kao prekretnica. Međutim, ubrzo zatim, bi-bap i hard-bap, kao elitistička umetnička muzika, povratili su džez na poziciju visoke kulture, javnu sferu, rezervisanu samo za muškarce. Iz tog ugla, zlatna era swinga sa *all-women* orkestrima delovala je isključivo kao laka zabava, kič ili profit moćnih industrija, izravno utičući na „aktivni proces stvaranja i prenošenja

³⁵⁹ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspective On New Orleans Jazzwomen...*, op. cit. 2.

³⁶⁰ *Ibid.*, 3.

³⁶¹ Iva Nenić, „Matrica koja obećava? Predstavljanje i učešće žena u popularnoj kulturi”, *Neko je rekao feminizam – Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Heinrich Böll Stiftung, 2008, 263–273, 264.

značenja unutar određenog društvenog sistema”,³⁶² u kojem su, drugim rečima, žene izgubile bitku važnu za artikulaciju ženskog identiteta. U tom slučaju, predstavljanje žena se manifestovalo kroz patrijarhalni konstrukt, a zadržalo se sve do početka 21. veka. Istraživanje džez i kritika sving izvođenja sugeriši da većina *all-women* bendova nije dobila podršku u analizi džez novinara ili kritičara masovne popularne kulture i to u cilju legitimisanja perioda četrdesetih godina. Odbacivanjem ženskog stvaralaštva u džezu pisci su želeli da kreiraju jednorodni muški domen džez.³⁶³

U knjizi *Džezzerke Nju Orleansa (New Orleans Jazzwomen)*³⁶⁴ Šeri Taker prikazuje obimnu istoriju džezzerki, počevši od 1890. godine. Knjiga obuhvata solistkinje, plesačice, sviračice, bend liderke, sviračice u crkvenim orkestrima, učiteljice, organizatorke i bukerke, producentkinje turneja ili vlasnice džez klubova. Žene su bile prisutne u svim segmentima džez istorije, što ih čini odgovornim i zaslužnim za razvoj džez, koji slušamo poslednjih skoro sto pedeset godina. Autorka hronološki, skoro godinu po godinu, nabraja događaje koji su usko vezani za učešće žena u izgradnji narativa, žanra i džez kao kulture SAD-a. Kroz široki opus predstavlja borbu žena; isključivanje na osnovu rasnog, klasnog i rodnog identifikovanja, odnosa moći unutar prakse i okolnosti u kojima se žanr izgrađivao, kao i socio-političkih režima koje je džez kao umetnička forma ispratila. U njenoj knjizi izlistano je više stotina muzičarki profesionalke koje su bile aktivne u ovom žanru. Druga slična antologija džezzerki napisana je krajem devedesetih – *Madam Jazz*, autorke Lesli Gurs (Leslie Gourse).³⁶⁵ Za razliku od Taker, koja se bavi začetkom ovog žanra (dokazujući prisustvo žena od samog početka džez), Gurs nudi dalji detaljni opis razvoja džez scene sa velikim brojem džezzerki, pre svega u periodu nakon Drugog svetskog rata pa do kraja devedesetih godina 20. veka. Ovaj opus sadrži spisak džez instrumentalistkinja na više od pedeset strana, sa više stotina imena. Autorka na ovaj način promoviše muzičarke koje su bile aktivne do devedestih godina, nakon čega je zapravo broj žena u džezu počeo da raste. Antologija dokazuje da su žene aktivno učestvovala i radile kao profesionalne muzičarke, sarađivale međusobno i sa kolegama uporedo gradile muzičke karijere. Iako bogata istorija žena u džezu zahteva dodatnu analizu i fokus, navedene dve monografije

³⁶² Džon Fisk, *Popularna kultura*, Beograd, Clio, 2001, 31.

³⁶³ Kristina McGee, *Some Liked It Hot: jazzwomen in Film and television...*, op. cit. 19.

³⁶⁴ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspective On New Orleans Jazzwomen...*, op. cit.

³⁶⁵ Leslie Gourse, *Madam Jazz- Contemporary Women Instrumentalists*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1995.

nam nude adekvatno i široko sagledavanje integralne džez istorije sa ženama kao neodvojivim elementom u stvaranju žanra.

Prvi korak u istraživanju kreiranja „lažnog” narativa jeste sam početak konstruisanja žanra. Početkom 20. veka u Sjedinjenim Američkim Državama, na samom početku nastanka džeza, postojale su mnoge asocijacije koje su zabavljačice (muzičarke, glumice, plesačice) povezivale sa prostitutkama; predstavljene su kao slična socijalna grupa koja se međusobno uklapa i nadovezuje. Kada se govori o nastanku džeza, standardna je priča o „kolevci” džeza, čuvenoj idiličnoj slici Nju Orleansa i četvrti Storivila; ambijent džez klubova prepun briljantnih, opuštenih i šarmantnih muzičara okruženih egzotičnim prostitutkama i zabavljačicama. Ova slika je stvorila prezentaciju „bludne” žene (eng. „*fallen*“ *woman*) koja je u suprotnosti sa onom „uglednom”³⁶⁶ i čestitom ženom. Izlazak žene u javnu sferu na početku 20. veka izazvao je pometnju u reprezentaciji žene, koja je na subverzivan način iskoračila iz normativa, ne samo kao muzičarka i instrumentalistkinja, već i kao muzičarka koja svira u „četvrti sumnjivog morala”. Kultura je, takođe, tokom stvaranja džez narativa, bila moćno bojno polje za one kojima se afirmisao stav i one koji bi se odupirali konstrukcijama „obojenih” žena kao seksualno dostupnih i belih žena kao čednih, koje su se koristile kao podrška ideologiji bele nadmoći i bele rasne čistoće u Sjedinjenim Američkim Državama.

Zapošljavanje u džezu je pojedinim ženama omogućilo kretanje van privatne sfere i povećalo mogućnosti delanja van nje. Često je to bio put bekstva od kućnih poslova, poljoprivrednog i teškog rada, ili siromaštva. Za druge, džez je značio pobunu protiv verskih, porodičnih ili drugih društvenih ograničenja. Za belkinje, sviranje džeza značilo je ozbiljan rizik od ugrožavanja klasnog statusa, koji bi mogao uticati na životne prilike i odluke. Sviranje klasičnog klavira je nekim afroameričkim ženama davalo ugled i predstavljalo viši klasni status, ali zapošljavanje u klasičnoj muzici zbog rasizma za njih nije bilo moguće, pa su birale džez. Takođe, ekonomski status crne radničke klase zahtevao je neophodno zarađivanje za život, te je za takve žene zaposlenje u džezu moglo biti neka vrsta rešenja ili manjeg zla. Pojedinicima je učešće u džezu značilo biti moderan/na, učestvovati u novim muzičkim formama, novim tehnologijama (kao što su radio, snimanje, putovanja motornim vozilima), uz mogućnosti pružanja novih interpretacija i kreiranja rodnog identiteta.³⁶⁷

³⁶⁶ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen...*, op. cit. 59.

³⁶⁷ *Ibid.*, 16.

Jedan od pristupa za ispitivanje doprinosa akterki džez sceni jeste analiza njihovog doživljaja i shvatanja današnje interpretacije istorije. U jednom od tekstova u kojima Šeri Taker preispituje istoriju,³⁶⁸ kroz intervju sa mnogim članicama prvih i kasnijih ženskih džez orkestara, autorka dolazi do zaključka da muzičarke nisu sklone konstruisanju razdvojene istorije „ženskog džeza” – kada govore o sebi, već se jednostavno „dodaju” dominantnom okviru. Razgovarajući sa džez muzičarkama koje su bile prisutne na džez sceni i svirale u ženskim bendovima, autorka uviđa da se džez istorija kroz njihovu naraciju pretvara u nešto drugo – u priču bez velikih i pompeznih drama, superlativa i parada. Izvesno je da su žene svirale, uprkos etiketiranju i degradaciji na osnovu pola. Ima zapisa kako su Darlingsi (Darlings), američki popularni ženski orkestar iz ere swinga, bile dobre, jer su zvučale „muški”. Istovremeno, te instrumentalistkinje su odbacile navedeno kao uvredljiv kompliment. Čini se da je implikacija njihovog prigovora bila obrazložena time da grupa žena ne može da svira kao žene, a da zvuče muški (pozitivno percipiran kao muzička moć, nagon i spontanost), isto kao što ni muškarci ne mogu da sviraju kao muškarci, a da zvuče muški, jer ni stil, ni žanr ne pripadaju muškom rodu.³⁶⁹ Iako su američke muzičarke ženskih (*all-women*) orkestara swing ere svirale podjednako dobro kao i muzičari, bile su svesne da su predstavljane kao „novitet”, kao neko „ko radi muški posao” „ko ne može da bude dobra kao muškarac”, neko ko treba da bude „dobra devojčica ili da svira kao muškarac”. Taker pominje muzičarke koje su redovno učestvovala na kasnim džem sešn (eng. *jam session*) svirkama,³⁷⁰ nadmetale se u improvizaciji podjednako i sa muškarcima i sa ženama, bile prihvaćene ili odbačene, ali u svakom slučaju, veoma prisutne i primećene na sceni. Na česte komentare: „Svira kao muškarac” (kao kompliment), ili „Žensko je, ne može da svira” muzičarke su uzvraćale anegdotama: „Hajde da oduvamo te momke” ili „Hajde da im damo nešto o čemu posle mogu da pričaju”. Iako su bile prihvaćene kao „novitet” na sceni, nešto

³⁶⁸ Sherrie Tucker, “Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band”..., op. cit.

³⁶⁹ Nichole T. Rustin and Sherrie Tucker, *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*..., op. cit. 393.

³⁷⁰ Džem sešn (eng. *Jam Session*) je standardni izraz za večeri u klubovima gde se sastaju različiti džez muzičari, bez posebnog poziva i osmišljenih grupacija, kako bi zajednički svirali džez standarde. Često su ovakvi događaji služili kao kompetitivni poligon, gde su se isprobavali mladi, takmičili iskusni i zreli džezeri u tome ko će bolje, kreativnije, virtuoznije ili zanimljivije odsvirati pesmu. Za ovu društvenu aktivnost vezane su mnoge muzičarske anegdote u kojima su svirači bivali osramoćeni ili „smaknuti” sa bine zbog svojih nesposobnosti, ili pak glorifikovani zbog svoje izuzetnosti.

što je drugačije od normativa, ženski bendovi afroameričkih i belih muzičarki su putovali i nastupali u Sjedinjenim Američkim Državama.³⁷¹

Spomenuta literatura nam nudi opširnu sliku aktivnih džez instrumentalistkinja o kojima se danas mnogo više piše. O njima su snimljeni dokumentarni filmovi i promovisani tekstovi u medijima. Možda je, ipak, u ovom segmentu istraživanja najznačajnije naglasiti masovnost žena koje su svirale i bile prisutne na sceni u prvoj polovini 20. veka, u vreme kada je džez stekao veliku popularnost i kada se tradicionalni džez diskurs formirao. Kada je policija 1917. godine zatvorila ceo Storivil distrikt, mnoge muzičarke (naravno i muzičari) su migrirale u Čikago. Na primer, Lil Hardin, Luvi Ostin (Lovie Austin), Hejli Anderson (Hallie Anderson), Meti Gilmor (Mattie Gilmore) i Meri Lukas (Marie Lucas), koje su predvodile i organizovale svoje bendove.³⁷² Sledeći talas velikog broja muzičarki bio je tokom Drugog svetskog rata, poznat pod nazivom „ratna zamena” (eng. *wartime substitute*). Cvetali su *all-women* orkestri tokom četrdesetih godina, najčešće na balovima, u pozorišnim salama, kojih je bilo više od sto u Sjedinjenim Američkim Državama. Nevidljive za džez istoriju, žene su se od početka džeza grupisale u ženske orkestre. Poznato je da u džez muzici niko ne može dobiti posao u bendu ili orkestru ako ga za tu poziciju ne pozove neko iz samog benda, a u džez bendove žene nisu pozivali. U bendove su žene mogle ući tek od devedesetih godina prošlog veka.³⁷³ Upravo iz tog razloga, a i zato što je četrdesetih godina muzička industrija to zahtevala, osnivale su svoje formacije. Navešću neke od njih: *The Blue Belles*, *The Parisian Redheads*, *Lil-Hardin's All-Girl Band*, *The Ingenues*, *The International Sweethearts of Rhythm*, *Phil Spitalny's Musical Sweethearts*, *Helen Lewis and Her All-Girl Jazz Syncopators*, *The Schuster Sisters*, *The Milady Saxo Four*, *The Darling Saxophone Four*, *Edna Croudson's Rhythm Girls*, *Phil Spitalny's Hour of Charm Orchestra*, *Al D'Artega's All-Girl Band*, *Count Berni Vici's All-Girl Theater Band*, *The Prairie View Coeds*, *Virgil Whyte's Musical Sweethearts*, *Herb Cook's Swinghearts*, and *Eddie Durham's All-Star Orchestra*, *Gloria Gaye and her Glamour Girls Band*,³⁷⁴ *The Darlings of*

³⁷¹ Sherrie Tucker, “Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band”..., op. cit.

³⁷² Rocío Cobo Piñero, “All-Woman Jazz Bands And Gendered Beboppers: Gayl Jones And Gloria Naylor’s Jazz Fiction”..., op. cit.

³⁷³ Leslie Gourse, *Madam Jazz – Contemporary Women Instrumentalists*..., op. cit. 7.

³⁷⁴ Eric Brightwell, “All-Female Bands of the Early 20th Century – Happy Women's History Month!”, *Eric Brightwell, Exploration, Adventures, and Mapsposted*, <https://ericbrightwell.com/2015/03/05/all-female-bands-of-the-1970s-happy-womens-history-month/>, ac. 6. 7. 2019. at 8.15 AM.

*Rhythm*³⁷⁵ i druge. Ako se osvrnemo na istoriju bi-bapa, uvidećemo da žene naročito u ovom segmentu nisu spominjane; istoričari daju prednost genijima koji su kreirali stil kao što su: Čarli Parker, Dizi Gillespi i Telonius Monk. U isto to vreme, nekoliko fantastičnih muzičarki je učestvovalo u kreiranju novog stila, stilskih karakteristika, tehnika izvođenja i proširenju repertoara; naravno Meri Lu Vilijams (Mery Lou Williams), Norma Karson (Norma Carson), Klora Brajant (Clora Bryant), Elvira Vi Red (Elvira “Vi” Redd) (saksofonistkinja koju danas neki kritičari porede sa Čarli Parkerom), Melba Liston, Hejzel Skot (Hazel Scott), Bril Buker (Beryl Booker), Mardžori Hejms (Marjorie Hyams) i mnoge druge.³⁷⁶ Veliki broj džez umetnica iz prve polovine 20. veka u džezu su okarakterisane kao zabavljačice i amaterke, a ne kao profesionalne muzičarke. Muški muzičari su smatrali džez muškim fenomenom. Njihovo mišljenje je bilo da ženama nedostaju inteligencija, agresivnost i snaga za sviranje ovakve vrste muzike. Osim nekoliko izuzetaka, pre osamdesetih, žene su uvek bile u drugom planu naspram muških umetnika. Dugo nakon što su žene prihvaćene kao spisateljice ili likovne umetnice, žene u džez muzici su se i dalje suočavale sa šovinizmom. Međutim, džez scena poslednjih tridesetak godina uključuje veliki broj poznatih džez instrumentalistkinja, a kreiranje novijeg narativa biće analizirano u sledećim poglavljima doktorske disertacije.

Sagledavajući standardni džez narativ, Taker naglašava hitnost analize roda u džez istoriji, jer je i današnja reprezentacija istorije džeza i žanra uopšteno naklonjena reprezentaciji muške muzike. Kako bi ilustrovala važnost istraživanja, autorka navodi činjenicu da su prve asocijacije kod velikog broja čitalaca na veliku legendarnu figuru džezera/ke upravo muškarci – Luj Armstrong, Majls Dejvis, Koltrejn, a vrlo retko Bili Holidej ili neka pevačica. Upravo navedena činjenica dokazuje da je potrebno sakupiti informacije o ženama u džezu kako bi se promenilo uobičajeno shvatanje džeza kao muškog kulturnog nasleđa.³⁷⁷ Na osnovu istraživanja, dolazi se do zaključka da je neophodno prepravljjanje džez istorije i njeno novo interpretiranje, gde bi postojala komunikacija između muzičara i muzičarki, te obuhvatalo prisustvo i žena i muškaraca na sceni, bez potrebe da se rodno identifikuju, glorifikuju i da se povlači crta i razlika između njih. Potreba da se odmakne od teorije „izuzetne žene” oduvek je bila važna i za feminističku nauku. Ideja o izuzetnoj ženi – figuri koja, uprkos svom polu, uspeva nekako da uspe u muškom

³⁷⁵ Rocío Cobo Piñero, “All-Woman Jazz Bands And Gendered Beboppers: Gayl Jones And Gloria Naylor’s Jazz Fiction”..., op. cit. 15.

³⁷⁶ *Ibid.*, 16.

³⁷⁷ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspective On New Orleans Jazzwomen*..., op. cit. 7.

svetu je pokroviteljska i beskorisna. Ali bez prave istorije ženskih dostignuća, bez informacija koje nam omogućavaju da pratimo povezujuće niti istorije, stvara se utisak diskontinuiteta.³⁷⁸ Iako postoji značajna literatura i veliki broj knjiga o džezu, samo nekoliko njih u fokusu ima džez instrumentalistkinje. U poslednjih nekoliko godina ovaj diskurs se širi, iako je na nivou akademije i muzičke industrije zajednica još uvek falogocentrična, perpetualno idealizujući džez kao prirodno muški diskurs. Ako se piše o binarnosti žanra, još uvek je to usmereno na rasu, ali ne i na rod.³⁷⁹

Možda je čak i dramatičnija situacija (u čitanju svetske i domaće istorije i kreiranju narativa u muzici) u našoj domaćoj i regionalnoj istoriji. Kratak prikaz čitanja narativa predstaviće kontinuirano isključivanje žena u muzičkom i džez narativu na teritoriji bivše Jugoslavije.

6.5. Narativ ženskosti u muzici bivše Jugoslavije

Primarna kulturna uloga žene u balkanskom kulturnom prostoru je ukorenjena u privatnoj sferi, vezana za sposobnost reprodukcije – majčinstva. Po dominantnom istorijskom narativu, u srednjem veku muzika je bila delatnost koju su obavljali isključivo muškarci.³⁸⁰ Isto je bilo i sa trubadurskom muzikom. Muzika trubadura bila je isključivo pravo muškaraca; sa jedne strane, sadržaj muzike slavio je ženu kao idola, a sa druge strane, žene nisu percipirane kao ravnopravne izvođačice.³⁸¹ Žene nisu imale pristup ni crkvenoj muzici.³⁸² Dok su muškarci u to vreme svirali na instrumentima kako bi zarađivali za život, žene su mogle da doprinose samo kao pevačice, jer pevanje nije podrazumevalo kupovinu instrumenata.³⁸³ Kao ekonomski znatno slabija od muškarca, profesionalna muzičarka je „zarađivala svoj hleb nasušni”³⁸⁴ kao pevačica, bez dodatnih troškova. Žensko stvaralaštvo je, pre svega, bilo povezano sa očuvanjem narodne

³⁷⁸ Susan Bassnett, “Introduction To Part Three”, in: Lizbeth Goodman and Jane de Gay (eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, London and New York, Routledge, 1998, 88–91, 88.

³⁷⁹ Victoria Willis, “Be-in-tween the Spaf Jces: The Location of Women and Subversion in Jazz” ..., op. cit. 300.

³⁸⁰ Tatjana Nikolić, *Rodni odnosi na alternativnoj muzičkoj sceni Srbije i regiona*, Novi Sad, Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, 2016.

³⁸¹ *Idem.*

³⁸² *Idem.*

³⁸³ Stana Đurić Klajn, „Uloga žene u muzici”, *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu*, 2020, No. 21/22, 170–171, 171.

³⁸⁴ *Ibid.*, 171, 13.

tradicije;³⁸⁵ tradicionalnih običaja, priča, narodnih umotvorina, igara, porodičnih vrednosti, itd. Tradicionalna kultura žene vezuje za dom, porodicu i privatnu sferu, što ih čini odgovornim u aktivnostima vezanim za rukotvorine, kuhinju, narodne artefakte i čuvanje narodne poezije i predanja. Muškarci ne poznaju i ne prepoznaju guslarke – u epskim predanjima se zastupa jedino muško herojstvo. U tradicionalnoj instrumentalnoj muzici Srbije retko se pojavljuju instrumentalistkinje. Žena se smatra „izuzetkom koji potvrđuje pravilo da je muzičar uvek muškarac po prirodi i snazi svog pola”,³⁸⁶ iako postoji dobro dokumentovana istorija ženskih gusala i „ženskih” narodnih instrumenata (tapsija, daire, itd.) na kojima su žene svirale.³⁸⁷ Tendencija da se vrednost ženskog stvaralaštva vezuje samo za ono stvaralaštvo koje je kreirano unutar doma, i to samo u kontekstu tradicije i jačanja nacionalne samosvesti trajalo je sve do početka 20. veka.³⁸⁸ Isključenje žena iz javne sfere i bavljenje kulturnim životom tokom prve polovine prošlog veka opravdavano je osećajem kulturnog elitizma i činjenicom da su žene imale ograničen pristup obrazovanju, kao i eksploatacijom ženskog rada. Bile su očekivane velike promene i emancipacija žena u postkomunizmu sredinom prošlog veka.

Međutim, nakon Drugog svetskog rata, odsustvo žena iz javnog života u postkomunističkim sistemima proširilo je efekte komunističkog patrijarhata, koje je ženama dalo zakonska prava (na rad, jednaku platu, obrazovanje, razvod i abortus), ali ih je sprečilo da učestvuju u javnom odlučivanju, ili čak donošenju sopstvenih profesionalnih izbora.³⁸⁹ Blagojević navodi da su sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka žene nazivane „marginalnom grupom” koja je, kao i druge marginalne grupe, bivala isključena iz viših profesija i kreativnog rada uopšte. U početku se činilo da je socijalistički pokret tokom osamdesetih godina razbio elitističke stavove prema široj inkluziji marginalizovanih grupa, uključujući žene. U tom periodu, sa novim razvojem i tehnologijom, Jugoslavija kao da se kretala ka centru Evrope, daleko od istorijske poluperiferije.³⁹⁰ Međutim, tokom devedesetih, konzumerizam je zamenio visoku kulturu, posebno u bivšoj Jugoslaviji, ali i u drugim poluperifernim društvima.

³⁸⁵ Marina Blagojević Hjuson, *Sutra je bilo juče...*, op. cit. 137; Dragosav Dević, *Narodna muzika Crnorečja u svetlu etnogenetskih procesa*, Beograd, FMU, Bor, JP Štampa, radio i film, Kulturno-obrazovni centar Boljevac, 1990, 23.

³⁸⁶ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 9.

³⁸⁷ Ivana Neimarević i Olivera Vojna Nešić, „Leksikon Žene i muzika u Srbiji”, in: *Žene i muzika u Srbiji*, Venice, Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica, 2011, 37–92; Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 51–114.

³⁸⁸ Marina Blagojević Hjuson, *Sutra je bilo juče...*, op. cit. 137.

³⁸⁹ Žarana Papić, “Women in Serbia: Post-Communism, and nationalist Mutations”, in: Jelisaveta Blagojević, Katerina Kolozova i Svetlana Slapšak (eds.), *Gender and Identity*, Belgrade, Serbia, Athena and Regional Network for Gender/Women Studies, 2015, 122–140, 122.

³⁹⁰ Marina Blagojević Hjuson, *Sutra je bilo juče...*, op. cit. 142.

Jedan od istaknutih primera jeste pop-folk muzika u Srbiji.³⁹¹ Kao rezultat toga, stvaralački javni rad žena u drugim muzičkim žanrovima ostao je u senci. Žene su bile angažovane u javnom životu, ali previše često samo kao nusproizvod pomenutog konzumerizma, koji je poricao bilo kakve mogućnosti za promenu statusa (skoro nikad kao instrumentalistkinje, samo kao pevačice). Tendencija objektivizacije žena u muzici se proširila na sve žanrove. U osnovi, devedesete su bile kontekstualizovana varijanta socijalističkog patrijarhata.³⁹² Očigledno je da su u muzičkoj industriji i kulturi tokom 20. veka – iako prisutne – muzičarke smatrane „drugima” u odnosu na muškarce. Prema dominantnim patrijarhalnim vrednostima u kojima je instrumentalnom muziciranju dato više moći i vidljivosti, žene su bile, nažalost, isključene.³⁹³ Ovi stavovi su preneti u džez žanr, te instrumentalistkinje funkcionišu samo na preseku javne i privatne sfere, najčešće u ulozi pevačice.

Postoje brojne knjige o istoriji džeza, poglavlja, istraživački radovi i članci koji se tiču Istočne i Jugoistočne Evrope, ali nijedna od njih ne uključuje ženske instrumentalistkinje kao ravnopravne članice muzičke scene.³⁹⁴ Okruženje u regionu sa samo nekoliko uzora nije okruženje podrške za naredne generacije muzičarki. Dok se džez istorije Zapada iznova tumače i prepisuju u cilju stabilizacije rodne neravnoteže koju proizvodi patrijarhalna ideologija, u našem regionu se još uvek implicira stav da je džez samo za muškarce.

Kao što je ranije pomenuto, pevačice su tradicionalno bile priznate kao aktivne učesnice, iako je njihov broj još uvek mali. Analizirajući domaću literaturu o džežu, nisam uspela da nađem priznanja i pomen instrumentalistkinja koje su bile aktivne u poslednjih nekoliko decenija na džez sceni. Žene su dobile više prostora u novim istorijskim narativima i muzičkoj industriji na Zapadu tokom poslednjih dvadesetak godina, čime se pokušava prevazići stereotipizacija i kreiranje muškog narativa. Takvi pokušaji se još uvek ne prepoznaju u regionu bivše Jugoslavije. Izvanredni jugoslovenski muzičari Miša Krstić³⁹⁵ i Miša Blam³⁹⁶ su u svojim knjigama o džežu pisali da su žene u narativu pominjane samo ako su se bavile „orijentalnim i tradicionalnim

³⁹¹ *Idem.*

³⁹² *Ibid.*, 12.

³⁹³ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit.

³⁹⁴ Jadran Erčić, *Knjiga o džežu*, Belgrade, Serbia, RTS izdavaštvo, 2015; Miša Blam, *Jazz u Srbiji 1927–1944*, Belgrade, Stubovi kulture, 2011; Miša Krstić, *Vek džeza – od Sent Luisa do Beograda...*, op. cit.; Saša Drach (ur.), *Svijet jaza – od Adorna do John Zorna*, Zagreb, Sandorf, 2018; Zoran Simjanović, *Primenjena muzika*, Beograd: Bikić Studio, 1996; Mladen Mazur, *Jazz – ilustrovana enciklopedija*, Zagreb, Croatia, Mladost, 1980.

³⁹⁵ Miša Krstić, *Vek džeza – od Sent Luisa do Beograda...*, op. cit.

³⁹⁶ Miša Blam, *Jazz u Srbiji 1927–1944...*, op. cit.

plesom i džez baletom” sa ciljem da „opuste goste”.³⁹⁷ Drugim rečima, njihova uloga je bila da zabavljaju publiku uz džez koji su svirali muškarci. Slično, u *Veku džeza*, pominje se samo nekoliko pevačica, dok instrumentalistkinje nisu bile uključene u autorovu recenziju džez scene. Takvo isključivanje briše doprinos instrumentalistkinja džez umetnosti, jer se instrumentalistkinje – koje su zapravo nastupale i snimale albume sa bendovima pomenutim u istoj knjizi – ne pominju, niti prikazuju kao akterke tih događaja.³⁹⁸

U knjizi o džezu novijeg izdanja, srpski pisac Jadran Erčić elaborira žanrovsku estetiku i stilove, ali i daje uvid u kratku svetsku i regionalnu istoriju džeza.³⁹⁹ Poglavlje o džezu i estetici objašnjava korene i rani razvoj džeza. U odeljku o uticajnim međunarodnim grupama i izvođačima, autor ne pominje nijednu sviračicu, iako postoje pomenute legendarne ženske grupe i muzičarke koje su bile aktivne u eri swinga, a pre svega tokom Drugog svetskog rata. Autor marginalizuje učešće muzičarki u posebnoj rubrici „Žene u džezu i pevačice”, stvarajući uobičajeni narativ u novijim istorijskim revizijama, koji njihove uloge prikazuje kao vanserijske, što se može videti iz formulacije: „Bilo je i žena”. U istoj knjizi, kratka biografija Lil Hardin, izuzetne pijanistkinje, predstavljena je sledećom rečenicom: „Možda je najveća zasluga to što je Lil Hardin bila udata za legendarnog trubača Luisa Armstronga i naučila ga da čita note.”⁴⁰⁰ Meri Lu Viliijams, čuvena džez pijanistkinja, koju nazivaju i „majkom bi-bapa” je, prema Erčićevim rečima, „bila hvaljena od svojih kolega, uprkos svom polu”.⁴⁰¹ Autor objašnjava da je Meri Lu razvila sopstveni stil sviranja klavira, iako njen stav „uopšte nije bio defanzivan, što bi se očekivalo od dame, već je snažan i agresivan, što više priliči muškarcu”.⁴⁰² Retorika ove vrste, koja često određuje dostignuće žena kao podršku muškaracima i upoređuje njihov rad sa muškim standardima, prilično je standardizovani normativ u literaturi i analizi istorije džeza. Ostatak biografija američkih džezarki u ovoj knjizi jesu priče o njihovim privatnim životima, ljubavnim vezama, njihovim poznatim očevima i muževima, emocionalnom statusu i ponašanju, bez pominjanja njihovih profesionalnih dostignuća, muzike, diskografija, nastupa ili važnih informacija, kao na primer saradnje i doprinosa žanru. Muzičarke su predstavljene kao vanredni i egzotični fenomen koji se slučajno zadesio na džez sceni, svirajući instrument „neobičan za

³⁹⁷ *Ibid.*, 71.

³⁹⁸ Jasna Jovičević, “Gender Perspectives of Instrumental Jazz Performers in Southeastern Europe”..., op. cit. 157.

³⁹⁹ Jadran Erčić, *Knjiga o džezu*, Belgrade, Serbia, RTS izdavaštvo, 2015.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 237.

⁴⁰¹ *Idem.*

⁴⁰² *Idem.*

devojku”.⁴⁰³ Ova knjiga ne uključuje nijednu regionalnu instrumentalistkinju aktivnu na džez sceni. Napominjem da se *Knjiga o džezu* koristi kao udžbenik u regionalnim školama koje u silabusu imaju džez istoriju. Hrvatsko izdanje *Svijet džeza – od Adorna do Johna Zorna*, izdato 2018, sadrži nekoliko izabranih tekstova koji antološki nabrajaju i analiziraju hrvatsku džez scenu od njenih začetaka do danas.⁴⁰⁴ Tekstovi su različitih karaktera, uglavnom reprodukuju istoriju džeza u Hrvatskoj, glavne događaje, anegdote, diskografije i medijsku reprezentaciju žanra, te postavljaju praksu u različite teorijske okvire. Osim nekoliko značajnih pevačica, profesionalne instrumentalistkinje nisu pominjane kao deo nacionalne antologije i istorije džeza.

Kulturni doprinosi žena u privatnoj sferi (kao supruge, sestre, ljubavnice i žene muzičara) i predstavljanje identiteta žene kao „novine i izuzetka” izgledaju relevantnije i društveno prihvatljivije u regionalnoj literaturi nego njihova dostignuća unutar džez prakse kao aktivnih učesnica na sceni. *Primenjena muzika* Simjanovića, poznatog i priznatog filmskog i TV kompozitora, udžbenik je koji studenti Menadžmenta u kulturi na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu koriste tokom osnovnih studija.⁴⁰⁵ U celom poglavlju o opštoj i jugoslovenskoj istoriji muzike, koja obuhvata i istoriju savremene džez, pop i rok muzike 20. veka, pominju se samo dve muzičarke: Ljubica Marić (jugoslovenska kompozitorka) i Ela Fiedžerald (američka pevačica). Ilustrovana džez enciklopedija, prevedena na srpskohrvatski jezik, pominje samo nekoliko džez muzičarki (Karla Blej, Alis Koltrejn, Blossom Diri, Ela Fiedžerald, Bili Holidej, Ma Rejni, Eni Ros, Besi Smit, Sara Von i još nekoliko njih), elaborirajući uglavnom njihove privatne živote, kao i značaj i doprinos njihovih očeva i muževa, ali ne i muzičke doprinose njih samih.⁴⁰⁶ Na primer, Alis Koltrejn je predstavljena samo kao druga žena istaknutog tenor saksofoniste,⁴⁰⁷ a bila je jedna od značajnijih predstavnica džez stila šezdesetih i sedamdesetih godina kao instrumentalistkinja, kompozitorka i liderka bendova. Ovo izdanje prikazuje stil Meri Lu Vilijams kao „prejako izvođenje, baš kao muškarac”,⁴⁰⁸ podržavajući na taj način stav o rodnoj stereotipnoj prezentaciji drugih džez publikacija regiona bivše Jugoslavije. Pomenuta džez enciklopedija u delu o regionalnim džez muzičarima/kama spominje samo jednu pevačicu – Nadu Knežević, i nijednu instrumentalistkinju, ni ostale pevačice. Iako je broj regionalnih

⁴⁰³ *Ibid.*, 239.

⁴⁰⁴ Miro Križić, „Džez glazba u Hrvatskoj” ..., op. cit.

⁴⁰⁵ Zoran Simjanović, *Primenjena muzika*, Beograd: Bikić Studio, 1996.

⁴⁰⁶ Mladen Mazur, *Jazz – ilustrovana enciklopedija*, Zagreb, Croatia, Mladost, 1980.

⁴⁰⁷ *Idem.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 220.

džezzerki mali, zaključak je da je regionalna literatura izopštila deo istorije regionalnog džeza hegemonijskim pristupom, gde je kanonizovani sled kreiran po modelu iz prošlog veka, ne prateći trendove novih interpretacija i uvrštanja svih aktera/ki u narativ, nevezano za njihov pol.

Izvesno je da je neophodno dalje proučavanje i istraživanje nacionalne i regionalne istorije džeza, kao i trenutno stanje na džez sceni, u cilju izgradnje inkluzivne, rodno raznovrsne, ali pre svega preciznije istorije džeza i narativa koji se očigledno transformiše i menja. Zastareli modeli reprezentacije roda u džezu nisu relevantni, niti oslikavaju stvarnost i kulturnu sredinu u kojoj živimo. Moguće je da bi skrivene istorije, oralne istorije, životne priče, terenska istraživanja, ali i kritičke teorije kao što su tokenizam, stereotipizacija, rodna performativnost, interpelacija, samoeфикаsnost i druge, mogle pružiti nove uvide u složenost procesa kreiranja dominantnih narativa džeza. Ono što je veoma važno za promociju feminističke ideologije jeste činjenica da su etnomuzikološkinje, kulturne radnice i muzikološkinje upravo najznačajnije osobe koje aktivno učestvuju u ovom procesu. Neke od aktivnih istraživačica u muzici našeg regiona su: Tatjana Nikolić, Iva Nenić, Jelena Novak, Adriana Sabo, Ivana Neimarević, Olivera Vojna Nešić i druge. Pišući o mnogim muzičarkama i bendovima u jugoistočnoj Evropi, kao i u ostatku sveta, ove autorke prepoznaju i afirmišu žensku kreativnost, zagovarajući aktivizam u cilju rodne ravnopravnosti na regionalnoj muzičkoj sceni. Njihova uloga u diskusiji o rodnim pitanjima na regionalnoj muzičkoj sceni je ključna, jer njihovi tekstovi izazivaju i podstiču promene bez kojih se narativ ne može preoblikovati u inkluzivni sistem koji dopušta demokratsko učestvovanje u društvu danas.

7. Ne-autentičnost i poluperiferijalni status domaće džezerke

Pojam autentičnosti se opisuje kao pravi, originalni, ispravni i konstruisani princip u kulturi i nauci.⁴⁰⁹ O tome se u džezu govori od 1917, jer je već bio ustanovljen kao zaseban žanr sa jasno određenim karakteristikama izvođačke prakse. Termin se može konstruisati na različite načine i sa različitom motivacijom da se dokaže autentičnost određene muzike; to uključuje muzičku i kulturnu pozadinu muzičara/ke, poreklo muzike ili prihvatanje publike kao izvor autentičnosti.⁴¹⁰ U džez narativu se ovaj fenomen analizira na više nivoa i iz različitih perspektiva. Analizira se autentičnost žanra kroz njegovo poreklo; ko i kad ga je počeo svirati, ko su glavni predstavnici, odakle oni potiču, koje su rase i klase. Pri analizi se zatim uzima u obzir koji su društveno-politički događaji izazvali i uticali na kreiranje žanra, gde su se muzičari/ke nalazili/e u momentu kreiranja, određujući time stil i validnost muzičkog izraza. Raspravlja se o idejama koje su muzičari/ke zastupali/le i ispravnost njihove motivacije ciljeva, računaju se nastupi i brojnost diskografije, ime izdavača/ica i koncertne sale gde se muzika izvodila. Kao muzika koja je nastala na rubu privatnog i javnog, a zatim razvila u popularnu, plesnu, a kasnije elitističku vrhunsku muzičku praksu, pojam autentičnosti se menjao i prilagođavao društvenim i kulturnim okolnostima. Karakteristično za instrumentalni džez jeste pitanje autentičnosti, pre svega, na osnovu roda i rase.⁴¹¹ Širok je opseg literature koji se bavi raspravom autentičnosti na nivou crnog i belog džeza, Amerike i Evrope, tradicionalnog ili savremenog stila, standardnog ili slobodnog.

U svakom slučaju, pitanje roda u autentičnosti je ostalo u senci glavnih pitanja u istoriji džeza, a to su klasa i rasa; u Sjedinjenim Američkim Državama je sprovedeno nekoliko studija koja se bave interkategorijalnim analizama, gde su u prvom planu pitanje roda i rase. Kroz intervju sa trinaest profesionalnih džez saksofonistkinja, Suzuki (Yoko Suzuki) je zaključila da postoje u isto vreme različiti oblici reprezentacije autentičnosti i percepcije samih muzičarki o kreiranju i izvođenju njihovih identiteta. U pogledu isključivanja džez instrumentalistkinja na sceni, tvrdi da se radi o dva različita sistema preferencija: crne muzičarke nad belim muzičarkama zbog autentičnosti, i muzičarke u odnosu na muzičare zbog stalne predstave kao

⁴⁰⁹ Alf Arvidsson, "Introduction"..., op. cit. 8.

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ Kirsten Saur, "Swing It Sister: The Influence of Female Jazz Musicians on Music and Society", *The Research and Scholarship Symposium*, 2016, 15.

„novina”.⁴¹² Ovakva predstava multiplicitnih identiteta ne daje potpunu sliku, jer oni nisu zasebno odvojene kategorije, već su međusobno zavisne u kreiranju i izvođenju, te je vredno obratiti pažnju na strategije kreiranja autentičnosti. Autorka se bavi različitim iskustvima aktivnih saksofonistkinja koje zauzimaju različite stavove u odnosu na to kako ih društvo doživljava i kako one izvode svoj identitet. Na primer, navodi komentare muzičarki koje su naučene da, ako je saksofonistkinja Šveđanka, nikada neće svirati trubu kao prava džezanka, a ako je afroamerikanka, ima džez „u svojoj krvi”; ili da je autentična ako „zvuci kao crnac” (muškarac i afroamerikanac).⁴¹³ Bele žene u džezu na prvi pogled dobijaju veću medijsku pažnju, a takođe deluju i kao manja „opasnost” za crne muzičare, ali u praksi na sceni, nisu prihvaćene kao „autentične”.⁴¹⁴ Autorka takođe navodi iskustva muzičarki koja svedoče o tome da je i pre četrdesetih godina bio čest slučaj da su afroamerički džezeri postajali mentori belim muzičarkama, jer nisu osećali ugroženost, već mogućnost medijskog publiciteta, koji se nije ukrštao sa njihovim pojmom autentičnosti.⁴¹⁵ Bele i crne muzičarke su različito doživljavale svoju autentičnost, suočavajući se, osim sa pitanjem roda, uvek i sa pitanjem rase. Kada se ove predstave isprepliću kroz interkategorijalnu analizu, postavlja se pitanje autentičnosti između afroameričkih i belih džezarki.⁴¹⁶ Kako su se rodne i rasne politike menjale, menjala se i predstava o autentičnoj džezarki. Tako autorka navodi primer da je nakon sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih godina, prisutnost belih džezarki na sceni postala manje preteća pojava, kao što je i „autentičan crni džez” postao razvodnjeni identitet koji više ne definiše ovaj žanr.⁴¹⁷ Očigledno je da su „autentičnost” ili drugi slični pojmovi suštinski služili za uspostavljanje pozicija moći; retrospektivno je pripisujući pobedničkoj strani kako bi se objasnile i glorifikovale njihove pobeđe.⁴¹⁸ Samim tim, ako se isprati tendencija variranja „autentičnosti” kroz drugačija merenja kvaliteta, pitanje je ko onda zapravo ima pravo i moć da definiše i proglašava autentičnost. Kada se govori u kontekstu autentičnosti, kao predstavica regionalne džez scene, izuzetno mi je značajno da naglasim kreiranja *ne-autentičnog*, odnosno *poluperiferijalnog* statusa domaće džez muzičarke.

⁴¹² Yoko Suzuki, “Two Strikes and the Double Negative: The Intersections of Gender and Race in the Cases of Female Jazz Saxophonists”, *Black Music Research Journal*, 2013, Vol. 33, No. 2, 207–226, 207.

⁴¹³ *Ibid.*, 207.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 214.

⁴¹⁵ *Idem.*

⁴¹⁶ *Ibid.*, 208.

⁴¹⁷ *Ibid.*, 216.

⁴¹⁸ Alf Arvidsson, “Introduction”..., op. cit.

Džez je jedan od najnovijih muzičkih žanrova koji razvija strategije za uspostavljanje predstavljanja identiteta džez sviračica. Marina Blagojević uvodi teoriju poluperiferijalnosti, koja se prvenstveno oslanja na sociološki pristup i širok spektar multidisciplinarnosti na kojima se zasnivaju rodne studije. Ova teorija počiva na empirijskom istraživanju rodnih režima i iskustava vezanih za implementacije javnih politika u zemljama na poluperiferiji Evrope. Ove studije nude zaključke, uzimajući u obzir pojave unutar rodnih režima u „prelaznom” periodu u vreme oživljavanja hladnog rata krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina 20. veka.⁴¹⁹ Blagojević određuje istočnoevropske, srednjoevropske i zemlje jugoistočne Evrope kao poluperiferijalne u odnosu na „jezgro” – centar, što su zapadne zemlje, i ostatak sveta koji je periferija. Poluperiferija je postavljena između centra i periferije pošto sadrži karakteristike oba. Jedan od aspekata koju poluperiferijalnost analizira jeste autentičan identitet poluperifernih nacija sa izraženom „željom za Zapadom”, koji se dobro ogleda u očuvanju „originalnog” tradicionalnog džez stila među muzičarima/kama u bivšoj Jugoslaviji (eng. „American jazz wannabe”) predstavljenim u prethodnom delu teksta.

Navedeni teorijski okvir podoban je za sagledavanje još jednog društvenog fenomena koji potvrđuje poluperiferijalni status, ali ovog puta, džez instrumentalistkinja. Primetna je složenost načina na koji opšta javnost (na poluperiferiji) tumači i predstavlja autentičnost centra; američkih i zapadnoevropskih džezarki u odnosu na muzičarke jugoistočne Evrope. Analizirajući programe velikih džez festivala u Srbiji, u prethodnih petnaest do dvadeset godina, zaključila sam da je ukupno 4% izvođača/ica instrumentalistkinja učestvovalo i sviralo na festivalima. Od toga su samo nešto iznad 1% regionalne muzičarke. Autentičnost u džezu ima jaku vezu sa „crnom kulturom”, odnosno afroameričkom kulturom, kao i sa zapadnjačkom, anglosaksonskom kulturom. Festivali i dalje autentični džez repertoar povezuju se sa američkim „crnim” vokalom kao jednim originalnim džez glasom „egzotične” boje. Šira publika očekuje da afroamerička pevačica ili svirač duvačkih instrumenata sa Zapada poznaje „pravi jezik džeza”⁴²⁰, što podrazumeva muzički vokabular, fraziranje i stilsko izvođenje, reprezentaciju emocija, kao i društveno-politički iskaz džeza. Nasuprot tome, stvara se reprezentacija „lokalnih” i regionalnih muzičarki koje sviraju „običnu muziku” (evropski uticaj) i „neoriginalni džez” – koji ne zvuči kao „crnački džez”, niti ga one „imaju u krvi”. Sve navedeno dokazuje da rodna pitanja u džezu

⁴¹⁹ Marina Blagojević Hjuson, *Sutra je bilo juče...*, op. cit. 25.

⁴²⁰ Yoko Suzuki, „Two Strikes and the Double Negative: The Intersections of Gender and Race in the Cases of Female Jazz Saxophonists”..., op. cit. 207.

mogu biti oblikovana i rasom, nacionalnošću i društveno-političkim položajem kao podelom takve moći,⁴²¹ ali i stilom i interpretacijom muzičkog sadržaja. Šta je autentični identitet u savremenom džezu? Olako se donose zaključci i kreira kategorizacija kada su muzičarke u pitanju, iako džez u svojoj osnovi predstavlja slobodu u novom izražavanju, potragu za sopstvenim „autentičnim” glasom kroz koji se identiteti transformišu i oblikuju kroz međusobnu saradnju.

⁴²¹ *Ibid.*, 208.

8. Bez uzora i podrške u regionalnom džez obrazovanju

Džez je tradicionalno bio i ostao polje kojim dominiraju muškarci.⁴²² Dok se učešće žena u nekim poljima u kojima dominiraju muškarci poboljšava, istraživači/ce izveštavaju da žene još uvek ostaju manjina u oblasti džeza.⁴²³ Trenutna istraživanja u vezi sa džezom pokazala su nedovoljnu zastupljenost žena u svim segmentima žanrovske produkcije, reprezentacije, edukacije i muzičke industrije.⁴²⁴ U naučnoj produkciji džezzerke su spomenute, ali kao izuzetak koji potvrđuje pravilo. Način na koji se o džezu i džez muzičarkama govori je važno promeniti; otvoriti i stvoriti nove diskurse iz kojih žene ne govore sa podređene pozicije; čitati ih iz drugačijeg ugla i uvrstiti u kanon. Uvođenje džeza na akademski nivo doveo je do toga da džez kao muški prostor bude samo ojačan i potvrđen.⁴²⁵

Erin Ver (Erin Wehr) u svojoj studiji o iskustvu žena u džezu tokom školovanja razmatra razlike između muškaraca i žena koje se odnose na džez i džez improvizaciju, izdvajajući aspekte koji su postali očigledni na osnovu socijalno-psiholoških varijabli kao što su: samopouzdanje, anksioznost, društvena ubeđenja, uključujući percepciju društvene klime i vršnjačku društvenu podršku, kao i motivacioni procesi uključujući lokus kontrole, skepticizam i samoeфикаsnost.⁴²⁶

Često se razlike na osnovu pola u izboru instrumenata teoretizuju kao snažan faktor koji doprinosi nedostatku muzičarki u žanru džeza.⁴²⁷ Sa druge strane, postoje istraživanja koja ističu da nije u pitanju samo izbor instrumenta na osnovu pola, već i učešće u interaktivnim aktivnostima. Mnoga istraživanja potvrđuju da su se na školskim džez koncertima i festivalima

⁴²² Melissa C. Dobson, "Performing your self? Autonomy and self-expression in the work of jazz musicians and classical string players"..., op. cit.; Will Gibson, "Material culture and embodied action: Sociological notes on the examination of musical instruments in jazz improvisation"..., op. cit.; Pauline Oliveros, "Harmonic anatomy: Women in improvisation"..., op. cit.; Jayne Caudwell, "The jazz-sport analogue: Passing notes on gender and sexuality"..., op. cit.

⁴²³ Will Gibson, "Material culture and embodied action: Sociological notes on the examination of musical instruments in jazz improvisation"..., op. cit.; Ariel A. Alexander, "Where are the girls? JAZZed: Practical Ideas & Techniques for Jazz Educators"..., op. cit.

⁴²⁴ Karendra Devroop, "The occupational aspirations and expectations of college students majoring in jazz studies"..., op. cit.; Frederick A. Seddon, "Modes of communication during jazz improvisation"..., op. cit.

⁴²⁵ Victoria Willis, "Be-in-tween the Sp[aces]: The Location of Women and Subversion in Jazz"..., op. cit. 300.

⁴²⁶ Erin L. Wehr, "Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model", *International Journal of Music Education*, 2015, Vol. 34, No. 4, 2015, 1–162; Erin Wehr-Flowers, "Differences between male and female students' confidence, anxiety, and attitude toward Learning Jazz Improvisation", *Journal of Research in Music Education*, 2006, Vol. 54, No. 4, 337–349.

⁴²⁷ Judith K. Delzell, "Variables affecting the gender-role stereotyping of high school band positions", *Quarterly Journal of Teaching and Learning*, 1994/1995, Vol. 4(4), No. 5(1), 77–84.

dečaci proporcionalno više isticali od devojčica, uzimali više solo deonica i dominirali u svim aktivnostima i interakcijama, kao što su klinike, seminari, radionice i slično. Sugerise se, takođe, da devojčice u manjoj meri učestvuju u muzičkom izvođenju gde se improvizuje i solira. Ove studije i lični izveštaji ukazuju na činjenicu da devojčice učestvuju u džezu u svojim ranim godinama, ali da kasnije prestaju da sviraju i napuštaju to umetničko polje.⁴²⁸ Odnos prema džezu i improvizaciji pružaju delimični uvid u dinamiku pola u džezu, objašnjavajući da razlike postoje, ali je to polje nedovoljno ispitano i organizovano kako bi se moglo koristiti za sistematsko ispitivanje problema i traženje promena.⁴²⁹

Po povratku u Srbiju, nakon dvadeset godina emigrantskog života, sarađivala sam kao *sideman* (u džezu ne postoji pojam *sidewoman*) u prestižnim domaćim bendovima i vodila svoj, odlučila sam da formiram ženski regionalni orkestar. *New Spark Jazz Orchestra – Žene Balkana u džezu*⁴³⁰ (NSJO) je bio pilot-projekat osmišljen za tržište Srbije, Crne Gore i Makedonije. Bend je osnovan 2015. godine. Inovativni muzički program imao je za cilj da afirmiše žensko muzičko stvaralaštvo, poveća broj instrumentalistkinja i kompozitorki na regionalnoj džez muzičkoj sceni, a takođe i da poboljša profesionalne sposobnosti muzičarki jačanjem njihovih kapaciteta kroz obrazovanje, promociju i poslovne mogućnosti. Iz perspektive Balkana i jugoistočne Evrope, a u kontekstu dominantne patrijarhalne paradigme, stvaranje i plasman ženskih džez orkestara ili pojedinačnih instrumentalistkinja u muzičkoj industriji predstavljao je veliki izazov kako za učesnice tako i za publiku. Postojanje džez muzičarki se ne poklapa sa dominantnim stereotipom o ženama u njihovom društvenom kontekstu. Zbog toga one često doživljavaju socijalnu izolaciju i medijsku neprepoznatljivost. Moja motivacija je bila da direktno utičem na kulturni razvoj regiona, promovišući vidljivost umetnica i muzičkih profesionalki.

Iako se može reći da su učesnice NSJO projekta bile na neki način pionirke i indikatorke integrisane muzičke industrije, duboko ukorenjena percepcija da žena ne svira džez na Balkanu izazvala je sumnje, osećaj neprilagođenosti i neprihvatanje ne samo od strane publike i struke,

⁴²⁸ Erin L. Wehr, "Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model"..., op. cit. 2.

⁴²⁹ *Idem.*

⁴³⁰ Putem otvorenog poziva, 15 instrumentalistkinja i kompozitorki sa Balkana učestvovalo je u programu dugom 15 meseci. Program je uključio dve jedonedeljne muzičke rezidencije sa ansamblima i radionicama za big bend, onlajn edukativni veb-portal sa obrazovnim stručnim materijalima i promociju novih metoda učenja džeza kroz masterklasove koje je vodio edukativni tim. Sa novim stečenim profesionalnim veštinama i realizovanim probama sa originalnim muzičkim materijalima učesnica, NSJO je realizovao koncerte na festivalima i u klubovima regiona kroz dve turneje u Srbiji, Makedoniji i Crnoj Gori. Objavljen je i album na CD-u sa originalnom muzikom koju su učesnice komponovale, aranžirale i interpretirale. Ovaj projekat su podržali Evropska kulturna fondacija (ECF) i Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije. Za više informacija videti: www.nsjo.org

već i od samih muzičarki. Posle dve regionalne umetničko-edukativne rezidencije u Makedoniji i Crnoj Gori, organizovala sam dve regionalne turneje u Srbiji, Makedoniji i Crnoj Gori. Dok su džez muzičari zauzimali program na glavnim pozornicama popularnih džez festivala, mi smo koncerte samoorganizovale ili učestvovala na sporednim binama ili kao prateći programi festivala.

Tokom stručnih radionica i obrazovnih sesija u pomenutim rezidencijama, primetila sam oklevanje nekih članica grupe da predstave svoje kompozicije ili sviraju improvizovane solo deonice – zbog nedostatka samouverenosti u sopstvene sposobnosti kao kompozitorke ili izvođačice. Često su uveravale same sebe i sve oko sebe da nisu dovoljno dobre ili da ne mogu da sviraju dobro kao muškarci. Nedostatak samopouzdanja, izazvanim konvencijama društvenog okruženja, bio je očigledan i destruktivan. Primetna je bila i njihova tendencija da radije uče od muških edukatora nego ženskih tokom programa, verujući da muškarci bolje znaju i da će ih bolje naučiti nego žene. Nepoverenje u sposobnosti edukatorke dokazuje i njihovo nepoverenje prema ženama – žene generalno ne umeju da sviraju tako dobro kao muškarci, u čemu se ogleda i pretnja stereotipom, nedovoljno samopouzdanje, a time i nepoverenje u samoeфикаsnost. Tokom trajanja ovih programa atmosfera se promenila u odnosu na prvih nekoliko dana; učesnice su postale opuštenije, slobodnije i hrabrije u predstavljanju svojih kompozicija, aranžmana i sviranju solo deonica. Na kraju, ovaj program je ohrabrio mnoge i pomogao im da započnu karijeru u domenu džez muzike. Neke od polaznica programa odlučile su da se školuju u inostranstvu u institucijama sa džez programom, a neke su i danas aktivne učesnice muzičke scene, iako češće van žanra džez muzike. Neke od njih su nakon izvesnog vremena potpuno odustale od sviranja džeza.

Nekoliko regionalnih džezarki je odbilo da učestvuje u ovom programu, jer nisu htele da budu povezane sa projektom koji afirmiše specifično žene. Ženski bend ih je asociirao na stereotipnu reprezentaciju muzičarki koja im nije prijala (i koju inače izbegavaju). Drugačiji stereotip, „jedna od retkih ili jedina” je prihvatljiviji za njih (token), osećaju se sigurnije, te biraju strategiju „jedine” da zaštite svoj – ionako nestabilan – položaj na džez sceni. Istraživanje napravljeno na osnovu ankete čitalaca časopisa *Jazz Changes*, koji je izdavala Međunarodna asocijacija škola džeza, imalo je za cilj podsticanje kontinuiranog dijaloga o obrazovanju u džezu od 1994. do 2000. godine. Pošto je nedostatak žena u džezu prepoznat kao problem sa kojim se suočavaju džez edukatori/ke širom sveta, članak je sadržao zajedničke priče i mišljenja

muškaraca i žena, kao i njihove percepcije problema na temu žena u džezu. Postojanje ovih izjava i odgovora u vezi sa ženama u džezu, koji su objavljeni u kratkom vremenskom periodu, pružili su autoru priliku da se osvrne unazad i proceni sa distance kako se ova pitanja uklapaju u opis ženskog džez iskustva.⁴³¹ Analiza je otkrila referentna ponavljanja u dve oblasti: (1) da je žena jedina žena ili jedna od retkih i (2) da postoji opasnost od kreiranja i izvođenja stereotipa. Autor je za istraživanje koristio teoriju samoeфикаsnosti u kombinaciji sa teorijom tokenizma i teorijom koja se bavi pretnjom od stereotipa.⁴³² Tokenizam, pretnja stereotipa i iskustva koja dovode do niske samoeфикаsnosti doprinose ukupnom ženskom iskustvu u džezu.

Teorija tokenizma Elizabet Kanter (Elizabeth Kanter), primerena okviru džez, opisuje okruženje koje neke žene mogu iskusiti u učenju i izvođenju džez – gde je žena jedina žena ili jedna od samo nekoliko, a koja se u svakoj situaciji tako i tretira.⁴³³ Uloge simbola doprinose okruženju koje podstiče pretnju stereotipom, strah od potvrđivanja negativnog stereotipa. Pretnja stereotipom u džez okruženju može doprineti anksioznosti i niskoj samoeфикаsnosti pri aktivnostima kao što su učenje ili izvođenje džez.⁴³⁴ Utičući jedno na drugo, uzročno-posledično, niska samoeфикаsnost devojaka u toku učenja džez doprinosi podložnosti efektima pretnje stereotipom, te to utiče na motivaciju za učenje i sviranje. Jedino ako učenice ponove toliko puta ovaj model (nastave da vežbaju, uče i sviraju), mogu izaći iz njega. Tada su u stanju da ga prevaziđu i postignu pozitivnu samoeфикаsnost u dovoljnoj meri. U drugom slučaju, učenice izbegavaju učešće u džez okruženju u kojima ovaj model postoji.⁴³⁵ Muzičko obrazovanje i edukativni sistem su veoma značajni u izgradnji rodnog identiteta džez muzičarke, naročito devojčica.⁴³⁶

Teorija tokenizma pomaže da se džez okruženje objasni iz rodne perspektive; kada je žena jedina predstavnica određene grupe, kao žena, ili jedna od nekoliko u društvenom okruženju, ima drugačiji doživljaj od muškaraca. Džez je okarakterisan kao patrijarhalno polje na

⁴³¹ *Ibid.*, 3.

⁴³² Rosabeth Moss Kanter, "Some effects of proportions on group life: Skewed sex ratios and responses to token women", *American Journal of Sociology*, 1977, Vol. 82, 965–990; Claude M. Steele and Joshua Aronson, "Stereotypes and the fragility of academic competence, motivation, and selfconcept of women", *American Journal of Sociology*, 2005, Vol. 82, 965–990.

⁴³³ Rosabeth Moss Kanter, "Some effects of proportions on group life: Skewed sex ratios and responses to token Women"..., op. cit.; Rosabeth Moss Kanter, *Men and women of the corporation*, New York, NY, Basic Books, 1993.

⁴³⁴ Albert Bandura, *Self-efficacy: The exercise of control*, New York, NY, Freeman, 1977.

⁴³⁵ Erin L. Wehr, "Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model"..., op. cit. 4–5.

⁴³⁶ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspective On New Orleans Jazzwomen*..., op. cit. 29.

osnovu bezbroj istraživanja, gde je tokenizam uobičajen za žene koje učestvuju u ovom žanru. Takođe poznat kao solo-status, tokenizam se javlja kada je broj manjine procentualno manji od 15% u odnosu na dominantne grupe.⁴³⁷ Obrazovni sistem, kao najčešća prva stanica svih profesionalnih muzičara/ki, potkrepljuje ideju tokenizma, pokazujući mnogo veći broj muškaraca od žena na kursevima, smerovima i predmetima koji se bave džezom, prevashodno instrumentalnom muzikom.⁴³⁸ Na fakultetima dominiraju muškarci, i kao studenti i kao nastavno osoblje, a vrlo često je tu samo jedna studentkinja (i čak nijedna predavačica).

Pošto je džez polno i rodno tipiziran, te se percipira pretežno kao muški žanr, u kombinaciji sa tokenizmom i simboličnim ulogama, verovatno postavlja odlično okruženje za pretnju stereotipom. Prvi put su Stil i Aronson (Steele i Aronson) opisali *pretnju stereotipom* kao strah od potvrđivanja negativnog stereotipa i povezivanja sebe ili svoje grupe sa tim stereotipima.⁴³⁹ Puno negativnih stereotipa se razvija u žanru koji je sam po sebi performativan, formirajući norme i standardizacije kroz razvoj prakse i kulturu džeza. Mnoge će učesnice i muzičarke u džezu potvrditi svoje borbe protiv stereotipizacije i doživljaja sebe kao negativnog stereotipa: „Jedan od problema je da muzičari ne misle da muzičarke mogu svirati ili podučavati”.⁴⁴⁰ Način na koji žene improvizuju i izvode džez muziku se često kvalifikuje na osnovu stereotipa; ako svira „kao muškarac”, onda je agresivna, hladnog srca i ne odgovara prihvatljivoj ženskoj ulozi. Takođe, ako svira baladu ili liričnu pesmu, postoji opasnost da njeno sviranje bude kritikovano da „svira kao neka žena”, sa pogrdom asocijacijom na pol koji ne ume da svira i ne razume kako da svira tu vrstu muzike; a ako svira „kao žena” – stereotipno je doživljavaju kao mezimicu, majku ili zavodnicu, pre svega ako su u pitanju džez pevačice, bez obzira na njen muzički doprinos.⁴⁴¹ Jedna od mnogih izjava može biti Kolijerov (Collier) citat koji dobro demonstrira ovaj fenomen: „Problem je nešto više od samo jednostavnog odnosa između žena i muškaraca. Džez je mačo stvar, moćna stvar. Videli ste to pre neko veče i na svakom džem sešnu”.⁴⁴² Istraživači tvrde da se kombinacijom tokenizma i pretnjom stereotipom

⁴³⁷ Rosabeth Moss Kanter, “Some effects of proportions on group life: Skewed sex ratios and responses to token Women”..., op. cit.

⁴³⁸ Erin L. Wehr, “Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model”..., op. cit. 5.

⁴³⁹ Claude M. Steele and Joshua Aronson, “Stereotypes and the fragility of academic competence, motivation, and selfconcept of women”..., op. cit.

⁴⁴⁰ Erin L. Wehr, “Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model”..., op. cit. 7.

⁴⁴¹ *Ibid.*, 8.

⁴⁴² Graham Collier, “Women and jazz, jazz and women: New riffs on an old tune”, *Jazz Changes*, 1995, Vol. 2, No. 1, 5.

dobija okruženje u kojem žene teško napreduju, aktivno učestvuju i uče džez, te da takvo iskustvo smanjuje motivaciju, naročito ako se osoba nalazi u grupi koja ih doživljava na opisani način.

Samoeфикаsnost se odnosi na ličnu procenu sposobnosti – da li je osoba uspešna u datom i na specifičnom zadatku, te se samoeфикаsnost bavi izvorima uverenja u ličnu ефикаsnost.⁴⁴³ Samoeфикаsnost predstavlja vrstu samopouzdanja koja utiče na motivaciju i izbor određenih aktivnosti u radu. Neka od istraživanja pokazala su da muškarci pokazuju veću dozu samouverenosti od žena u zavisnosti od konteksta. Ver takođe nabroja studije i pokazuje da su žene manje samouverene kada se govori o njihovim sopstvenim sposobnostima nego muškarci. Pretnja stereotipom takođe može da smanji samoeфикаsnost ili samopouzdanje, pa je uočljivo da je smanjen osećaj ефикаsnosti iz percepcije džeza kao oblasti kojom dominiraju muškarci. Pretnja stereotipom može negativno uticati i na motivaciju devojaka pri izboru džeza kao buduće profesije.⁴⁴⁴ Monika Hercig (Monika Herzig), nemačka pijanistkinja koja već dugo živi u Sjedinjenim Američkim Državama, edukatorka i moja saradnica, godinama vodi program *Jazz Girls' Day*. U pitanju su edukativne radionice koje se organizuju svakog marta (povodom 8. marta) na nekoliko lokacija, a predviđene su za devojčice i devojke koje bi volele da nauče, isprobaju ili usavršavaju svoje veštine u sviranju džeza.⁴⁴⁵ Počela je najpre da drži radionice u Indijanapolisu, ali se program širi na globalnom nivou, te je sada moguće uzeti učešće u programima i u drugim gradovima SAD-a, u Nemačkoj i Austriji. *Jazz Girls' Day* služi afirmaciji ženskog učešća u džez muzici, edukaciji i promociji žanra među devojčicama i devojkaма. Kako Monika kaže: „Ovaj program nudi devojkaма sigurno mesto, gde bez straha, sramote i neprijatnosti, u prijateljskoj sredini mogu svirati i uživati u muzici”.⁴⁴⁶ Kao njena saradnica u ovom programu koji smo vodile u Haleu u Nemačkoj, i sama sam iskusila raspoloženje koje je vladalo tokom radionica; devojke su isprva stidljive i nepoverljive, ali kasnije opuštenije i voljne da isprobaju svaku situaciju u kojoj se improvizuje i donose muzičke odluke u datom trenutku. Navodeći svoja dosadašnja iskustva, Monika tvrdi da su devojčice u tinejdžerskom uzrastu stidljivije od dečaka, da im je samopouzdanje uzdržano u tom uzrastu, a da su momci voljniji da vode i budu dominantniji. Po njenom iskustvu, nakon tog uzrasta, to više nije slučaj, ali su

⁴⁴³ Albert Bandura, *Self-efficacy: The exercise of control*..., op. cit.

⁴⁴⁴ Erin L. Wehr, “Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model”..., op. cit. 8.

⁴⁴⁵ Monika Herzig, <https://www.monikaherzig.com/>, ac. 24. 4. 2022. at 5.45PM

⁴⁴⁶ Neformalni intervju sa Monikom Hercig tokom programa *Jazz Girls' Day*, 15. 5. 2021, Hale, Nemačka.

godine od 13. do 18. upravo one godine kada devojke prestaju da sviraju džez, jer se ne osećaju dobrodošle i podržano u školskoj sredini gde se uči i svira u orkestrima u kojima preovladavaju dečaci – i gde su nastavnici, opet, muškarci. Prolazeći kroz takvo iskustvo, devojčice i devojke odlučuju da ne upišu muzički fakultet, biraju druge žanrove muzike ili se zadržavaju na amaterskom muziciranju.

Kako bi se izgradili samoeфикаsnost i samopouzdanje, te zaobišla pretnja stereotipom, veoma je važno postavljanje uzora kod mladih džezarki, jer uzor pruža društveno podršku i uključuje poruke – i pozitivne i negativne – sa kojima se one mogu povezati, identifikovati i u skladu sa time steći potrebnu inspiraciju, motivaciju i samopouzdanje da nastave sa aktivnostima u (ne)prijateljskom okruženju. Nedostatak uzora kod mladih džezarki predstavlja najčešću prepreku sa kojom se devojke suočavaju.⁴⁴⁷ Dalje, važno je i iskustvo majstorstva u džez okruženju, odnosno osećaja i povratne informacije da je svirala dobro, nastupala i improvizovala dobro, gradeći time dalje svoje samopouzdanje. Napete situacije u učionicama gde se uči džez, na sesijama ili školskim koncertima su veoma česte. U takvim okolnostima vlada uglavnom takmičarska, skeptična i sarkastična atmosfera, a osećanje nenaklonjenosti devojka koje sviraju je vrlo prisutno.⁴⁴⁸ Društvena ubeđenja, a posebno negativna socijalna ubeđenja, mogu uticati na nečiji razvoj samoeфикаsnosti kroz inhibiciju iskustava savladavanja i postavljanje stereotipnih pretnji okruženja. To utiče na motivaciju, samopouzdanje i ograničenu uverenost žena u sopstveni potencijal i uspeh. Česte negativne konotacije i komentari upućeni mladim muzičarkama demonstriraju pristup i reflektuju nezainteresovanost za inkluziju žena u džez obrazovanje i profesiju.

Kao aktivna džezarka i instrumentalistkinja koja se školovala kao saksofonistkinja na džez programu Muzičke akademije *Liszt Ferenc* u Budimpešti, i kao predavačica na džez odseku Univerziteta *York* u Torontu, kao i na džez odseku srednje muzičke škole u Subotici, iskusila sam elemente tokenizma, niske samoeфикаsnosti, manjak motivacije i samopouzdanja – uvek kao „jedina” ili „jedna od nekoliko”. Iako se moje školovanje u toj struci završilo pre dvadesetak godina, tendencija da sam uvek jedina ili druga u odnosu na muškarce, pratila me je i na radnom mestu, kako u školstvu u pedagoškom radu tako i na sceni. Iskustvo koje sam prošla me je

⁴⁴⁷ Erin L. Wehr, “Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model”..., op. cit. 10.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 9.

svakako inspirisalo da dam svoj doprinos u kreiranju povoljnije sredine za mlade muzičarke, pokazujući primer, ali i aktivnim učestvovanjem kroz afirmativne aktivnosti.

Glavni uzrok malog broja profesionalnih džez muzičarki je takođe veliki broj učenica koje napuste džez muziku već tokom srednjeg muzičkog obrazovanja. Jedan broj devojčica upiše džez program u srednjim školama (mada veoma nizak postotak). Međutim, kada je reč o odlučivanju i profesionalnom opredeljenju za džez muziku, većina njih odustaje zbog niza prepreka, pre svega atmosfere i mogućnosti u visokom školstvu ili stereotipizacije i neprihvatanja šire zajednice. Jedan od glavnih razloga jeste već pomenut nedostatak uzora u profesiji, kao i nedostatak profesionalne podrške umetnicama tokom njihovog obrazovanja i na samom početku profesionalne karijere. Nema mnogo ženskih uzora, aktivnih učesnica, istorijskih ličnosti, bendova, liderki bendova, kompozitorki, muzičarki na turnejama ili edukatorki u muzičkom obrazovanju koje bi mogle poboljšati statistiku ili dati primer dobre prakse kod nas. Jedan od najočiglednijih primera jesu regionalni veliki orkestri Radio-televizija (big bendovi) Srbije, Hrvatske i Slovenije.⁴⁴⁹ Pomenuti orkestri važe za institucionalnu scenu džeza u regionu, ali su i jedina profesionalna sviračka radna mesta za džez instrumentaliste/kinje koji su na budžetu države. Ovi orkestri predstavljaju lice džeza regiona, medijski uvek prepoznatljivi i prisutni. U redovima ovih orkestara nema čak nijedne sviračice – niti je ikada bilo, iako svaki od ovih bendova gaji dugu tradiciju postojanja na muzičkoj sceni (neki i više od sedamdeset godina postojanja). Uz velike napore i organizaciju, 2018–2020, su ova tri renomirana orkestra osnovala regionalni projekat za saradnju pod nazivom *Jumbo Big Band*, koji je ujedinio tri velika orkestra Radio Televizija Srbije, Hrvatske i Slovenije, sastavljena od 51 muškarca na sceni (po uzoru na projekat sa kraja osamdesetih godina). Ovaj važan projekat saradnje za kulturni život regiona izdejstvovao je veliku medijsku pažnju i pozitivnu kritiku, ali do sada nije bio kritikovan zbog apsolutnog hegemonijskog pristupa. Njihov program ne sadrži nijednu kompoziciju, ili aranžman ženskih profesionalki, a u orkestrima ne svira i ne diriguje nijedna žena. Imala sam prilike da učestvujem u neformalnom intervjuu sa članom velikog orkestra RTV Slovenije, Blažom Trčekom. Osim što svira bariton saksofon, Blaž je zadužen za organizaciju muzičara, njihovo prisustvo na probama i koncertima, on raspodeljuje uloge i obaveze svakom od njih. On je takođe i jedan od članova komisije na audiciji za posao u orkestru. Kroz razgovor smo,

⁴⁴⁹ *Big Band RTS*, <http://mp.rts.rs/en/ensembles/rts-big-band/>, ac. 22. 4. 2021. at 12.00 PM.; *Big Band RTV Slovenija*, <http://bigband.rtvlo.si/orkester/>, ac. 22. 4. 2021. at 1.00 PM.; *HRT Glazba*, <https://glazba.hrt.hr/273113/o-orkestru-2>, ac. 22. 4. 2021. at 1.30 PM.

koleginica Tatjana Nikolić i ja, saznale na koji način funkcioniše orkestar, kako izgleda njihov radni dan i planiranje, kao i slobodno vreme tokom proba i turneja. Na pitanje zašto nikada nisu imali žene zaposlene u orkestru, Blaž je odgovorio da nikada nije bilo dovoljno dobre instrumentalistkinje za taj bend, niti su se žene prijavljivale na audicije. Kako bi bolje objasnio tu pojavu, naznačava da je jako bitno da se bilo koji član benda dobro uklopi u društvo, jer na kraju dana, najvažnije je da li s tom osobom „možeš sesti i popiti pivo”.⁴⁵⁰ Slično muškom navijačkom duhu ili sportskom timu, muškarcima u džezu je važno da osećaju kolektivni duh orkestra, zajedništvo i „istost”, gde je pol važna kategorija za njih. Takav duh je prisutan i na sceni, i u orkestrima i u obrazovnim institucijama. Džez kao kulturni prostor su muškarci obeležili kao svoje polje delovanja i moći, te je retko pronaći žene na institucionalnom nivou kao visoko rangirane učesnice na sceni, ili bilo koje druge kulturne i obrazovne institucije.

Uključivanje i postavljanje većeg broja žena na visoke pozicije u muzičkim školama sa džez programima (direktorice, profesorice i predavačice džez instrumenata, kompozicije, ansambla ili big benda), te afirmacija više profesionalki na džez sceni predstavljalo bi pozitivan pomak, kao i pozitivnu okolinu za motivaciju, inspiraciju, samoeфикаsnost i samopouzdanje mladih muzičarki, bez stereotipizacije i društvenih normi koje ne podržavaju rodnu raznolikost u aktivnom učešću na sceni i obrazovanju.

Tokom naučne konferencije džez istraživača u džezu⁴⁵¹ na kojoj sam nedavno izlagala rad na temu položaja džez instrumentalistkinja u džezu, imala sam prilike da razgovaram sa dva lidera prominentnih edukativnih institucija džeza u Evropi – sa akademije u Gracu i u Amsterdamu. U neformalnom razgovoru koji sam vodila sa vođom Instituta za istraživanje u džezu i ujedno vođom džez odseka, postavila sam mu pitanje zašto na instrumentalnom departmanu nemaju nijednu predavačicu, a u isto vreme organizuju konferenciju na temu roda u džezu. Potvrdio je da je zaista potrebno promeniti stare navike, ali da je činjenica da se nijedna žena ne prijavljuje na raspisani konkurs za posao. Takav odgovor potvrđuje pravilo da žene nemaju dovoljno samopouzdanja, niti se osećaju dobrodošlima, a muškarci na položajima moći ne osećaju potrebu da budu odgovorni za promenu. Upravo je to situacija u kojoj je važno da svi akteri koji imaju moć odlučivanja pomognu u rešavanju problema. Moja sugestija za buduće

⁴⁵⁰ Intervju sa Blažom Trčekom održan je u septembru 2021. za istraživanje „Mlade džez instrumentalistkinje u Jugoistočnoj Evropi” u okviru projekta „Žensko liderstvo u muzici”, pod vođstvom FMU i FDU.

⁴⁵¹ Jazz Re: Search in 21st-Century Academia and Beyond – 13th International Jazz Research Conference, Graz, Austria. 9.-12. 6. 2022.

slične situacije bila bi sledeća: potrebno je pozvati i ohrabriti žene da se jave na konkurse, informacije deliti preko mreža ženskih muzičarki, kako bi broj muškaraca i žena na konkursima bio ujednačeniji i ravnopravniji, pa iz te pozicije dalje odlučivati. Sa druge strane, figura na visokoj poziciji, koja dve decenije vodi instituciju džez kao jednu od najpriznatijih institucija u svetu, je na moje pitanje *kako će žene doći do posla na takvim mestima* odgovorio da bi najbolje bilo da žene same otvore privatne škole (džez) i da tamo predaju. Nažalost, ovo je još uvek generalno mišljenje donosilaca odluka na visokim pozicijama edukativnih i kulturnih institucija. Ingrid Jensen je priznata i poznata trubačica, jedna od važnijih predstavnica instrumentalistkinja u džezu. Ne samo zbog svog primera, pedagoškog rada i dugogodišnje uspešne karijere, već i zbog toga što je 2021. godine postavljena za direktoricu jednog od najprestižnijih džez programa Menhetn škole muzike (*Manhattan School of Music*)⁴⁵². Ovaj korak je značajan iz mnogih razloga, ali pre svega je važan uzor i primer za sve druge devojčice. Ingrid Jensen je svesna važnosti ovih koraka: „Lično vidim da se razvija sve više mladih muzičarki koje sviraju slobodno i ispoljavaju sebe otvorenije i iskrenije u svojoj muzici. One su slobodnije da tako rade jer su im dati uzori kao što smo mi”⁴⁵³ već trideset godina.

Brojnost predavačica – kao uzora devojčicama – je u školskim ustanovama u regionu bivše Jugoslavije alarmantna. Školski sistem bi trebao biti prva stanica za društvene intervencije, u cilju jednakih mogućnosti i motivacije za muzičarke. Dugo su svi/e potencijalni/e džez muzičari/ke iz regiona koji/e su se opredelili/e za profesiju u džezu putovali/e i školovali/e se u inostranstvu; pre svega u Austriji, Mađarskoj, Holandiji i naravno Sjedinjenim Američkim Državama, jer kod nas nije postojala škola za džez. Mnogi/e od njih su se vratili/e, a većina je profesionalne karijere nastavila u inostranstvu. Pre deset godina otvoren je Džez odsek u Beogradu, na Fakultetu muzičkih umetnosti, kao i u Štipu, na Univerzitetu „Goce Delčev”. U saradnji sa kolegama sa Džez odseka u Beogradu došli smo do zaključka da je na ovom Odseku u poslednjih deset godina ukupno studiralo pet instrumentalistkinja (desetak novih studenata/kinja je primano godišnje, što bi značilo da je otprilike sto studenata studiralo ili studira instrument), a nijedna žena ne predaje instrumentalnu muziku, ansambl, teoriju ili improvizaciju. Žena predaje pevanje. Ista situacija je i u Makedoniji, gde takođe ne postoje žene

⁴⁵² “Faculty Focus: Meet Ingrid Jensen, renowned trumpeter and Director of the MSM Jazz Arts Department”, *Manhattan School of Music*, <https://www.msmnyc.edu/news/faculty-focus-meet-ingrid-jensen-renowned-trumpeter-and-director-of-the-msm-jazz-arts-department/>, ac. 20. 2. 2022. at 10.20 AM.

⁴⁵³ Leslie Gourse, “Playing for keeps; Women jazz musicians break the glass ceiling”, *The Women's Review of Books*, 2000, Vol. 18, No. 3, 7–8, 7.

uključene u obrazovanje mladih muzičara/ki. U obližnjoj Budimpešti broj instrumentalistkinja koje su studirale je sličan, ali takođe nikada nije bilo predavačice, osim na predmetu pevanja, iako Odsek postoji više od četrdeset godina. Na šest analiziranih austrijskih univerziteta koji imaju džez program⁴⁵⁴ postoje ukupno četiri predavačice, a taj broj se oslikava i u broju polaznica studija. Zatim, analizirala sam i džez obrazovne institucije na nivou srednjih škola na teritoriji bivše Jugoslavije: Muzički konzervatorijum u Ljubljani, Srednja škola za zabavnu muziku u Zagrebu, Srednja muzička škola u Vršcu, Srednja muzička škola u Subotici i Srednja muzička škola „Stanković” u Beogradu. Beleži se veoma mali broj polaznica instrumentalistkinja na džez smerove, u proseku jedna svake treće godine ukupno u regionu, a predavačice su samo iz vokalne nastave, osim jedne predavačice na klaviru u Vršcu i jedne u Stankoviću za obavezan klavir. Svi ostali predavači su muškarci, u celom regionu, na svakom instrumentu ili bilo kom drugom stručnom džez predmetu.

Činjenica da u regionu postoje tri odseka za džez na nivou srednje škole i da ne postoji nijedna predavačica džez instrumentalne muzike, kompozicije ili džez aranžiranja, povlači za sobom niz pitanja o značaju profesionalne podrške u školskom sistemu. Pre nego što su osnovana odeljenja na akademijama, džez karijera je smatrana neprofitabilnom profesijom sa nesigurnim prihodima. Oni koji su izabrali džez profesiju bez diplome, prihvatajući rizik nesigurnosti, imali su manje mogućnosti za posao i pretežno su zarađivali kao frilenseri (eng. *freelanceri*). Prisustvo novih odseka i diplomiranih džez muzičara/ki na tržištu rada u regionu moglo bi imati pozitivan uticaj na mogućnosti otvaranja novih radnih mesta u obrazovnom sistemu i na polju umetnosti i muzičke industrije. Kao novo polje, profesionalnima bi bilo važno da od početka zauzmu kulturni prostor kao poligon za rodno ravnopravno delanje unutar prakse.

⁴⁵⁴ University of Music and performing Arts, Jazz Studies-Graz, AMP JAM MUSIC LAB, Conservatory of Contemporary Music, Vienna Music Institute, Music and Arts University of the City of Vienna, Anton Bruckner Private University Upper Austria, University of Music and performing Arts Vienna, Department of Popular Music.

9. Rodni identitet u džezu

9.1. Identitet i rod

Česta je pojava da društvo rodno identifikuje džez umetnice na osnovu pola; kroz diskursivne prakse postaje se „previše žensko”, „muškobanjasto” ili „neprilagođeno”, a onda one same izводе identitete na osnovu normativa. Marina Simić naglašava razliku između pola i rodnog identiteta:

„Važno je naglasiti da stanovište koje polni/rodni i rasni identitet (kao i svaki drugi identitet) posmatra kao društvene konstrukte, ne podrazumeva shvatanje da su pol i rasa na bilo koji način 'lažni' (što može da implicira ideja konstrukta), te da se rasni i polni identitet mogu na jednostavan način izbrisati njihovom dekonstrukcijom. Rasna, kao i polna/rodna pripadnost, predstavlja duboko utelovljeni identitet koji formira našu svest o sebi. Ne postoje crnci, muškarci ili berdaši 'u svojoj suštini'; postojeće rasne i rodne klasifikacije su posledica diskursivnih praksi, ali upravo posledice tih praksi formiraju našu stvarnost i svest o sopstvenom identitetu.”⁴⁵⁵

Kako bismo otvorili mogućnosti za raspravu i otkrili kodiranosti i značenja identiteta u društvenim i kulturnim odrednicama, i na taj način rešifrirali normativ, potrebno je pre svega mapirati izvođenja rodnog identiteta kao društveno konstruisane izvedbe.⁴⁵⁶ Identitet je verovatno jedna od najčešće razmatranih kategorija u savremenim teorijama i filozofiji, te zbog toga ima i svoja različita značenja: istost, sličnost, suprotnost, pripisivanje i pripadnost koji se mogu odnositi i na čoveka/ljude i na pojedinke/ce ili grupacije, kao i druga tela i živa bića.⁴⁵⁷ Rodni identitet je heteroseksualni normativ čiji je ekonomski, socijalni i politički poredak hijerarhijski konstruisan, a žene su uključene kao podređene.⁴⁵⁸ U heteroseksualnom normativu

⁴⁵⁵ Marina Simić, „Kratka skica za pregled razumevanja pojmova rase i roda u zapadnoevropskoj nauci”, u: Adriana Zaharijević (ur.), *Neko je rekao feminizam: kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Heinrich Böll Stiftung, 2008, 222–233, 232.

⁴⁵⁶ Dragana Stojanović, *Interpretacije mapiranja ženskog tela*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije i Orion, 2015, 6–7.

⁴⁵⁷ Daša Duhaček, „Rod i identitet”, u: Ivana Milojević i Slobodanka Markov (ur.), *Uvod u rodne teorije*, Univerzitet u Novom Sadu, Centar za rodne studije i Mediterran Publishing, Novi Sad, 2011, 359–367, 359.

⁴⁵⁸ Rada Iveković, „The Fiction of Gender Constructing the Fiction of Nation: On How Fiction are Normative, and Norms Produce Exceptions”, in: Jelisaveta Blagojević, Katherine Kolozova and Svetlana Slapšak (eds.), *Gender and*

se ističe da je polna razlika između žena i muškaraca ahistorijska zato što je biološka, te je na taj način najlakše zaključiti da je i nejednakost među polovima „prirodna”, naturalizovana. Zbog toga je prisutna stalna tenzija između polova na nivou individua i grupa: seksualna, socijalna, politička, simbolička, kao izmišljeni narativi koji se stalno prevode, menjaju i traže načine da se iščitaju.⁴⁵⁹ Rasprave o rodnom identitetu u muzici pratile su drugi, a pre svega treći talas feminizma i rodni studija. Ukratko ću predstaviti glavna gledišta vezana za kreiranje rodnog identiteta kroz feminističke studije, koja su uticala na čitanje, reprezentaciju i dekodiranje identiteta. Sažet pregled služi kao smernica za kretanja i putanje konstrukcije i tumačenja rodnog identiteta u muzici.

U prvom talasu feminizma (drugoj polovini 19. i početkom 20. veka) termin identitet se još nije pojavljivao, sve do 1963. godine u knjizi Beti Fridan (Bety Friedan) *Mistika ženstvenosti* (*The Feminine Mystique*), kada započinje drugi talas feminizma. Knjiga se bavi krizom ženskog identiteta američke bele žene srednje klase toga vremena. Tokom drugog talasa feminizma raspravlja se o identitetu i kategoriji žene subjekta, odnosno sopstva, kritikuje se esencijalizam i jednakosti, promišlja o kategoriji razlike. Postavljaju se pitanja *šta je žena* i *ko je politički subjekat* (Riley i Luce Irigaray) i razmatraju se razlike, pre svega, između žene i muškarca, a kasnije i između žena. U Francuskoj i Sjedinjenim Američkim Državama devedesetih godina se razvija treći talas feminizma, a identitet postaje centralno pitanje; osnovnu primedbu Lis Irigaray vezuje za osnovne kategorije subjekta, kritikujući potisnuti pojam polne razlike,⁴⁶⁰ dok Julija Kristeva (Julia Kristeva) pitanju identiteta prilazi suprotno, odbijanjem „žene” i „ženskog pisma” sa obrazloženjem da se na dubljem nivou žena ne može odrediti. Kritike i sukobi ove dve struje tokom drugog talasa feminizma kreiraju politike identiteta i politike razlika.⁴⁶¹ Tradicionalno poimanje čvrstog političkog subjekta (žene) postaje teorijski temelj političke akcije koja bi trebala da utiče na bolji položaj žene. Konstruisan subjekat koji se temeljio na čvrstom identitetu dovodi do isključivanja svega drugačijeg, odnosno Drugog, te postavljajući pitanje isključivanja žene, isključuje sve one koje ne pripadaju većinskoj grupi, odnosno privilegovanoj populaciji bele žene srednje klase. Značajne studije – kao odgovor na to – došle su od Kimberli Krenšo,

Identity, Beograd, Centar za ženske studije & Centar za studije roda i politike, Fakultet političkih nauka, 2006, 43–66, 43.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, 51.

⁴⁶⁰ Luce Irigaray, *Speculum of the other Woman*, New York, Cornell University Press, 1985; Luce Irigaray, *This sex which is not one*, New York, Cornell University Press, 1985.

⁴⁶¹ Daša Duhaček, „Rod i identitet” ..., op. cit. 361.

ukazujući na mogućnost prevazilaženja dotadašnjih teorijskih ograničenja sa pojmom ukrštanja, odnosno intersekcionalnosti (sa klasom, rasom, seksualnošću, nacionalnošću, etnicitetom). Nakon toga, verovatno najvažnija teoretičarka rodnih studija, Džudit Batler, od devedesetih, složeno razmatra pitanje rodnog identiteta pokrećući nova velika pitanja u feminističkoj teoriji. Ona je zapravo prva pokrenula pitanje društvene konstruisanosti kategorije pola. Feministkinje drugog talasa su napravile razliku između roda i pola i definisale rod kao društveno konstruisanu kategoriju, utemeljenu na polnim razlikama, ali one nisu dovodile u pitanje biološki pol. Međutim, Džudit Batler je i pol definisala kao konstrukt; njena čuvena rečenica glasi: *Pol je uvek već rod* (eng. *Sex is always already gender*)⁴⁶²; teoretiše i raspravlja o tome da je rod izvor polnih kategorija i našeg iskustva polne subjektivnosti.

Očigledno je bilo da se razmatranje rodnog identiteta i kategorije subjektiviteta ne mogu zasnivati na tradicionalnom, odnosno mejnstrim (eng. *mainstream*) modelu – „bela heteroseksualna žena” zasnovan na isključivanju, jer „žena” ne može podrazumevati zajednički identitet. Rod se konstruiše u različitim istorijskim i društvenim kontekstima, ukrštajući se sa rasnim, klasnim, polnim i etičkim konstruisanim identitetima; „nemoguće je izdvojiti 'rod' iz političkih i kulturnih stjecišta u kojima se stalno proizvodi i održava”.⁴⁶³ Batler smatra da ne mora postojati „činitelj iza čina”, već se činitelj stvara i konstruiše u činu i kroz čin čime odsustvo subjekta čini da politički subjekt ne bude zasnovan na isključivanju i naturalizaciji identiteta.⁴⁶⁴ Kroz svoju teoriju najzad dolazi do pojma performativnosti kao procesa kroz koji se rod, telo, pol i identitet konstruišu kao efekat ponavljanja normi gde nijedan identitet ne može biti posledica „prirodnog” naturalizovanog procesa. Teorija performativnosti je dala značajni doprinos u multidisciplinarnim savremenim analizama identiteta. Po toj teoriji, rodni identitet je praksa izvođenja – koja se formira i ponavlja – distribuirajući se kroz društveno-kulturne prostore putem izgovaranja, upisivanja, prepoznavanja i reprezentovanja, tako da je rodnost uvek izvedbena praksa.

⁴⁶² Judith Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990.

⁴⁶³ Džudit Batler, *Nevolje s rodom...*, op. cit. 19.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 18.

9.2. Kreiranje rodnog identiteta žene u džezu

„Muzika je jedno od mesta na kojem osobe uče rod, gde se ideje o muževnosti i ženstvenosti (ukrštene sa drugim kategorijama, poput rase, klase. itd.) uče, raspravljaju, konsoliduju i preispituju kao deo društvene organizacije.”⁴⁶⁵

Pitanje roda u džezu je retko analizirano u kontekstu džez muzike.⁴⁶⁶ Džez je pretežno muška muzika, pa je neophodno istražiti pojam roda kao društveni konstrukt. Rod se često poistovećuje sa polom kao biološkom kategorijom koja se odnosi na anatomske razlike između muškarca i žene. Rodni identitet nije urođen, već se stiče učenjem i socijalizacijom, gde su rodne uloge kulturno određene – što znači da ono što osobu čini ženom ili muškarcem (ženskost i muškost) se smatra konstruktom određenog vremena i prostora, društva i kulture.⁴⁶⁷ Žene u džezu nevidljivo postoje, nekako između prostora, dajući svoj glas kroz subverziju i način izražavanja koji je skoro nemoguće transkribovati u diskursu (tradicionalno vlasništvo muškaraca), a gde je pitanje roda skoro uvek u senci pitanja rase.⁴⁶⁸ Na mnogo puta ponovljeno pitanje *zašto je došlo do izostavljanja džezarki iz džez narativa* Viktorija Vilis (Victoria Willis) odgovara da je to zapravo namerna intervencija, gde je taj nedostatak konstruisan u hegemonijskom džez diskursu kako bi zakrilo krizu identiteta samog žanra. Do krize žanrovskog identiteta dolazi kada glavna ideja postane statična, te se pokušava promeniti, pomeriti ili zameniti, što prouzrokuje neizvesnost i nesigurnost u postojanost same ideje. Područje diskursa koje okružuje žene dovodi u pitanje konstrukcije roda i rase, te je moguće da su instrumentalistkinje morale biti uklonjene iz diskursa džeza kako – konstrukcija džeza kao muškog prostora – ne bi bila destabilizovana.⁴⁶⁹ Ako posmatramo aspekte identiteta koji su generalno naturalizovani prema diskursu belog muškarca, žene su bile u velikoj meri isključene kako bi se sprečilo preinačavanje strukture moći unutar samog diskursa njihovim prisustvom. Iz toga proizilazi da muškarci verovatno nisu ni želeli žene tamo, od samog početka.⁴⁷⁰ Analiziranje

⁴⁶⁵ Sherrie Tucker, “Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies”..., op. cit. 383.

⁴⁶⁶ Victoria Willis, “Be-in-tween the Spa[ces]: The Location of Women and Subversion in Jazz”..., op. cit. 293.

⁴⁶⁷ Margareta Bašaragin, *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu*..., op. cit. 2.

⁴⁶⁸ Victoria Willis, “Be-in-tween the Spa[ces]: The Location of Women and Subversion in Jazz”..., op. cit. 293.

⁴⁶⁹ *Idem*.

⁴⁷⁰ Nichole T. Rustin and Sherrie Tucker, *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*..., op. cit. 391.

osećaja muzičarke iz dominantne perspektive muškarca ne daje odgovore na pitanja o rodnom identitetu žene, već samo potvrđuje dihotomije sistema koji je postavio muškarac.

U džez diskursu kao prostoru za stvaranje značenja, žena je označena kao drugačija, Druga u poređenju sa pravim, Jednim; muškarcem, doprinoseći neskladu u brojnosti i priznatosti između žena i muškaraca na muzičkom polju.⁴⁷¹ Ako uzmemo da se element muške rodnosti u džezu uspostavlja kao generički, u patrijarhalno ustanovljenoj mreži moći, ženskost biva struktuirana ne kao njegov opozit, već kao radikalno Drugo – njegov negativitet. Žena kao scenska izvođačica u ulozi instrumentalne solistkinje i improvizatorke jeste potencijalna subverzija koja se odupire normativnim formulacijama roda u tradicionalnom džezu kao kanonizovanom muškom žanru. Hal (Stuart Hall) predlaže da svaka kultura daje značenja različitim pozicijama u sistemima klasifikacije.⁴⁷² Pripadanje ili nepripadanje bilo kom datom društvu uspostavlja se uz pomoć relativne moći grupe koja je sebe odredila kao centralno mesto u tom društvu.⁴⁷³ Označavajući i posmatrajući razlike pripadnika/ca i nepripadnika/ca je osnova simboličkog poretka kao što je kultura.⁴⁷⁴ U takvoj binarnoj podeli klasifikuju se pojave sa jasnim, različitim karakteristikama, pozicionirajući se jedna u odnosu na drugu; vrednosti jedne – dominantne strane definišaće se na osnovu nedostataka određenih kvalitativnih karakteristika druge strane.⁴⁷⁵ Tendencijom postavljanja suprotstavljenih binarnih strana uspostavlja se odnos moći u kojoj će se opozitno definisati glavna (privilegovana) i ona druga (nedovoljno zastupljena) strana.

Prisvajajući ponuđene i date društvene kodove, deluje kao da instrumentalistkinja sama sebe oblikuje, čita i nudi drugima na čitanje. Kreiranje subjekta, međutim, ne može biti individualni izbor, već će ponuđeni društveni kodovi sa određenim značenjem unutar žanra i kulture biti ti koji kreiraju subjekat.⁴⁷⁶ Džezzerka kao subjekat ne može u potpunosti da utiče na to kako će je čitati, niti može kontrolisati način na koji će je identifikovati u okviru diskursa. Proces kroz koji se kreira identitet, a samim tim i identifikacija subjekta, uslovljen je džez diskursom u

⁴⁷¹ Alison Faupe and Vaughn Schmutz, "From Fallen Women to Maddonas: Changing Gender Stereotypes in Popular Music Critical Discourse", *L'Harmattan- Sociologie de l'Art*, 2011, Vol. ps 18, No. 3, 15–34, 18–34.

⁴⁷² Stuart Hall, "The Spectacle of the Other", in: Stuart Hall (ed.), *Representation*, London, Open University SAGE Publication, 1997.

⁴⁷³ Ričard Dajer, "Uloga stereotipa", u: Jovan Čekić i Jelisaveta Blagojević (ur.), *Moć i mediji*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2012, 239–248, 242.

⁴⁷⁴ Stuart Hall, "The Spectacle of the Other"..., op. cit. 236.

⁴⁷⁵ Aleksa Milanović, *Reprezentacija transrodnih identiteta*, Beograd, FMK i Orion, 2015, 11.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, 9.

kojem ona funkcioniše, te su joj na taj način nametnuti stavovi i pravila prisvajanja ili odbacivanja datih identiteta.⁴⁷⁷ Kroz proces usvajanja karakteristike žanra, odnosno grupe subjekata, kreira se njen identitet kao predstavljanje subjekta – njena reprezentacija u okviru određenog referentnog sistema. „Identifikacija se može razumeti dvojako: kao proces u čijem je centru subjekat i kao prekrivanje identiteta slojevima društvenih značenja u javnom polju, što je reprezentacija.”⁴⁷⁸ Drugim rečima, društvena značenja koja su dodeljena džezarki u dominantnom džez disursu kreiraju njenu predstavu u kulturi i javnoj sferi (ali ne i njenoj praksi), ali takođe istim tim postupkom postavljaju i identitet muškarca kao autentičnog.

Stereotipi utiču na proces identifikacije vršeći pritisak na subjekat u kreiranju i izboru identiteta, kako bi se uklopio u date normative. Uklapajući se u pravila igre i ponavljajući zadate obrasce, proces se naturalizuje, te postaje „prirodan”. Identitet se u ovom procesu percipira kao Drugi onda kada izmiče kategorizaciji, ne uklapajući se u nametnuti sistem. Takva pojava dokazuje da kategorije ne mogu biti esencijalizovane i da je to u osnovi naknadno konstruisan sistem. Ako sistem sadrži kategorije koje se ne uklapaju, to znači da je sistem nestabilan, te tako podložan dekonstrukciji i transformaciji; mehanizmi moći čitaju takve kategorije kao nešto što je preteće i upadljivo. To bi značilo da džezarke – kao marginalne van sistema – bivaju postavljene u simbolički centar istog tog sistema, obeležene kao „različite”. Žene koje su odabrale da sviraju džez, a naravno bivale orodnjene kao „žene”, statusom druge, prinuđene su da pregovaraju o svom statusu u okviru muškog džez prostora. Pretnja koju instrumentalistkinja u džezu predstavlja je toliko prisutna u svetu džez da mnoge žene moraju da se izbere za svoju „ženskost”; iznova dokazujući džezerima da su „dovoljno vešte i dobre”, usklađujući izvođenje svog identiteta žene na osnovu određene definicije „žene” u ovom diskursu.⁴⁷⁹

Rodna podela uloga u muzici tipična je za većinu kultura. U džez diskursu rodna podela uključuje muškarce koji sviraju instrumente, dok žene pevaju i / ili plešu.⁴⁸⁰ Žene nisu sviračice. Šeri Taker tvrdi:

„Ova marginalizacija, na kraju krajeva, nije samo slučajno izostavljanje, već je često aktivno i smerno isproducirano, ponekad i u džez praksi, ali svakako u džez

⁴⁷⁷ *Ibid.*, 10.

⁴⁷⁸ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 14.

⁴⁷⁹ Victoria Willis, “Be-in-tween the Spaf jces: The Location of Women and Subversion in Jazz” ..., op. cit. 298.

⁴⁸⁰ Trine Annfelt, “Jazz as masculine space”..., op. cit. 2.

diskursu i u dominantnim načinima reprezentacije kroz normativne definicije roda i rada u društvu u kojem je džez diskurs zastupljen.”⁴⁸¹

9.3. Performativnost ženskog tela u džezu

Kako bi se govorilo o rodnom identitetu u (džez) muzici, muzičkom scenskom izvođenju, muzičkoj interaktivnoj društvenoj praksi, pre svega, potrebno je govoriti o telu. Telo može da se posmatra kao živi organizam koji doživljava svet kroz čula, ili kao subjekat koji se oblikuje kroz diskurs i kulturnu konfiguraciju. Scensko izvođenje predstavlja pogodno mesto za ispitivanje kulturnog očekivanja od ženskog tela, uz izvođenje muzičkog žanra kao jezika koji može da oblikuje telo i kreira rodni identitet. Tenzija koja se stvara između žanrovskog muzičkog jezika i ženskog tela omogućava publici da uoči rodnu performativnost, koja je proizašla iz modeliranja roda i orodnjenog tela na sceni.⁴⁸²

Žensko telo u izvođenju muzičke improvizacije u okviru džez žanra ne može biti esencijalizovano, jer ne doživljava svako žensko telo muzičko izvođenje na isti način. Prema tome, potrebno je subjektizovati ličnu senzaciju svakog (ženskog) tela, što bi značilo da se ni rodno ženskog tela ne može generalizovati u diskursu iz kojeg se muzički komunicira i obraća u interakciji sa drugima. Improvizacija nije samo interpretacija muzičkog sadržaja, već igra po datim pravilima žanra i trenutno kreiranje originalnog muzičkog materijala svake individue. Identitet u muzičkom izvođenju se može posmatrati kao osnovni materijalni performativ subjekta gde se ukrštaju društveno i lično „i kao zbir nataloženih materijalnih gestova i ponašanja koji obezbeđuju kontinuitet, ali i promenljivost subjekatske pozicioniranosti individue.”⁴⁸³

Elizabeth Gros (Elizabeth Grosz) koristeći teoriju o otelovljenoj subjektivnosti ženskog tela na sceni posmatra telo koje je u isto vreme i privatno ili javno, a nije ni privatno, ni javno; telo koje je i svoje ili nekog drugog; telo koje je i prirodno i kulturno, fizičko i društveno, instinktivno i naučeno, određeno genetski ili okolinom.⁴⁸⁴ Tvrdi da sve pomenute dihotomije tela

⁴⁸¹ Sherrie Tucker, “Bordering on Community: Improving Women, Improvising Women in Jazz”, in: Daniel Fischlin and Ajay Heble (eds.), *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, Connecticut, Wesleyan UP, 2004, 244–267, 255.

⁴⁸² Jennifer Darlene Douglas, *Like a natural Woman: Constructing Gender from performance*, PhD Dissertation, Rochester NY, University of Rochester, 2007.

⁴⁸³ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 10.

⁴⁸⁴ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington IN, Bloomington Indiana UP, 1994, 35.

ne bi trebale biti striktno podržane, već bi trebalo uzeti u obzir međusobni odnos biološkog i društvenog izvođenja tela. Scensko žensko telo ne treba gledati monolitno (samo biološki, nezavisno od društvenog ili obratno) i jednostavno dok se društveno formira. Umesto toga, potrebno je uzeti u obzir i opipljivost i materiju tela, naturalizovanog u esencijalnom biološkom smislu, i posmatrati telo kao produkt kulturološke konstrukcije u isto vreme.⁴⁸⁵ Teorija otelovljenja subjektivnosti ženskog tela uključuje i reprezentaciju tela kao što je, na primer, povređenost fizičkog ženskog tela ili njegove reproduktivnosti, odnosno biološke odlike, ali i kulturološke konstrukcije, odnosno rodnosti u isto vreme. Na neki način se time stvaraju tenzije u reprezentaciji ženskog tela tokom scenskog izvođenja; da li se čita kao krhko, jer je telo manje od instrumenta ili zato što je krhkost kulturni konstrukt rodnog identiteta žene. Džez scena je prostor predstavljanja fizičkog i konstruisanja orodnjenog ženskog tela; s jedne strane, veliki instrument, pretežak za žensko telo ili sviranje instrumenata koje zahteva fizičku spremnost, kapacitet pluća, korišćenje usta za duvanje u velike duvačke instrumente.⁴⁸⁶ Sa druge strane, duge turneje i noćni život koji fizički ispljuju telo učitavaju u reprezentaciju subjektizovane telesnosti žene ranjivost, osetljivost i nejakost kao element u formiranju rodnosti tela kao društvene konstrukcije. Predstava promiskuitetne džezanke (seksualnog objekta ili subjekta) – zabavljačice sa početka 20. veka je, takođe, kreirala rodni identitet tela muzičarke, pa su ga na taj način čitali kroz različite stilove žanrovske prakse. Kompleksnost predstave ženskog tela u džez izvođenju je situirana u konstantnom previranju i spajanju diskursivnog tela (rodno konstruisanog) i materijalnog (fizičkog) tela kao neodvojivih u formiranju jedinstvenog oličenja telesnosti. Prema tome, scensko telo se nikada ne može doživeti kao puko semiotičko telo koje izvodi muzički sadržaj kroz ulogu datu u određenom sistemu znakova (žanru), već i kao telo koje ispoljava senzacije i fizičke ekspresije kroz subjektivnu reakciju i interakciju, karakterističnu za to telo.

Kako bih dalje razmatrala kreiranje rodnog identiteta u žanru džeza, posmatram džez i kao diskurs u kojem jezička performativnost čini sastavni deo kulturne, društvene i žanrovske sredine u kojem se rod izvodi, konstruiše i nudi na čitanje.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, 23–24.

⁴⁸⁶ Kapacitet pluća se ne razlikuje u odnosu na pol, već u odnosu na visinu osobe. Ako je žena viša od muškarca, ona ima veći kapacitet pluća od njega.

9.4. Govoriti u džezu o džezu

Pošto sam odrastala u patrijarhalnoj sredini kao što su Srbija i Mađarska, nimalo suptila diskriminacija na koju sam nailazila tokom rane džez karijere bila je normativ. Mnogo mojih kolega je zapravo bilo uvereno da je biti žena u džez instrumentalnoj muzici prednost i da će mi to pružiti više mogućnosti za nastupe i razvoj uspešne karijere. Razlog zbog čega su imali to mišljenje je reprezentacija ženskog tela u muzičkom izvođenju kao spektakularna, seksi i drugačija pojava, dovoljno egzotična da privuče pažnju muzičke i medijske industrije. Problem je, međutim, nastao onda kada nisam prihvatila očekivane modele reprezentacije i stereotipe koji su mi bili ponuđeni za izvođenje. Osim toga, kako bih uopšte dobila mogućnost da sviram u džez ansamblu, bilo je potrebno sa postanem članica socijalne grupe džezera kao prećutno pravilo (bilo je potrebno da me neko iz grupe pozove da sviram). Uglavnom su strategije kolaboracije usmerene ka ličnim odnosima; „ko je s kim dobar” kako se kolege/inice slažu međusobno (socijalne aktivnosti koje najčešće isključuju žene), neko nekoga preporuči (na osnovu ličnog iskustva) i naravno, kako svira. Međuljudski odnosi se u diskursu džezera uspostavljaju i na temelju rodni podela, rodni uloga i očekivanog normativnog ponašanja koje je u skladu sa društvenim očekivanjima. Muška socijalizacija pre i posle svirki ili višenedeljne turneje u kombiju su samo neke od situacija u kojima se kolege druže; raspravlja se o muzici, ali i „muškim” temama, te to „nije mesto za žene”. Jednostavnije je i logičnije odmah pozvati kolegu/muškarca u bend i zaobići problematičnost rodne podele u mikrosredini, odnosno bendu, „kliku” ili društvu istih muzičkih interesovanja. Takav pristup pri biranju članova benda je normativizovan i na neki način se podrazumeva.

Čak ni veliki orkestri, big bendovi, najčešće ne otvaraju audicije za položaj u orkestru, već zovu one koje već znaju (svoje drugare/muškarce), za razliku od orkestara klasične muzike, gde već trideset godina postoje audicije iza zavese. Nepotrebno je reći da se njihova predviđanja nisu obistinila: kao devojka bila bih poslednja pozvana u muzičku grupu (muškaraca), big bend ili na profesionalnu svirku. Tek kada nije preostao nijedan drugi saksofonista koji bi pristao ili bio kvalifikovan za dati posao, došao bi red na mene. Uprkos potčinjenom položaju, uvek sam tražila svaku moguću priliku za nastup i iščekivala poziv. Često sam se susretala sa sledećim komentarima: „Kako to da devojka ume da svira saksofon?”; „Nikada ranije nisam video devojku koja svira saksofon!”; „Nije li saksofon muški instrument?”; „Da li je ženama kapacitet

pluća dovoljno velik da duvaju u toliki instrument?"; „Muškarci uvek sviraju džez, da li si ti onda jedina?"; „Zašto ne radiš ono što rade ostale normalne devojke?" Kasnije, tokom profesionalne karijere, susretala sam se i sa drugačijim komentarima: „Oh, ti mora da si pevačica!"; „Da li si došla sa muzičarima? "; „Jesi li ti trubačeva devojka? "; „Tako dobro sviraš, nije se ni čulo da nisu sve muškarci u bendu! " (kada sam napokon svirala u profesionalnom big bendu, ali naravno, samo kao stalna zamena za prvi i drugi alt i bariton deonice); „Opa, ti baš imaš muda" (kvalitet koji opisuje virtuoznost, snažan zvuk, ocrtavajući samopouzdanje kao karakteristike muškosti u diskursu džez); „Duvaš kao muško" ili slično tome. „Tako dobro sviraš (sviraš virtuožno i/ili inteligentno), baš kao muškarac! "; „Neki muškarci mogu da se postide kada tebe čuju kako sviraš"; „I vi žene znate nešto!"; „Sviraš saksofon kao neka muškarača" ili „Tvoj solo je bio tako nežan, tako ženstven", naglašavajući jedinstvenost mog rodnog identiteta. Kao rezultat dugogodišnjeg osećaja isključenosti, pogrešnog tretiranja i stereotipizacije, postala sam vođa različitih sastava i angažovala muzičare/ke sa kojima se osećam prijatno dok radim i stvaram. U takvim okolnostima nisam osećala pritisak, sud, ocenjivanje ili diskriminaciju po osnovu mog pola tokom stvaranja i izvođenja. Naravno, reprezentacija istog tog rada i izvođenja je nešto sasvim drugo.

U poslednjih nekoliko godina, od kako sam angažovana u obrazovnim, kulturnim i umetničkim programima koji afirmišu džezke kroz mentorstvo mladih muzičarki, susrećem me ceo novi set komentara i pitanja, što predstavlja nove normative: „Zašto je sad odjednom postalo tako važno i moderno da žene nastupaju?" (pita me producentkinja najvećeg regionalnog džez festivala). Moj odgovor: „Prisustvo žena u džezu se mora institucionalizovati i normirati", a ona dodaje: „Pa onda radite neke radionice preko tvoje nevladine organizacije, to bi baš bilo slatko..."; „Nekada je to bio problem, ali sada je sve u redu"; „Zašto ste vi feministkinje toliko uporne, imamo i većih problema od rodno neuravnotežene džez scene, evo na primer nasilje u porodici"; ili „Dobićete svoja prava kada budete svirale dovoljno dobro". Od kolega čujem sledeće: „Zbog borbe za svoja prava, oduzimate hleb iz usta profesionalnim muzičarima, nama muškarcima"; „Ne možemo žrtvovati kvalitet za kvantitet samo da bi vi svirale"; od ljubitelja džez: „Nisu žene u džezu ugrožene, ima u Americi i Engleskoj sad par saksofonistkinja"; od publike: „Baš sviraš kao profesionalac/prava"; „Tvoj ženski senzibilitet daje posebnu notu ovom bendu".

9.4.1. Žena kroz ideologiju patrijarhata

U toku svoje karijere susretala sam se sa različitim komentarima i pitanjima. U nastavku ću navesti samo neka od njih. Nedavno mi je novinarka postavila sledeće pitanje: „Žena za saksofonom... Kako originalno! Kako ti je u mladosti palo na pamet da izabereš muški instrument?” Ili „Saksofonistkinja, umetnica, a majka, kako je to uopšte moguće?” Koleginica bi komentarisala: „Nisam ni ja imala profesoricu, ne mora ni ona, ja sam se sama izborila, nek se i ona bori”; „Da si se dovoljno potrudila i bila vrednija, i ti bi bila uspešna kao on”; „Ćuti, koja još žena može da kaže da ovako radi šta hoće, dosta ti je, ne talasaj!”

Pre nekoliko meseci nastupala sam sa svojim *SUPER saksofon kvartetom* u televizijskom šou-programu koji se emituje svake nedelje. Tri voditeljke emisije su dočekale naš sastav – tri muškarca i ja, a ja sviram bariton (najveći u porodici saksofona u ansamblu saksofona koji zbog svog dubokog tona ima ulogu basa i ritma). Pitanje su uputile najvišem kolegi: „Kako to da ste dami dali da svira najveći instrument, zar joj nije teško?” Pitale su njega, ne mene, iako su dobile informaciju da sam ja liderka benda, a i stajala sam pored njega; „Vi momci tako dozvoljavate da vam ona zadaje ritam?”

Često me žene opominju da se vratim na „svoje mesto”, da se ponašam kako priliči ženi, odnosno da budem suptilnija, skromnija, tiša i manje upadljiva kao scenska izvođačica. Možda čak i češće od kolega u diskursu džeza, u medijima i muzičkoj industriji nailazim na mišljenje drugih žena koje ne podržavaju karijeru džez instrumentalistkinje, ne afirmišu žensko stvaralaštvo, već rade sasvim suprotno: kritikuju ulogu žene kao jednake i ravnopravne akterke u javnoj sferi. Ovde je važno zastati i iskreno proceniti da li je uvek u pitanju bespogovorna „krivica” muškarca kada je reč o patrijarhalnoj rodnoj stereotipizaciji žene kod nas. Prečesto dobijamo komentare od žena u vezi sa dobro ili loše odigranom ulogom žene u savremenom društvu. Postavlja se pitanje koliko su se, ³⁰ da li su se i na koji način patrijarhalni obrasci menjali od srednjeg veka do danas? I kako su žene uticale na te promene? Koliko se patrijarhalna kultura prilagodila tokom tranzicije i na koji način su se rekonstruisali stari patrijarhalni stereotipi? Ali pre svega, kako se žene sa teritorije bivše Jugoslavije prilagođavaju, prihvataju ili odbijaju zadatu normu.

Uloga žene je još od srednjeg veka bila podređena, te se u društvu održala vladajuća ideologija patrijarhata koja je jasno određivala ulogu žene naspram muškarca. Dolaskom Turaka

formirao se kodeks ponašanja žene – žensko ćutanje bez pobune, koje označava žensko telo kao vlasništvo kojim raspolaže muškarac (otac, brat, muž, vladar), a koje se zadržava i u većem delu Zapadne Evrope skoro do 20. veka. Kodeks sličan onome koji je propisivala i katolička crkva u mračnom dobu. U ovom periodu se konstruisao prototip ženskog pravilnog ponašanja: bespogovorno slušanje muškarca (svaka pobuna, neposlušnost ili odbijanje muškog autoriteta rezultiralo bi stradanjem žene). Iako na prostorima jugoslovenske zajednice u 20. veku nisu preovladavale radikalna patrijarhalna kultura i politika (koja bi podrazumevala sistematsko isključivanje prava drugih), žene su ipak svakodnevno postavljane u marginalizovanu poziciju.⁴⁸⁷ Uređenjem po principu jednakosti muškaraca i žena kao pripadnika radničke klase, žene su „prihvatile” homogeniziranost polova, usled čega su se izbrisale razlike u starosnoj dobi, nivou obrazovanja, ekonomskom nivou ili verskoj i etničkoj pripadnosti.⁴⁸⁸ Komunistička verzija patrijarhata je svojom idejom o jednakosti polova izbrisala ženu kao subjekat. Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija je u postkomunističkom periodu ženama dala ista prava (pravo na jednake plate, školovanje, zaposlenje, pravo glasa, pravo na abortus), ali ne i učešće u javnoj sferi. U javnoj sferi su se zadržali patrocetrični obrazci, mada su se sedamdesete godine 20. veka činile kao momenat slabljenja patrijarhata. Ponovno jačanje patrijarhata se u bivšoj Jugoslaviji osetilo osamdesetih godina i poznato je kao „poslednja faza komunističkog patrijarhata”. Tada su mnoge žene izgubile status zaposlenih i emancipovanih žena.⁴⁸⁹ Devedesete godine su uzdigle muškarca ponovo na vodeći položaj, a ženu vratile u dom i privatnu sferu. Ovakva tendencija je vidno udaljavala ženu od onoga što se u to vreme dešavalo na Zapadu. Masovno nasilje nad ženama i maltretiranja žena u ratnom periodu vraćaju ženu u status tela koje trpi i ćuti. Nakon raspada Jugoslavije, došlo je do oživljavanja religije što je rezultiralo zadiranjem u privatni život ljudi, a crkveni poglavari su tada dobili veću i značajniju ulogu u odlučivanju i savetovanju širokih narodnih masa i porodice. Savremena patrijarhalna kultura, podržavajući ideologiju religije, osnažuje moć muškarca što posledično osnažuje mizoginiju, stabilnu i kolektivno prihvatljivu.⁴⁹⁰ Danas se suptilno oživljava diskurs muškarca

⁴⁸⁷ Adisa Gazetić, „Patrijarhat nekad i sad: tranzicija i tradicijski obrasci”, *Tranzicija*, 2008, Vol. 10, No. 21–22, 46–60, 47.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, 50.

⁴⁸⁹ Rada Iveković, „(Ne)predstavljivost ženskog u simboličkoj ekonomiji: žene, nacija i rat nakon 1989”, u: Branka Arsić (ur.), *Žene, slike, izmišljaji*, Beograd, Centar za ženske studije, 2000.

⁴⁹⁰ Adisa Gazetić, „Patrijarhat nekad i sad: tranzicija i tradicijski obrasci” ..., op. cit. 53.

„heroja”, zastupnika nacionalne ideologije i porodice, koji vraća ženu u staru, poznatu ulogu, često prihvaćenu od strane žena.

Da li se tranzicija zaista desila ili i dalje živimo u društvu koje neguje ideologiju iz srednjeg veka, upakovanu u moderno ruho? Da li su žene uspele sa napuste obrasce patrijarhalne matrice? Svesno ili nesvesno, žene i dalje prihvataju i igraju ulogu žrtve, one koja trpi i obeshrabuje druge žene da menjaju diskurs. Možda savremeno društvo dozvoljava promenu diskursa, a žene ne koriste priliku da svojim naporima izgrade slobodniji status za sebe u društvu? Nepromenjeni viševjekovni doživljaj sebe same u savremenom društvu zadržava i blokira razvoj, promenu i napredak položaja žene u društvu. Opozit uloge žrtve jeste uloga izuzetne žene. Na prvi pogled deluje sasvim suprotno, međutim, možda je to samo druga strana medalje – drugačije upakovani niži status žene u društvu.

9.4.2. Izuzetna žena

Vraćajući se na primer žene baritonistkinje, gde sam kao jedina žena koja svira najveći instrument bila izdvojena iz grupe, svedočimo o još jednom stereotipu – instrumentalistkinja je glorifikovana i predstavljena kao heroina koja se ističe iznad svih muškaraca, kao osoba vanrednih kvaliteta. Svakako je fenomen „izuzetne žene” oduvek bio značajan za studije feminizma. Ideja o izuzetnoj ženi predstavlja imidž figure koja, uprkos svom polu, uspeva da uspe (nekako) u muškom svetu. Takvo mišljenje ne uzima u obzir istoriju ženskih dostignuća i informacije koje su povezane sa tim kontinuitetom kroz istoriju.⁴⁹¹ Na taj način se dobija utisak diskontinuiteta ženskog učešća u određenoj disciplini, jer te „izuzetne žene” svaki put postaju prve, jedine ili retke. Česte su najave muzičarki (ili vraćanja u prošlost iščitavanjem džez istorije iznova) referencom: „*First lady of be-bop*”; „Prva džez trubačica kod nas”; „Jedina bariton saksofonistkinja”; „Prvi ženski big bend”..., iako je postojalo mnoštvo učesnica na sceni pre toga. Takve reprezentacije pokušavaju da dokažu da žene ne postoje u džezu, niti su postojale, ignorišući dosadašnji umetnički učinak i doprinos žena. Partikularizacija ženskih figura kao različitih, jedinstvenih, ali obeleženih i izolovanih, predstavlja takođe izuzetno efikasan patrijarhalni način da se obezbedi položaj žene, koji treba posmatrati pre svega kao izuzetak od

⁴⁹¹ Susan Bassnett, „Introduction to Part Three”..., op. cit. 88.

pravila.⁴⁹² To se ne odnosi samo na džez, već je prisutan i u različitim muzičkim žanrovima (tradicionalna muzika, pop, pank, rok).

Zanimljiv je, međutim, način konstruisanja, izvođenja i čitanja rodnog identiteta u diskursu džezza kroz navedenu jezičku performativnost. Rodnost kao društveni konstrukt je već data u samom jeziku, a usvaja se putem kao i posredstvom usvajanja jezika kao okvira koji je kulturno raspoznatljivo orodnjen.⁴⁹³ Jezik o džezu i u džezu kao kulturno društveni diskurs je u velikom delu “u vlasništvu muškaraca”.⁴⁹⁴ Za muzičare „jezik džezza” jeste sistem koji okružuje muziku, te se jezik koristi za opisivanje muzike i za diskusiju o muzici. Takav jezik je prisutan u medijima, na akademskom nivou, kao i u samoj sredini gde se muzika proizvodi i konzumira, među džezzerima/kama. Jezik koji koriste džezzeri/ke nosi svoja oblička i identitete. Džez jezik, odnosno jezik muzičara/ki, uključivanjem novih reči, izmišljanjem novih fraza, terminologije, žargona i slenga, imenovanjem muzičkih stilova i tehnika izvođenja, stvara prostor unutar muzičke tradicije koji pripada džez muzičaru/ki. Oni zajedno stvaraju svoj jezik, drugačiji od binarnog diskursa zapadne muzičke tradicije, kreirajući svoju novu muzičku tradiciju. Džez diskurs muzičara/ki iscrtao je nove granice uključivanja (i isključivanja) u odnosu na tradicionalnu belu mušku matricu zapadne muzike. Ipak, postao je jezik Afroamerikanaca i označen kao muški prostor. Razvoj ovog novog prostora jeste mesto gde su Afroamerikanci mogli da afirmišu sopstvenu muškost, umesto da se prilagođavaju slici muškosti predstavljene od strane belaca. Autobiografija Majlsa Dejvisa⁴⁹⁵ nudi primere govora između muzičara kroz Majlsovo opisivanje scene, kolega/inica, života, rada, nastupa i probi od bi-bapa pa nadalje; „*His thing was bad*”⁴⁹⁶ je, na primer, njegova pohvala virtuoznosti i inovantnosti nečije improvizacije i stila sviranja; „*His thing*” je originalni stil koji je prepoznatljiv za tog muzičara; Sintagma „*doing his shit*”⁴⁹⁷ opisuje Parkerov solo za koji Majsl pravi dovoljno prostora tokom izvođenja, kako bi Parker mogao da pokaže svoje originalne, virtuozne i brze solaže koje su bile samo njemu svojstvene.

„Bio sam buntovan i crn, nekonformista, *cool* i *hip* (moderan) i ljut i sofisticiran i ultračist (od droge) – ja sam bio sve te stvari i još mnogo više; svirao sam jako

⁴⁹² Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 9.

⁴⁹³ Dragana Stojanović, *Interpretacije mapiranja ženskog tela...*, op. cit. 8.

⁴⁹⁴ Victoria Willis, “Be-in-tween the Spaf Jces: The Location of Women and Subversion in Jazz”..., op. cit. 296.

⁴⁹⁵ Miles Davis and Quinsy Troupe, *Miles: The Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1990.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, 80.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, 71.

dobro trubu u odličnoj grupi, tako da zasluge nisam dobio samo na osnovu imidža pobunjenika.”⁴⁹⁸

Identitet džez muzičara/ki formirao se u skladu sa društveno-kulturnim promenama koje su se dešavale četrdesetih godina prošlog veka, tako stvarajući i diskurs iz kojeg se delalo, komuniciralo i izvodio kolektivni ili individualni identitet, često aktuelan i danas. Žargon i jezik džezera/ki se koristi decenijama, a poznavanje tog jezika simbolizuje „pripadnost” žanru, diskursu i društvenoj grupi. Džezeri/ke često svoje bendove zovu *tribe* (pleme), jasno naglašavajući da postoje oni koji mu pripadaju i oni koji su izvan njega. Iako većina reči koje koriste samo džezeri/ke nije ni ugledala svetlost dana van džez kluba, veliki broj reči je ipak našao svoj put u mejnstrim (eng. *mainstream*) američki leksikon, a koriste se i danas.⁴⁹⁹ Nekoliko najčešćih izraza na engleskom jeziku koje koristi veći deo džez zajednice su: *bad* – dobro, *balloon lungs* – duvač koji može da duva u instrument sa puno vazduha, *Birdmind* – imitator Čarli Parkera (Parkerov nadimak je bio *Bird*), *blow* – glagol koji znači da neko baš dobro može da svira (ne samo duvač), *bread* – lova, *gaža* od svirke, *chops* – (ambažura usta) kada neko ima visok kvalitet tehnike sviranja i izdržljivosti na bilo kom instrumentu, *cool cat* – moderan frajer, iskuliran tip, *Daddy-O* – tako Afroamerikanci zovu jedan drugog kada se „dobro nose” i atraktivno i moderno oblače, *gig* – tezgja, zakazana svirka, *hip* – moderan, frajer, *jam session* – grupa muzičara/ki improvizuje zajedno, *lick* – fraza iz soloa, *scat* – sketovanje je vokalna improvizacija sa rečima i slogovima, glasovima bez ikakvog jezičkog značenja, *stretch it out* – produžiti solo, ponavljati formu za solo još nekoliko puta. Tokom nekoliko godina provedenih u Njujorku, San Francisku i Torontu (2005–2010) imala sam prilike sa iskustim ovaj fenomen, u različitim situacijama tokom izvođenja, probi ili samo kao deo džezerskog društva (sebe Afroamerikanci u džez sredini nazivaju *Jazz Cats*, oličenje *cool and hip* imidža) u džez klubu ili na koncertu. Cena ove nove crne muškosti je obično dolazila po cenu ženskog vokala, čega smo svedoci i danas. Kako je džez postajao mesto gde su Afroamerikanci mogli da redefinišu sopstvene identitete i ideje svoje muškosti unutar diskursa, žene – prvenstveno crne žene – bivale su izolovane, osim u slučaju kada su prihvatale određene uloge unutar nove matrice –

⁴⁹⁸ Miles Davis and Quinsy Troupe, *Miles: The Autobiography...*, op. cit. 198.

⁴⁹⁹ AJJ STAFF, “Jazz Slang”, *All About Jazz*, <https://www.allaboutjazz.com/jazz-slang-by-aaj-staff?fbclid=IwAR1Whd7Cbu0q-z-jJ4f0h87U9mhxYYnRipoGbAVOgVFjyEm8qJKIus0nKl4>, ac. 12. 12. 2021. at 9.00 AM.

otelotvorene u ideji identiteta džez pevačice.⁵⁰⁰ Instrumentalistkinje se i danas često odvajaju identifikacijom od pevačica, nazivajući jedna drugu „*Bro', Man, Guys...*”, čime performativno izvode svoju „ozbiljnost”, inteligenciju i virtuoznost na instrumentu i „pravom” razumevanju džez muzike, odnosno svoju superiornost (pozicionirajući sebe kao jednaku muškarcu) u odnosu na vokalistkinje. Na taj način degradiraju status pevačice, koje su „samo žene” i pokazuju svojim kolegama da su drugačije od pevačica i da očekuju da budu shvaćene ozbiljno. U medijima je jezik pojačao ideju džez kao muškog prostora, ponavljajući binarne konstrukcije i kreirajući iznova ono što Džudit Batler naziva „heteroseksualna muška matrica”,⁵⁰¹ neka vrsta džez zajednice, koja bi mogla podsetiti, na primer, na sportski tim muškaraca. Izvođenje rodnog identiteta u matrici, koja je jasno binarno postavljena, samo je ojačao rodni performativ žanra i okvire ženskog prostora u reprezentaciji prakse.

Nasuprot muškom prostoru u takvom sistemu ili matrici oformljen je ženski prostor (pevačice, instrumentalistkinje, kompozitorke, liderke) i njegovo ponavljanje se distribuira kroz kulturnu i društvenu sredinu putem govora i reprezentacije, te je prema tome rodnost izvedbena praksa; rodnost se razotkriva kao konstrukcija prisutna u sistemima jezika, kulture i društva.⁵⁰² Ako se rodnost sagledava kao društveno konstruisana izvedba u džezu, pruža se mogućnost analize i razotkrivanja njene kodiranosti, značenja i odrednica u određenom kulturnom i društvenom prostoru, što posledično pruža mogućnost samog dešifriranja, odnosno „rešifriranja”⁵⁰³ društveno-kulturnih praksi. Tako je jezik o džezu i u džezu ugrađen u sam muzički žanr koji reflektuje društvo u kom se kreirao, ali i različite modele rodne organizacije koje su se adaptirale u datom diskursu.⁵⁰⁴

9.5. Performativnost roda u interakciji džez improvizacije

Džez kao muzika je jezik-idiom, vrsta komunikacije. Za razliku od muzičkih žanrova koji se oslanjaju na pisanu muziku, džez se oslanja na improvizaciju i međusobnu interakciju učesnika/ca. Iako postoje napisane džez kompozicije, muzičari/ke su slobodni/e da muzički komuniciraju, komentarišu, stvaraju dijalog sa drugima, da govore, jedni druge pitaju i

⁵⁰⁰ Victoria Willis, “Be-in-tween the Spa[ces]: The Location of Women and Subversion in Jazz” ..., op. cit. 295.

⁵⁰¹ *Ibid.*, 294.

⁵⁰² Dragana Stojanović, *Interpretacije mapiranja ženskog tela...*, op. cit. 7.

⁵⁰³ *Ibid.*, 8.

⁵⁰⁴ Victoria Willis, “Be-in-tween the Spa[ces]: The Location of Women and Subversion in Jazz” ..., op. cit. 293.

odgovaraju, prekidaju ili se slažu. Baš zbog toga, mnogi/e muzičari/ke prave i koriste metafore, odnosno džez improvizaciju porede sa pričanjem priča. Muzička ideja koja se kreira u džezu slična je modelu kreiranja ideje u konverzaciji, što znači da sam/a muzičar/ka treba biti odličan/na sagovornik/ca. Kada muzičari/ke analiziraju svoju svirku, često koriste reč „reći“ ili „kazati“, kada se referiraju na „svirati“.⁵⁰⁵ Na primer: „Kada si odsvirala onu frazu, ja sam ti odgovorila u istom fazonu... samo sam 'plivala' iznad tempa“. U formi bluza koji se sastoji od dvanaest taktova, muzičari/ke najlakše objašnjavaju jedni drugima da se u prva četiri takta nešto kaže, u druga četiri takta se to pitanje ili iskaz ponavljaju, a u poslednja četiri takta se na pitanje odgovara, ili se svi slože sa prethodnim iskazom. Kroz muzičku interaktivnu improvizaciju se unose, kako sam ranije opisala, komunikacijske strategije. Interakcija nastaje onda kada su osobe fizički prisutne, te se kroz komunikaciju međusobno opažaju i (mogu da) reaguju jedne na druge.⁵⁰⁶ Osobe ne ulaze u interakciju sa kontekstualizovanim predsocijalnim identitetom muškarca ili žene, već se kroz delovanje jedno na drugo i naspram drugih, stvara specifičan proces formacije mehanizama kojima se deluje na individualnu identifikaciju učesnika/ce.⁵⁰⁷ Prema tome, i muzička interakcija može da se posmatra kao samostalna ravan za istraživanje roda, jer kao i žanr džeza, i rod ima svoju istoričnost koja je proizvod kulturne i društvene sredine, te se reprodukuje kroz džez diskurs.

Postoji više naučnih gledišta na interakciju kao ravan u kojoj se formiraju položaji moći i rodni identiteti. Na primer, Debora Tanen, predstavnica teorije dve kulture, obrazlaže ideju da je razgovor između muškaraca i žena interkulturni dijalog. U knjizi *Ti jednostavno ne razumeš*, Tanen analizira muškarce i žene kao aktere/ke različitih kultura nastalih kroz različite socijalizacije, te stoga i drugačijih komunikacijskih veština.⁵⁰⁸ Upravo zbog toga dolazi do nerazumevanja i često pogrešnog interpretiranja tokom međusobne interakcije.⁵⁰⁹ U interakcijama koje je istraživala pronalazi povezanost odabira i vrste tema, kao i fokus na teme tokom razgovora istopolnih sagovornika/ca, čime objašnjava višeznačnosti razgovornih strategija koje sadrže i odnose moći.⁵¹⁰ Time dokazuje da je jezička diskriminacija žena izazvana

⁵⁰⁵ Victoria Willis, “Be-in-tween the Spajces: The Location of Women and Subversion in Jazz”, op. cit. 295.

⁵⁰⁶ Regine Gildemeister, “Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung”, in: Ruth Becker and Beate Kortendiek (eds.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, 132–140.

⁵⁰⁷ Margareta Bašaragin, *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu...*, op. cit. 5.

⁵⁰⁸ Debora Tanen, *Ti jednostavno ne razumeš...*, op. cit.

⁵⁰⁹ Margareta Bašaragin, *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu...*, op. cit. 14.

⁵¹⁰ Debora Tanen, *Ti jednostavno ne razumeš...*, op. cit. 28–33.

pogrešnom interpretacijom govora žena od strane muškaraca. Iako bi to bio najlakši način da se obrazloži zašto su žene u džezu u potčinjenom položaju (naspram muškaraca) u sviranju ili u njegovoj reprezentaciji, zašto se stil „ženskog” sviranja naziva agresivnim, histeričnim ili emotivnim, ipak, predstavljenoj teoriji nedostaju elementi koji snažno utiču na kreiranje i muzičkog i rodnog identiteta u okviru džez žanra; pre svega kulturni, etnički i žanrovski (društveni) identitet. Socijalna i kulturna determinisanost roda bi trebala da otpusti percepciju „ženskog” jezika, jer se ne računa samo polna specifikacija koja određuje društveno-kulturni status na osnovu kojeg se grade strategije komunikacije, već je uslovljena i kulturnim identitetom i razgovornom situacijom (muzičkim stilom sa svojim karakteristikama). Na ovakav smer razmatranja rodnosti u muzičkoj interakciji nadovezuje se perspektiva Džudit Batler. Ona kritikuje postojanje jednog univerzalnog i stabilnog subjekta na osnovu kojeg bi se kategorijalno mogli razdvojiti pol i rod, i preispituje kategoriju roda kao mesto i način identifikovanja žene.⁵¹¹ Diskurzivni poredak i jezik, u ovom slučaju žanra džeza u kojem se odigrava muzička interakcija, jesu oblasti u kojima se rod konstruiše tako da je dualizam za Batler složena društveno-kulturna konstrukcija.

Subjekat je fluidan pojam, stalno u kreiranju, a u džezu je identitet žene kao subjekat uključen u dualnu strukturu: proizvodi ga kultura, ali i reprodukuje kulturu. Drugim rečima, u isto vreme je proizvedeno unutar diskursa, ali i podvrgnuto istom tom diskursu džeza.⁵¹² Kako bi bile ozbiljno shvaćene i prihvaćene u određenom društvenom okruženju džeza, ženama je potrebno da prihvate određene uslove: set ponašanja, gestikulacije, ritual i ceo niz znakova. Ove norme zatim postaju normativi njihovog ponašanja, postavljajući subjekat u određenu poziciju iz koje govori i izvodi.

Muzičari su svojim ponašanjem, gestikulacijom, stiliziranjem govora i sviranja (muzičkog jezika) orodnili muzički žanr tradicionalnog džeza od njegovog samog konstruisanja na početku 20. veka. U žanru džeza muškost je postavljena kao norma i hijerarhijski sistem društva zasnovan na ideologiji patrijarhata. Već pomenuta performativnost žanra stvorila je činiove izvođenja koji kreiraju identitet kroz ponavljanje. Pretpostavljam da, ukoliko muzičarka pripada muzičkom žanru koji već ima određeni nivo prethodne performativnosti, a osim toga uči, vežba i ponavlja tu količinu performativnosti, to znači da ona izvodi zadatu performativnost

⁵¹¹ Džudit Batler, *Nevolje sa rodom...*, op. cit.; Džudit Batler, *Tela koja nešto znače*, Beograd, 47. rika knjiga, 2001.

⁵¹² Cecilia Björck, "Freedom, constraint, or both? Readings on popular music and gender", *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 2011, Vol. 10, No. 2, 8–31, 14.

žanra. Džezerka je postavljena u poziciju u kojoj je normativizovana kao „žena”, a muškarci su subjekti koji izvode svoj rod kao „muškarci” kroz set značenja kao subjekti dominantniji nad ženama. „Ženska gestikulacija” se kreira kroz izvođenje, ali ona svakako ne predstavlja unutrašnji „ženski osećaj” te se ne može percipirati kao „unutrašnja suština”.⁵¹³ Subjektivno, performativnost ne može predstavljati ono „šta smo mi zaista”, već je to fluidni proces kreiranja rodnosti tokom izvođenja, koji je podložan promeni, prilagođavanju ili pregovaranju u okviru datog diskursa.

Slično verbalnoj komunikaciji, i džez izvođenje se rukovodi određenim pravilima ponašanja i razumevanjem unapred dogovorenih vizuelnih znakova, interakcije, muzičke sintakse ili gesta, odnosno performativnosti samog žanra, propisane uloge za različite instrumente i istorijski određene perspektive u praksi, što je opisano u ranijem delu rada. Pomenuta ponašanja su postala ritualizovana. Takav skup pravila i rituala sličan je pravilima igre ili određenim sportovima, gde su tradicionalno ta pravila kreirali i izvršavali muškarci. Pošto su džez stvorili muškarci, on oličava muški kolektivni izraz prakse, bez obzira na vreme i savremenost u kojem se data praksa izvodi. Muzičari su primenjivali patrijarhalni ideološki pristup u sopstvenoj muzičkoj tradiciji i društvenom okruženju, a takođe i u tradicionalnom džezu. Ono što su reprodukovali bili su socijalni ideološki obrazac tradicije i kanonizovani modeli predstavljanja u mikrokontekstu zajednice muzičara.⁵¹⁴ U krutom i ograničenom društvu poput kulturnog prostora tradicionalnog džeza napredovanje, inovacije i promene nisu mogle doći do izražaja. Iz toga se zaključuje da mejnstrim (eng. *mainstream*) ovekovečava vrednosti patrijarhalne ideologije. Dominantnost muškaraca u džezu nije samo stvar njihove nadbrojnosti, već i pitanje muškosti kao normativa žanra. Takav normativni sistem hegemonije pretpostavlja i heteroseksualnost kao normu, izazivajući represivni efekat na iskustvo homoseksualnosti, biseksualnosti, transeksualnosti, o kojima se tek nedavno počelo govoriti, a zbog tematike ovog rada, neću dublje elaborirati temu.⁵¹⁵

Da li je moguće pružati otpor u ovakvom subjekatskom pozicioniranju, odnosno matrici odnosa moći? Da li je moguće da se subjekat suprotstavi ovakvom izvođenju roda ili je to samo naglašavanje iste te normativnosti? Koje su onda strategije nezavisnog delanja van matrice?

⁵¹³ *Ibid.*, 15.

⁵¹⁴ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 9.

⁵¹⁵ Alf Arvidsson, “Introduction”..., op. cit. 8.

10. Stereotip

Termin stereotip odnosi se na specifične definicije realnosti, što ukazuje na dispoziciju moći u društvu koje mapiraju granice prihvatljivog i legitimnog ponašanja.⁵¹⁶ Stereotipom se uspostavlja veza između reprezentacije (prekrivanje identiteta slojevima društvenih značenja u javnom polju), različitosti i moći. Kada se govori o moći, misli se na moć reprezentacije na specifičan način, u određenom režimu reprezentacije. Stereotip predstavlja glavni element u vežbanju simboličke moći. Moć u društvenom smislu jeste sposobnost pojedinca ili grupe da ostvaruje svoje interese i zahteve u odnosu na druge. Cirkulacija moći je posebno važna u kontekstu reprezentacije. Svi – i oni koji su moćni i oni koji su nemoćni – su uhvaćeni, mada ne pod istim uslovima, u cirkulaciju moći. Niko od njih ne može da se postavi van polja delovanja,⁵¹⁷ obuhvatajući „subjekte” moći i one koji su „subjektizovani”.⁵¹⁸ Stereotipizacija ima svoju politiku moći, hegemonijsku i diskurzivnu formu koja funkcioniše kroz kulturu, produkciju znanja, imaginarno i reprezentaciju.

Stereotipi redukuju ljude u nekoliko jednostavnih, esencijalnih karakteristika reprezentovanih kao da su namešteni „prirodno”, umanjujući sve što jedna osoba jeste. Pojednostavljuje ih ili preuveličava, i „određuje” ih bez puno mogućnosti menjanja i razvijanja „različitosti”. Stereotipi imaju funkciju da dele normalno i prihvatljivo od nenormalnog i neprihvatljivog. Sve što je drugačije se ili popravljaju ili izbacuju iz opsega normalnog. U osnovi ovih razmatranja nije stav da su stereotipi kao aspekt ljudskog mišljenja i prikazivanja pogrešni, već da je to onaj ko ih kontroliše i definiše, odnosno interesi kojima oni služe.⁵¹⁹ Najvažnija funkcija stereotipa je da održavaju oštre, ograničavajuće definicije, da jasno definišu gde se granica završava, pa tako i ko je unutar, a ko izvan nje. Stereotipi mapiraju granice prihvatljivog i legitimnog ponašanja, ali takođe i insistiraju na tim granicama, upravo na tačkama gde ih u stvarnosti uopšte nema.⁵²⁰

⁵¹⁶ Ričard Dajer, „Uloga stereotipa”..., op. cit.

⁵¹⁷ Stuart Hall, „The Spectacle of the Other”..., op. cit.

⁵¹⁸ *Ibid.*, 263.

⁵¹⁹ *Ibid.*, 276.

⁵²⁰ Ričard Dajer, „Uloga stereotipa”..., op. cit.

10.1. Stereotip džez muzičarke

Potrebno je kritički ispitati vrste rodni konstrukcija i stereotipa koji su dominirali džez novinarstvom, istorijskim narativom, produkcijom, marketingom i muzičkom industrijom, te postaviti pitanje kome služi popularna konstrukcija modernističkog džez heroja – genija, autentičnog muškarca koji svira i žena kojoj nije ovde mesto? Da li se dominantni režim reprezentacije može osporiti i menjati? Koja bi bila uspešna strategija za dekonstrukciju sistema reprezentacije žene u džezu? Istaknuta pitanja ću razmatrati pregledom konstrukcije stereotipa džezanke iz različitih perspektiva – istorijske, stilske, na osnovu izbora instrumenta, rodnog identiteta i na kraju, u skladu sa ličnim iskustvom.

Kao da su zapečaćeni, glavni stereotipi žena u džezu nastali dvadesetih godina 20. veka u Sjedinjenim Državama, još uvek su donekle na snazi. Odolevaju novim diskursima, socijalnom okruženju i atmosferi u džezu i kreativnoj muzici. I posle stotinak godina od konstrukcije stereotipa instrumentalistkinje u džezu, još uvek se traga za strategijama i načinima njihovog dekonstruisanja. Problem kod njihovog određivanja jeste verovanje u apsolutnost i izvesnost svakog pojedinačnog poretka,⁵²¹ čak i kada se društveno i kulturno okruženje menja. Šeri Taker navodi jedan od tipičnih primera kreiranja rodnog stereotipa na osnovu pozicioniranja džezanke s početka džeza kao narativa; muzičarke su pokazivale zabrinutost u vezi sa održavanjem odvojenosti „uglednih” žena kao znaka stabilnosti privilegovane klase, pošto su žene iz srednje klase sve više ulazile u javne prostore i sve manje se razlikovale od pozorišnih žena zabavnih burleska i kabarea (koje su asociirale na zabavljačice i prostitutke). Razdvajanje „uglednih” od „propalih” (eng. *fallen women*) žena bio je strastveni projekat belih muškaraca srednje klase koji su zadržavali pravo da se druže sa „propalim” ženama, a da sami ne zapadaju u takav klasni položaj.⁵²² Osim takve podele, strategije kreacije stereotipnih džezanke, pre svega instrumentalistkinja, bio je i na osnovu rase (crna – bela), izbora instrumenta (klavir – duvački instrument) i seksualne opredeljenosti (lezbejka – supruga, majka) ili tipične reprezentacije istog (muškobanjasta – ženstvena). Stalna binarna podela džezanke biće glavna vodilja kroz istorijski narativ džeza, ali i muzičku industriju, medije i kritičko pisanje.

⁵²¹ **5** *id.*

⁵²² Sherrie Tucker, *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen*..., op. cit. 59.

Popularna priča o nastanku džeza u Storivilu je poluistinita, iskrivljena priča o stvaranju žanra iz više razloga. U istorijskoj legendi o nastanku džeza zamagljene su, na primer, lokacije gde se muzika istovremeno proizvodila i konzumirala (uključujući crkve, porodične bendove, duvačke orkestre, itd.), što je takođe dovelo do muzike koja je postala poznata kao džez. Fokus na rani džez, koji ne vidi izlaz iz bordela Storivila, „hrani problematičnu tendenciju da se džez uvek izjednačava sa seksom – asocijacija na rasističke i šovinističke osnove koju je potrebno pažljivo ispitati, a ne nekritički reprodukovati”.⁵²³ Ova „kreativnost rođena u bordelu” stvorila je neuravnoteženu raspodelu moći, ekonomije i politike, modifikujući predstavu ženskog tela Storivila kao pozadinu seksi muzike,⁵²⁴ i autentične, genijalne, šarmantne muškarce koji zajednički „cepaju” instrumentalni džez celu noć. Š. Taker navodi nekoliko značajnih začetnica džeza u Storivilu, koje jesu bile prostitutke i zabavljačice, ali i druge, koje su kao školovane muzičarke inspiraciju za nove umetničke forme nalazile u ovom kvartu.⁵²⁵ Međutim, najčešća predstava žene je džez/bluz pevačica koja je u literaturi o džez istoriji predstavljena kao oličenje stereotipa crne ženstvenosti, prekomerne seksualnosti i omalovažavanja, muzičarke koja je pretpostavljena kao muzički neobrazovana i intuitivna, ali se smatra izražajnom, prirodno senzualnom. Žena koja kroz svoj bol i vanzemaljsku žensku mudrost stvara muziku (pevačici to ne čini dobro, ali je to bol koji zabavlja slušaoc).⁵²⁶ Nametnute stereotipne reprezentacije žena u džezu su na svakom koraku sabotirale njihov rad i razvoj muzičkih karijera. Očekivanja su zahtevala da se žena u džezu kreće po „utabanim stazama” ženske kreativnosti, koracima koji nikako ne bi ugrožavali inovativna, umetnička dostignuća muškaraca.

Četrdesetih godina, u izdanju *Downbeat* magazina je pisalo sledeće: „Džez je teška muška muzika. Sviraj kao muškarac ili samo budi dobra curica”.⁵²⁷ Postavljanje takvih grubih pravila i kreiranja stereotipa podelilo je džezinke na dve opozitne strane. Kroz džez istoriju, muzičarke su često morale da uravnoteže sopstveni osećaj kao džez muzičarke, svesne da će ih publika verovatno videti kao seksualne objekte i novitet. Kao odgovor na to, razvile su strategije izvođenja i svojih reprezentacija, koje su ublažile odnos između onoga što one žele da predstave

⁵²³ *Ibid.*, 51.

⁵²⁴ *Ibid.*, 60.

⁵²⁵ *Ibid.*, 60.

⁵²⁶ Sherrie Tucker, “Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band”..., op. 19

⁵²⁷ Lewis A. Erenberg, *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, Chicago, London, Chicago University Press, 1998.

i onoga kako drugi žele da ih vide.⁵²⁸ Prvoj grupi pripadale su žene koje su umanjivale i skrivale svoju seksualnost ženskog pola i stvarale imidž „muškobanjaste“, nadajući se da će biti bolje prihvaćene i da će se lakše uklopiti ako budu „kao muškarci“. Druga strategija je bila promovisanje svoje seksualnosti, ženstvenosti i lepote iznad muzičke veštine i stvaranje imidža ukrasne muzičarke. Obe uloge su bile potcenjene i ismejane od strane muški dominantne muzičke industrije. Od žene se očekivalo da bude pristojna supruga i majka koju muž izdržava.⁵²⁹ U svakom slučaju, ženama su ove uloge nametnuli kritičari, muzičari, selektori, vlasnici klubova i slično, a služile su označavanju subjektizovane „žene“ kao izopštene i neprihvatljive u okvirima normativa, kao i za vežbanje podele moći unutar društvenog diskursa.

Kada nova generacija nastoji da definiše rod drugačije od svojih prethodnica, često se okreće novim rodnim definicijama kao sredstvu za modernizaciju i stvaranje novih identiteta. Stil moderne devojke (eng. *Flapper*) iz dvadesetih godina prošlog veka, na primer, bio je izraz ženstvenosti koji se oslanjao na neke odlike koji su se ranije smatrali muškim: žene kratke kose, „dečačke“ figure, konzumirale su alkohol, pušile, promovisale seksualnu slobodu i slušale džez, tako izražavajući „moderne“ ženske identitete u određenim društvenim grupama. Za bele flaperke, slušanje crnačke muzike bio je još jedan oblik transgresije koji je služio da se one i njihova generacija razlikuju od njihovih majki i očeva.⁵³⁰ Zadati normativi su se različito čitali i primenjivali, ali je njihova suština ostajala uvek određeno binarna i podržavala je hegemonijske principe.

U okviru savremenog džez diskursa, žene često nastupaju doživljavajući sebe kao muškarce, sa željom da se ne naglašava njihov identitet žene. Međusobno se nazivaju „muškarcima“ (eng. *man, guy*) i tvrde sledeće: „Ja ne mislim o sebi kao o ženi, ja mislim o sebi kao džez muzičaru“.⁵³¹ Neke džezzerke nikada ne pristaju da sviraju u *all-women* grupama i festivalima za žensko stvaralaštvo, jer ne žele da budu marginalizovane. Upravo su zbog toga mnoge muzičarke zauzele anti-ženski stav, smatrajući da muzika ne treba da bude seksistička već umetnička⁵³² i doživljavajući muziku kao apsolutno apstraktno i neutralno mesto u kojem se rodnost ne izvodi. Ženski džez festivali često nailaze na probleme pronalaženja muzičarki koje bi svirale na takvim festivalima, iz istog razloga – ne žele da budu označene na margini, kao

⁵²⁸ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen*..., op. cit. 56.

⁵²⁹ Lawrence McClellan, *The Later Swing Era, 1942 to 1955*, Greenwood, 2004, 4.

⁵³⁰ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen*..., op. cit. 8.

⁵³¹ Sherrie Tucker, "Bordering on Community: Improving Women, Improvising Women in Jazz"..., op. cit. 252.

⁵³² Leslie Gourse, *Madam Jazz- Contemporary Women Instrumentalists*..., op. cit. 10.

drugačije od pravog, od džezera. Takođe ima i primera gde su ženski džez festivali ukidani, jer je ustanovljeno da se na ovaj način upravo ističe drugi identitet i promoviše džez kao naturalizovano muško mesto.⁵³³ Takva strategija osporavanja dominantnog režima reprezentacije jeste slavljenje i prihvatanje različitosti, gde je negativno slavljeno kao drugačije i zbog toga postaje pozitivno. Ali da li ta strategija samo pravi spektakl od drugačijeg kako bi prodali produkt ili politički stav u kojem je „živeti” drugačije prihvatljivo u raznovrsnosti kulture? Problem ove strategije jeste naglašavanje negativnog u dominantnoj reprezentaciji kao pozitivno, te se binarnost stereotipa itekako zadržava, ali se stereotipi na ovaj način drugačije predstavljaju.

Druga takva strategija se više bavi formom reprezentacije umesto predstavljanjem novog sadržaja; trans-kodiranje je tehnika reprezentacije negativnog sa novim značenjem. Na ambivalentan način istražuje već postavljene norme reprezentacije, ne menjajući ih, ali naglašavajući da reprezentacija nije fiksirana, otvarajući karakteristike stereotipa kako bi radile same protiv sebe, osporavajući dominantne prikaze upravo bavljenjem njima.⁵³⁴ Drugim rečima, ove strategije funkcionišu u zadatom binarnom sistemu koji zadržava poziciju moći dominantnih subjekata i ulogu subjektizovanog/ne, čime se kategorizacija ne dekodira, već samo nadkodira i transformiše značenjima u okviru istog sistema moći.

¹⁴ Krajem 20. i početkom 21. veka identitet „žene u džezu” postao je popularan i široko prihvaćen. U muzičkoj industriji su počele da se pojavljuju džez instrumentalistkinje kao solistkinje ili članice bendova popularnih pevača. Glorifikovane su njihova lepota, seksualnost i ženstvenost. Postale su popularne zvezde. Oko nekih od njih stvorila se povećana medijska pažnja, te su osnovale i vodile svoje orkestre i autorske projekte.⁵³⁵ „Zvezda” kao sistem u ovom kontekstu naznačava stvaranje strategije za eksploataciju „proslavljenih” u proizvodnji i potrošnji medijskih proizvoda. To su standardni mehanizmi koje koristi muzička industrija za

⁵³³ ⁴⁵toria Willis, “Be-in-tween the Sp[aces]: The Location of Women and Subversion in Jazz” ..., op. cit. 298.

⁵³⁴ Stuart Hall, “The Spectacle of the Other”..., op. cit. 276.

⁵³⁵ Kendi Dalfer (Candy Dulfer), holandska saksofonistkinja je devedesetih postala popularna kroz saradnju sa Prinsom (*Prince*), Dejvom Stjuartom (Dave Stewart) iz *Juritmiksa*, *Pink Floyd* i bila nominovana za Gremi nagradu 1990. godine za svoj debitantni album *Saxuality*. Teri Lin Karington (Terri Lynne Carrington), američka bubnjarka, postala je popularna krajem osamdesetih, za šta je zaslužna saradnja sa umetnicima kao što su, prvo Sten Gec (Stan Getz), Dejvid Sanborn (David Sanborn), Džejms Mudi (James Moody), a devedesetih je postala popularna u medijima uz nastupe na TV emisiji *Arsenio Hall Show* i sa umetnicima kao što su Kvinsi Džouns (Quincy Jones) i Santana (Carlos Santana). Njen debitantski album *Real Like Story* bio je nominovan za Gremi nagradu 1990. godine. Iako nominovane i u centru medijske pažnje, prvi Gremi u džez muzici je Ter Lin Karington dobila tek 2012. godine. Rin Roznes (Renne Rosnes), kanadska pijanistkinja, je počela da svira sa Vejnom Šorterom (Wayne Shorter) 1988. godine, a kasnije i sa Džej Džej Džonsonovim (J. J. Johnson) kvintetom i Džejmsom Mudijem.

konstruisanje i promovisanje slike vodećih izvođača/ica kao popularnog identiteta.⁵³⁶ Često se društveno marginalno simbolički centrira.⁵³⁷ Tih godina je dosta žena u džezu dobilo prestižne nagrade i priznanja; postale su proslavljene, a neke od njih su iskoristile medijsku pažnju za promovisanje rodne jednakosti i prava žena u muzici.⁵³⁸ Neke muzičarke su prigrllile slavu, usvajajući norme stereotipa.⁵³⁹

10.2. Tri stereotipa – podela žena instrumentalistkinja u džezu

Stereotipi žena u džezu podeljeni su po klasi, rasi, seksualnosti, estetskoj i medijskoj reprezentaciji, društvenom statusu unutar tradicionalnog dominantnog džez diskursa, a veći deo poznatih i priznatih dolazi iz ekonomski i medijski jakih vladajućih zemalja. Krajem devedesetih i početkom dvehiljaditih, u muzičkoj industriji su džez instrumentalistkinje postale vidljive, slavljene, te je veliki akcenat tada bio na njihovom stilu i medijskom imidžu. Stereotipne odrednice tih umetnica bile su strateški jasno određene i mnoge od njih su se uklopile u date normative. Tada se činilo da je to jedini način da budu primećene, prepoznate i afirmisane kao sastavni deo muzičke džez scene, pre svega u Sjedinjenim Američkim Državama i Zapadnoj Evropi. Kultura je, takođe, tokom stvaranja džez narativa bila moćno bojno polje za žene čiji se stav afirmisao i stereotipno predstavljao i za one koji su se odupirale konstrukcijama identiteta (obojenih žena kao seksualno dostupnih i belih žena kao čednih), koji su korišćeni da podrže ideologiju bele nadmoći i bele rasne čistoće u Sjedinjenim Američkim Državama.⁵⁴⁰ Iako je kreiranje stereotipa s kraja 20. veka bilo veoma očigledno, primetno je da ne postoji sistematizacija stereotipa iz tog vremena. Značajni doprinos literaturi bila bi sistematizacija glavnih karakteristika stereotipova džez instrumentalistkinja, pre svega, Zapadne Evrope, Sjedinjenih Američkih Država i Kanade.

Na osnovu svog istraživanja ću u sledećem delu disertacije ponuditi tri glavna identifikovana stereotipa džezerkice, aktivnih od kraja osamdesetih godina prošlog veka: 1. Afroamerikanka „Badass”, 2. belkinja „Arijevka” i 3. „Subverzivna”. Prve dve grupe podležu

⁵³⁶ McDonald, *The Star System: Hollywood's Production of Popular identities*..., op. cit. 1.

⁵³⁷ Stuart Hall, "The Spectacle of the Other"..., op. cit. 237.

⁵³⁸ Terri Lynn Carrington, *Maria Schneider, Renee Rosnes, Geri Allen*

⁵³⁹ David Johnson, "Jazz women of the 1990s", *Night Lights*, <https://indianapublicmedia.org/nightlights/jazz-women-1990s.php>, ac. 12. 5. 2018. at 1.05 PM.

⁵⁴⁰ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen*..., op. cit. 8.

društvenoj ulozi koje okruženje prihvata, doživljavaju pozitivno iskustvo kao manjina, gde su postavljene kao primer dobre društvene prakse, uspešnog stereotipa tradicionalnog partijarhalnog konteksta i rasne podele. Česti su stereotipi u obe grupe gde se žene prezentuju na osnovu seksualne opredeljenosti i reperezentacije (heteroseksualne – zavodljive i krhke, i homoseksualke – muškobanjaste). Afirmativnim medijskim kampanjama, nekolicina muzičarki je postavljena u prvi plan, te su se od početka 21. veka pridružile dobitnicima prestižnih muzičkih nagrada, na primier *Gremi* (eng. *Grammy*). Prva žena koja je dobila Gremi nagradu u domenu instrumentalnog džez-a bila je Keri Lin Karington 2013. godine. Treću grupu „Subverzivnih” čine one žene koje doživljavaju socijalnu izolaciju na margini, medijsku neprepoznatljivost i koje se bore sa nejednakim mogućnostima u muzičkoj industriji i diskriminacijom; koje se nalaze pod pritiskom da ne odgovaraju datim normativima. To su umetnice koje nisu podlegle stereotipnoj podeli, te su našle utočište van široke medijske vidljivosti i popularnosti, osvajajući nove prostore otvorene za kreativno izražavanje i slobodniju konstrukciju i transformaciju identiteta.

1. „Badass” je stereotip žene u džezu koja je Afroamerikanka (ili retko Latinoamerikanka) iz Sjedinjenih Američkih Država, poznate od svojih ranih dvadesetih godina. Uglavnom je prikazana kao samouverena, markantna heroina sa čestim imidžom „muškobanjaste” zbog izbora svog instrumenta (iako belkinje sa istim instrumentima nisu predstavljene na isti način). Često su aktivistkinje ili borkinje za ljudska prava (stereotipno na osnovu rase), koje su iskoristile priliku da razmatraju i promovišu pitanja vezana za ženska prava u džezu, uključujući i pitanja rasizma i klasnog društva. Mnoge su učestvovala u programima *all-women*, obavezno uključujući segment edukacije, promovišući džez kod devojčica i mladih muzičarki kroz mentorstvo i davanje dobrog primera. Neke od predstavnica ovog stereotipa su: Teri Lin Karington (Terry Lyn Carington), Roda Skot (Roda Scott), Esperanza Spalding, Džeri Alen (Gary Allen), Mišel Ngočelo (Mechel Ndegeocello), Kesi Kinoši (Kassie Kinoshi).

2. „Arijeveke” su stereotip žene u džezu koju je muzička industrija izdigla na pijedestal kao najbolji primerak, najbliži nečemu što je simbol „prave žene”. To su belkinje, najčešće plavuše, plavoooka („arijevskog” izgleda), krhke fizionomije. Često predstavljaju mušku fantaziju idealne ženske privlačnosti, karakterističnu za zapadnu popularnu kulturu sa kraja osamdesetih i početka devedesetih godina 20. veka. Ove umetnice sviraju, neretko i pevaju (nežnim pitkim glasom). Žene ovog stereotipa su retko aktivistkinje i edukatorke, te postoji doza samouverenosti

na društvenom položaju koji zaslužuju svojom ženstvenošću (ali i klasom i rasom), bez ispoljavanja nezadovoljstva po temi seksizma. One su često medijske ikone, prisutne u filmovima, reklamama poznatih proizvoda, kreativnim kampanjama i sl. To su uglavnom žene iz srednjih ili viših klasa. Neke od predstavnica ovog stereotipa su: Kendi Dalfer, Dajan Krol (Diana Krall), Ingrid Jensen, Karla Blej (Carla Blay), Džen Banet (Jen Bunnet), Džejn Ajra Blom (Jane Ira Blom), Marija Šnajder (Maria Schneider).

Ako posetimo umetničke sajtove muzičarki prve dve grupe ili pretražimo njihove biografije na internetu, među prvim relevantnim biografskih informacija biće povezanost određene umetnice sa nekom dominantnom muškom figurom na džez sceni.⁵⁴¹ Ako ona ima duboku i kompleksnu vezu sa poznatim džezzerom, umetnici se pripisuje profesionalna kompetencija zahvaljujući toj korelaciji. Između tridesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, mnoge žene instrumentalistkinje proslavljene u džezu su bile supruge poznatih džez muzičara (Lil Armstrong, Alis Koltrejn (Alice Coltrane), Karla Blej). Ta pojava se pojavljuje kao obrazac; muzičarke kao društveno prihvatljive, uvedene u muzičku zajednicu preko supruga. Samo nekolicina je samouka i bez muške zaleđine. Od sedamdesetih, uglavnom su sve poznate i priznate džez instrumentalistkinje ćerke ili nećake značajnih džez figura (očevi, braća i stričevi). Ponavlja se obrazac u kojem muškarac – priznati profesionalac na džez sceni – uvodi svoju ženu, češće ćerku, rođaku ili učenicu na scenu kao svoju štićenicu. U ovom slučaju, žena je zaštićena, pod nečijim mentorstvom, pošteđena seksističkog i šovinističkog tretiranja, sa obezbeđenim mestom na sceni zaslugama i referencama muškarca kojem pripada.

U pomenutim grupacijama, česte su saradnje, zajednički projekti, medijski ispraćeni i kreirani, u cilju afirmacije žena i ženskog stvaralaštva. Ne retko, pomenute saradnje se dešavaju samo unutar sopstvenih stereotipnih kategorija (Diva orkestar). Ova situacija se u poslednjih nekoliko godina menja, te se formiraju grupe koje svojim primerom pokazuju ukrštenost osnovnih kategorija stereotipizacije (Artemis).

⁵⁴¹ Bryan Pars, "The Ingrid Jensen Berklee Quintet Creates 'Life-Moments' on the Road", *Berklee College of Music*, <https://college.berklee.edu/news/ingrid-jensen-berklee-quintet-creates-%E2%80%98life-moments%E2%80%99-road>, ac. 4. 3. 2022. at 10.05 AM; "Biography", *Candy Dulfer*, <https://candydulfer.nl/biography/>, ac. 4. 3. 2022. at 10.15 AM; Candy Dulfer - Huns Dulfer (otac), https://en.wikipedia.org/wiki/Candy_Dulfer <https://www.acidjazz.ru/en/artists/candy-dulfer/>, ac. 4. 3. 2022. at 11.00 AM; Owen McNally, "Saxophonist Grace Kelly Performs at Phil Woods Memorial Concert in Pittsfield", *Connecticut Public Radio*, <https://www.ctpublic.org/arts-and-culture/2016-05-11/saxophonist-grace-kelly-performs-at-phil-woods-memorial-concert-in-pittsfield>, ac. 4. 3. 2022. at 11.30 AM; Dajan Krol je supruga Elvisa Kostela (Elvis Costello), a Karla Blej supruga muzičara Stivija Svaloa (Stewe Swallow).

3. „Subverzivne” – grupu čine žene koje su se izmestile u subverzivne žanrove kreativne muzike, džez, avangarde, eksperimentalne muzike, multidisciplinarne umetničke projekte i umetničko istraživanje u muzici. Muzička scena, gde nema novca i slave, niti postoji velika medijska vidljivost i prepoznatljivost, sa manje interesa za ulaganja muzičke industrije, predstavlja „utočište” za kreativni rad umetnica. Upravo u ovim žanrovima, one su vizionarke, često vodeće u pronalaženju novih formi, pristupa improvizaciji, kompoziciji i novim tehnikama (iako je rad umetnica iz prve dve grupe podjednako umetnički značajan i priznat). Mnogo je veća raznovrsnost na nacionalnoj, rasnoj, etničkoj, klasnoj, seksualnoj i društvenoj statusnoj osnovi. To je scena na kojoj su muzičarke ujedno i edukatorke, sa umetničkim karijerama često regionalnog, a ne globalnog karaktera. Karakteristike stereotipa u ovoj grupi su fluidnije određene, iako prisutne. Takođe, žene ovog stereotipa sviraju na ne samo „muškim” instrumentima, već zahvaljujući bogatijim žanrovskim karakteristikama, imaju mogućnost šire primene različitih muzičkih praksi. Treća grupa je otvorenija za kreativni proces i rodnu, rasnu i starosnu jednakost. Njihovo nepodudaranje sa datim normativima se kažnjava medijskom neprepoznatljivošću i karijerom koja nije proslavljena i uvedena u kanon. Patrijarhalna kultura ih disciplinuje i kontroliše. Medijska reprezentacija izvođačica uglavnom je plasirana kao roba koja se posmatra iz muške perspektive, te „sve što je izvan kontrole uvek predstavlja moguću pretnju, i uvek priziva moralne, zakonske i estetske sile koje bi trebalo da uvedu disciplinu”.⁵⁴² Na margini džez, u fri džezu i slobodno improvizovanoj muzici, javljaju se prvi ženski kolektivi, koji zastupaju politički stav i društvenu angažovanost, kao na primer londonski kolektiv *Feminist Improvising Group*, i od onda, mnoge druge grupe.

10.3. Osvajanje prostora kao Druga

Džezzerka iz bilo koje pomenute stereotipne grupe, koja je izabrala da uđe u muški kulturni prostor (džez diskurs) i izgradi identitet žene koji nije normativan u odnosu na širi sistem, postaje *Druga* naspram ostalih žena van džez, ali i subjekatsko *Drugo* u odnosu na muškaraca u praksi džez. U džez diskurs identitet džezzerke ulazi u odnos subjekta kao sistematski označeno *Drugo*, gde drugost podrazumeva koncept u kome skup razlika ima funkciju da se njen identitet percipira kao drugačije – *Drugo* u odnosu na muško, dominantno i

⁵⁴² Iva Nenić, „Matrica koja obećava?”..., op. cit. 272.

Jedno. Na tom mestu se rodni performativ formira ponavljanjem izvođenja obrazaca ponašanja karakterističnih za diskurs džeza kao određene kulturološke sredine u kojoj izvođačica učestvuje sa identitetom različitim od muškarca. Kao takva, dakle Druga, ulazi u sistem džeza, postajući Drugo, prevazilazeći sistem dva puta. Takva teritorijalizacija društvenog prostora je prisutna u prve dve navedene stereotipne grupe.

Međutim, u slučaju treće grupe stereotipa, kada muzičarka ne prisvaja društveno kodiran identitet džeza, ona se opire i postaje „odbegla“, dovodeći u pitanje reformaciju zadatog sistema. Izvođačica koja u dominantnom džez diskursu ne prihvata okove, zadate forme i date identitete koji obrazuju stereotipe, opet interveniše (nakon što je jednom već iz šireg sistema intervenisala kao Druga), prelazeći u diskurs slobodno improvizovane muzike. Tako se iz identiteta Drugo, ona opet odvaj a i odvažava kao *Druga* (u odnosu na izvođačice koje su prihvatile norme dominantnog džez diskursa), tragajući za novim prostorom za rodno i umetničko izvođenje. Odbegla iz tradicionalnog džez diskursa, Druga u odnosu na muzičarke koje su se uklopile strateški određene stereotipe džez muzičke industrije, jeste subverzivna. Iz hegemonijskog trostrukog negativa ona interveniše, zauzimajući kulturni prostor za izvođenje novog identiteta i tek u nastajanju (bez unapred određenih uloga i performativa žanra), te od početka koristi taj prostor kao kreatorka, dekonstruišući nastavak datog niza. Osvajanjem takvog prostora, muzičarka subverzivno postaje *Prva*. Pozicioira se u nove prakse koje još nisu rodno određene i kvalifikovane u odnosu na muškarce, prakse u kojima zauzimaju subjekatski položaj. Lus Irigaraj takav subjekat naziva *radikalno drugo*, gde je drugo odvojeno od sveta onog jedinog, u kojem je drugo samo negativitet subjekta.⁵⁴³ Nema pravog prepoznavanja drugog kao drugog (drugačijeg), osim ako žensko drugo nije prepoznato kao radikalno drugo u odnosu na muški subjekat. Bez ovog gesta, ono drugo je opet samo umanjeno na kategoriju onog jednog jedinog sveta, pružajući mogućnost održavanja jednog subjekta.⁵⁴⁴ U suprotnom, uvek ostaje drugo u svetu jednog, njegov negativitet, a ne drugo kao drugo u drugom svetu kao subjekat.

Zadatak izvođačke prakse slobodne improvizacije jeste da se promeni, interveniše i oslobodi forma i struktura zadata u prethodnim improvizatorskim praksama džez diskursa. *Druga* tu traga za neoznačenim, neotkrivenim, subverzivnim procesom koji je u stanju da kontinuiranim preispitivanjem otvori polje slobodnijeg delovanja u zadatom umetničkom

⁵⁴³ Luce Irigaray and Esthre Marion, "What Other Are We Talking About", *Yale French Studies*, 2004, No. 104, 67–81, 68.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, 68–69.

kontekstu. Žena u ovom žanru preispituje mapiranje rodnosti kao društveno konstruisane izvedbe. Izvođačica dovodi u pitanje reformaciju zadatog sistema sa njegovim kodiranim društvenim i značenjskim odrednicama, birajući upravo ovu izvođačku praksu, jer su strukturalne granice, formalne odrednice i sama uloga učesnika/ce muzičkog događaja slobodnije formulisane i promenljive.

Ali opet, džez kao praksa izvodi se kroz društvenu komunikaciju, te se u svakoj praksi konstruiše dominantni sistem u kojem je uvek Jedan dominantni subjekat. Kada se novi prostor osvoji, usled socijalne interakcije i njene reprezentacije, iznova se kreiraju rodni performativi i identiteti koji odgovaraju novim zadatim formama. Tada ona iz Druge još jednom postaje Drugo. Žena ulazi u svaki sledeći diskurs kao Druga. Napuštajući stari sistem i uklapajući se u novi, te ponovnom reteritorijalizacijom postaje Drugo. Međutim, svakim novim begom u manje struktuirano umetničko polje (žensko mesto), deteritorijalizacijom postaje Druga. Izmeštanjem, traganjem i svojim subverzivnim tehnikama otvara inovativne slobodnije diskurse izvođačke prakse. Na ovaj način rodno izvođenje menja umetnički izraz i novi umetnički izraz menja rodno izvođenje kao i sam diskurs iz kojeg govori. Svaki novi proces deteritorijalizacije ima moć da redefiniše i otvori drugačije mogućnosti izvođenja roda, postavljajući platforme za nova preispitivanja kako u rodnom tako i umetničkom izvođenju.

10.4. Stereotipi poznatih umetnica u muzici popularne kulture

Medijska kultura kroz načine predstavljanja oblikuje identitet ljudi i time dobija proizvode koji stvaraju modele. Određeno je kako treba da izgleda muškarac, kako žena, uspeh ili neuspeh. Na taj način se formiraju društvene vrednosti, dominantna gledišta – šta je dobro ili loše, moralno ili ne, pozitivno ili ne. Slike su predstavljene kroz medije kao simboli i identiteti koje mi zatim prihvatamo kao opšte mesto.⁵⁴⁵

Urađeno je značajno istraživanje koje proučava kako se stereotip žene u muzici menja njenim uključenjem u kanon popularne muzike.⁵⁴⁶ Magazin *Rolling Ston* (eng, *Rolling Stone*) kao jedna od važnijih institucija popularne muzike izdao je recenziju pet stotina najboljih albuma

⁵⁴⁵ Douglas Kelner, *Medijska kultura*, Beograd, Clio, 2004.

⁵⁴⁶ Alison Faupé and Vaughn Schmutz, "From Fallen Women to Maddonnas: Changing Gender Stereotypes in Popular Music Critical Discourse"..., op. cit.

svih vremena, odnosno albuma koji su postali deo kanona popularne muzike.⁵⁴⁷ Uporedili su kritike albuma sa ženama izvođačicama (kada su albumi bili izdati) sa kritikama odabranih petsto albuma (kada su već postali deo kulturnog nasleđa). Postoji razlika u analizi izvođačica pre i nakon velikog uspeha. Izvođačice su u svom usponu karijere predstavljene više kao seksualna privlačna bića, ne retko kao objekti, a po dostizanju slave se ta eksplicitnost ublažava i nije upadljiva, ali je prisutna na nivou emocionalne autentičnosti i suptilnih elemenata rodne razlike. Na taj način, žena uvek ostaje limitirana i ograničena ulaskom u kanon popularne muzike. Kada je žena u popularnoj muzici medijski zapažena, najčešće se diskutuje o njenom fizičkom izgledu i partnerskim vezama, a njena muzika se naziva neoriginalnom i sentimentalnom. Autorke pomenute studije istražuju četiri aspekta koji pojačavaju rodne stereotipe u diskursu popularne muzike: 1) eksplicitno spominjanje pola, 2) seksualnost, 3) emocionalnost, 4) socijalno umrežavanje muzičarki. Kao i u džezu, tako se i u popularnoj muzici eksplicitno navodi i ističe pol izvođačice (žena), i isto tako se podrazumeva da je muzičar uvek muškarac; naznačava se da je za gitarom žena, ili je (ženska) bubnjarka u grupi, itd. Pol muzičarki pominje se naročito dok su one u usponu karijere, kao devojke koje sviraju, te se tada najčešće naglašavaju njihove rodne karakteristike; kada muzičarke već budu prihvaćene na „svetskoj sceni” naznačavanje rodničkih karakteristika postaje suptilnije; muzičarka se određuje kao, na primer, ćerka nekog sveštenika ili rudara, vrlo često se upotrebljavaju trivijalne informacije kako bi se naglasio pol koji nije muški. Možda je značajno naglasiti da je na pop sceni manje od 20% žena, ali su ipak zastupljenije nego na džez sceni, gde ih je manje od 10%.⁵⁴⁸ Upravo zbog toga, u džez narativu nema toliko nijansi i razlika u medijskoj reprezentaciji žene u odnosu na njenu uspešnost, već je ta reprezentacija pojednostavljena. Džez svakako nije grana muzičke industrije koja donosi mnogo novca, svakako ne kao pop muzika, te je i medijska reprezentacija džeza manje dramatična i spektakularna.

Seksualnost izvođačica je u većem fokusu od seksualnosti izvođača u popularnoj muzici; komentariše se njihov fizički izgled, postavljaju se standardi ženstvenosti i privlačnosti. Autorke ove studije su ustanovile tri kodirane kategorije seksualnosti: žena kao seksualni objekt, naročito dok im je karijera u usponu; kao seksualni subjekt, kada se proslave; njena muzika kao

⁵⁴⁷ Iako se ova studija odnosi na pop i rok muziku svih vremena, značajno je uporediti je sa medijskim reprezentacijama žena u džez muzici.

⁵⁴⁸ Marie Buscatto, “Contributions of Ethnography to Gendered Sociology: the French Jazz World”, *Qualitative Sociology Review*, 2007, Vol. 3, 46–58.

seksualna, karakterističnija za izvođačice koje još nisu dostigle slavu. Izvođačice se pominju kao emocionalnije, osetljivije, sentimentalnije, iracionalnije ili histerične u odnosu na izvođače, a njihovu muziku ocenjuju kao „izliv emocija”. Dok se kod izvođača forsiraju njihova inteligencija, veština i umeće, u kritikama o muzici izvođačica naglašavaju se njihova emocionalna autentičnost, intimnost, čisti osećaji i nešto duboko lično. Kritičarima/kama socijalna umreženost služi za opravdavanje legitimiteta određene učesnice na sceni. Socijalno umrežavanje žena je najčešće podeljeno u tri kategorije. Povezuju ih u „izmišljenu mrežu”, nalazeći veze i sličnosti sa drugim izvođačicama, te ih na taj način svrstavaju u istu društvenu kategoriju. Mnogo više nego izvođači, izvođačice su izložene kritici i analizi njihovih privatnih mreža; raspravlja se o njihovim prijateljima, porodicama i privatnom okruženju. Izvođačice dobijaju i legitimitet uspešne učesnice na popularnoj sceni zahvaljujući povezanosti sa poznatim muškarcima koji prihvataju ove žene u svoj krug (kao što je slučaj kod džezarki).

10.5. Rodni stereotipi i instrumenti

Jedan od razloga zašto je broj instrumentalistkinja manji u odnosu na muškarce je rodno određen odabir instrumenata u detinjstvu, a džez teži da u prvi plan stavi instrumente koji se često doživljavaju kao muški – duvački instrumenti, bubnjevi, bas. Danas je džez instrumentalistkinja mnogo prisutnija na svim instrumentalnim deonicama nego pre trideset ili pedeset godina. Danas postoje fantastične, poznate i vodeće solistkinje na svakom instrumentu u različitim vrstama bendova i orkestara. Ako posmatramo instrumentalno izvođenje, generalno u muzici, muška dominacija predstavlja još uvek moćan fenomen, iako žene danas „ruše tabue”, osvajajući kulturni prostor.⁵⁴⁹

Instrumenti su predmeti sa izrazitom simboličkom funkcijom koja se nalazi i u čitanju rodnog identiteta, a u direktnoj su vezi sa moći u društvu.⁵⁵⁰ Rod predstavlja važan parametar u odnosima ljudskih moći, koji utiče na različite aspekte života. Pošto se izvođenje na instrumentu često vezuje za izvođača/icu, nastaje igra moći između muzičkih instrumenata po pitanju roda i kreira se određeno značenje.⁵⁵¹ U svim tradicijama je uobičajeno da instrument bude rodno

⁵⁴⁹ Veronica Doubleday, “Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender”, *Ethnomusicology Forum*, 2008, Vol. 17, No. 1, 3–39, 16.

⁵⁵⁰ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 17.

⁵⁵¹ Veronica Doubleday, “Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender” ..., op. cit. 4.

određen u odnosu na izvođača/icu; ako neki instrument svira više muškaraca, on postaje „muški”,⁵⁵² a isti argument odnosi se i na instrumente koji asociraju na „ženski”. Osim toga, oblik ili zvuk (visina, boja) instrumenta asociraju na muškost ili ženskost instrumenta i iz toga nastaje kulturni kod koji oblikuje izvođenje instrumenta i njegovu recepciju.⁵⁵³ Takođe, način na koji se izvodi, položaj tela ili tehnika sviranja mogu uticati na izbor instrumenta. Stereotip da žena peva, a muškarac svira, nije nastao u džezu; takva rodna podela postoji u različitim tradicijama. Na primer, Dević tvrdi da se u „vokalnoj muzici ističe uopšte naklonost žena za pevanjem i čuvanjem pesama, u vezi sa običajima, a muškarci se bave sviranjem i gradnjom instrumenata”,⁵⁵⁴ kao i to da je „muškarac od vjkada više bio vezan za instrument nego za pevanje”,⁵⁵⁵ ističući da instrumentalna muzika kao prostor izvođenja ne pripada ženi. Sve do kraja 19. veka instrumentalna muzika je bila rezervisana za muškarce, dok je ženama bilo zabranjeno delanje u javnosti kao muzičarke.⁵⁵⁶ U 20. veku su se kreirali „prestižni” muški instrumentalni ansambli, koji su bili simbol autentičnosti, autoriteta i muške dominacije; na primer, Bečka filharmonija je svoju prvu instrumentalistkinju (na harfi) primila tek 1997. godine, te se takva tendencija osetila i u popularnoj muzici, gde su žene do osamdesetih bile svedene na vokalno izvođenje.⁵⁵⁷ Od sedamdesetih godina prošlog veka na audicijama orkestara klasične muzike se upražnjava „sviranje iza zaves”, u cilju podsticanja rodne ravnopravnosti. Od tada, broj instrumentalistkinja u klasičnim orkestrima se povećao za 30%.

10.5.1. Klavir ili saksofon za džezzerke

Nekada su džezzerke na sceni uglavnom predstavljale ukras, bez obzira na njihov talenat i veštinu. Žena u bendu je bila tu da ulepša sliku orkestra⁵⁵⁸ i otuda je vrlo značajno bilo kako ona izgleda. Kada peva, figura njenog tela se ističe, a dok svira instrument, ta figura se zaklanja instrumentom ili „nepravilno” stoji. Džezzerke koje su svirale duvačke instrumente su posebno imale problem da budu prihvaćene, jer istorijski gledano publika nije volela da gleda kako žene

⁵⁵² *Ibid.*, 14.

⁵⁵³ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 17.

⁵⁵⁴ Dragosav Dević, *Narodna muzika Crnorečja u svetlu etnogenetskih procesa...*, op. cit. 23.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, 53.

⁵⁵⁶ Veronica Doubleday, “Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender”..., op. cit. 14.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, 16.

⁵⁵⁸ Jayne Caudwell, “Jazzwomen: music, sound, gender, and sexuality”, *Annals of Leisure Research*, 2012, Vol. 15, No. 4, 389–403, 392.

drže duvačke instrumente u ustima i duvaju u njih.⁵⁵⁹ Takva slika ima seksualnu asocijaciju, a njihova lica se krive i gube svoju lepotu dok sviraju. Neki položaji tela su se smatrali „nemoralnim” za žene, kao što je izobličenje lica dok duvaju u duvački instrument, jer stiskaju usne i podržavaju zvuk stomaknim mišićima, ili drže velike instrumente između nogu. Smatralo se da je „ovo moglo ostaviti utisak nepristojne žene”.⁵⁶⁰ Trube i saksofoni su se koristili u vojsci, a rog za lov, te se i zbog toga ti instrumenti nisu smatrali ženskim. Žene su u džezu bile odvrćane od sviranja tenor saksofona ili nekog drugog duvačkog instrumenta i tako su ostajale nevidljive za medije i muzičku industriju.⁵⁶¹

Dobar primer izgradnje stereotipnog modela duvača/ica u džezu jesu vojni i duvački (eng. *marching band*) orkestri. Muzika duvačkih i vojnih orkestara, koja je pratila promenu nacionalne vlasti i nagoveštavala borbe i ratove (u Sjedinjenim Američkim Državama), uticala je i na džez. Doprinela je stvaranju asocijacija i povezivanju limenih i drvenih duvačkih instrumenata sa muževnošću,⁵⁶² iako su ih i žene svirale još od dvadesetih godina 20. veka. Većina žena koje su svirale duvačke instrumente, radile su to u porodičnim bendovima ili kao članice *all-women* sastava.⁵⁶³

Za pisanje o džez instrumentima u ranijoj istoriji džeza u SAD-u, Džejn Hesindžer (Jane Hassinger) komentariše: „Uobičajeno, limeni i drveni duvački i udarački instrumenti se nalaze u muškom domenu, dok su gudači i flauta navodno ženski u suštini”,⁵⁶⁴ naglašavajući „prirodu” instrumenta koja je rodno određena. Rod i instrument se povezuju i na osnovu njegove visine zvučnosti; žene u džezu najčešće sviraju klavir, a nakon toga, flautu i harfu. To su instrumenti koji su povezani sa ženstvenošću na osnovu boje zvuka; lakši, viši i prozračniji zvuk asocira na „delikatni” i „nežni” ženski pol, dok je muževan onaj koji dolazi od instrumenata koji produkuju agresivniji, tamniji, dublji ili glasniji zvuk, kao što su trombon, tenor saksofon, bas, tuba i

⁵⁵⁹ Leslie Gourse, *Madam Jazz- Contemporary Women Instrumentalists...*, op. cit. 7.

⁵⁶⁰ Ida [56] Bergström, “Piano – the best suited instrument for the female Body”, *Kilden*, <https://kjonnsforskning.no/en/2016/04/piano-best-suited-instrument-female-body#:~:text=Straddling%20the%20legs%20around%20a,of%20piano%20composition%20and%20play>., ac. 4. 2. 2022. at 4.03 PM.

⁵⁶¹ [5] yne Caudwell, “Jazzwomen: music, sound, gender, and sexuality”..., op. cit. 390.

⁵⁶² Sherrie Tucker, *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen...*, op. cit. 38.

⁵⁶³ i, 90.

⁵⁶⁴ Jane Hassinger, “Close harmony: Early jazz styles in the music of the New Orleans Boswell Sisters”, in: Ellen Koskoff (ed.), *Women and music in cross-cultural perspective*, Urbana and Chicago, Illinois University Press, 1989, 195–201, 197.

slično.⁵⁶⁵ Maskulinizovani su i instrumenti koji zahtevaju „fizičku snagu” i spretnost tela, kao što su bubnjevi, bariton saksofon ili kontrabas. Osim toga, značajan je i položaj tela koji se zauzima tokom sviranja instrumenta; da li je ili nije svojstven ženi, na koji način se telo žene prikazuje dok svira.⁵⁶⁶

Klavir je smatran ženskim muzičkim instrumentom 19. veka, kao norma za sve žene koje su pripadale buržoaziji, višim i srednjim slojevima društva; bilo je „pristojno” i poželjno da žena vlada klavirom.⁵⁶⁷ Osim što žene sviranjem klavira dokazuju svoje umeće, pristojno ponašanje i kvalitete ženskosti, one „mogu da sede u gracioznim i ženstvenim položajima sa spojenim nogama i pokazuju modernu odeću”.⁵⁶⁸ Duga istorija vojnih orkestara u Nju Orleansu jeste umnogome doprinela povezivanju duvačkih orkestara sa muškošću i muškarcima, ali je možda čak i poduprla dugu istoriju klavira kao znak ženskog poštovanja srednje klase za žene i kao znak *sissy* za muškarce⁵⁶⁹ (oni koji su slabašni, nedovoljno muževni).

U to vreme, nije ni bilo puno muškaraca koji su svirali klavir, više njih je htelo da svira trubu ili neki duvački instrument, jer su to bili muški, pravi džez instrumenti. Klavir su birale žene kako bi bile društveno prihvatljivije; na primer, kreolke, kojima je sviranje klavira obezbedilo višu klasnu poziciju. Klavir kao ženski instrument nije samo deo narativa društvenog statusa srednje klase, već ima i ulogu glavnog pratećeg instrumenta koji se svirao u crkvi. Žene koje su svirale klavir u ranim džez bendovima često su dolazile iz crkvene muzike i češće od muškaraca su uzimale časove klavira. To znači da su bile sklonije čitanju muzike od muškaraca. Kao pijanistkinje i kao muzičarke koji čitaju, žene su dale važan doprinos džezu u situacijama kada bendovi više nisu bili ograničeni na pokretne ulične jedinice i kada je vođama bendova očajnički trebao neko u bendu sa znanjem harmonije i čitanja s lista. Lil Hardin Armstrong je bila priznata kao „izuzetna žena” za izvođenje baš ove uloge u ranim čikaškim bendovima iz Nju Orleansa, i pre nego što je Džo „King” Oliver unajmio Hardin za svoj džez bend.⁵⁷⁰ U tom ranom periodu džeza, muzičarke koje nisu pevale ili svirale klavir, uglavnom su bile članice porodičnih bendova ili ženskih orkestara, gde je bilo potrebno podeliti raznolikije uloge u bendu.

⁵⁶⁵ Victoria Willis, “Be-in-tween the Spa[ces]: The Location of Women and Subversion in Jazz” ..., op. cit. 298.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 300.

⁵⁶⁷ Ida Irene Bergstrøm, “Piano – the best suited instrument for the female Body” ..., op. cit.

⁵⁶⁸ *5 em.*

⁵⁶⁹ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen* ..., op. cit. 61.

⁵⁷⁰ *i.*, 64.

10.6. Lično preispitivanje

Ja sam džez sviračica; sviram, komponujem i izvodim muziku na saksofonu (altu, sopranu i baritonu), bas klarinetu, flauti i spejsdramu (eng. *spacedrum*). Više od dvadeset godina pokušavam da se identifikujem, prilagodim i pripadnem jednom od društveno prihvatljivih medijskih identiteta koje je konstituisala muzička industrija džez tradicije. Jednostavnost konstruisanog stereotipa je obmanjiva, te je izazovno zadržati unutrašnje principe i voditi se ličnim uverenjima u cilju društvene prihvaćenosti. Kroz stečeno profesionalno iskustvo sam uvidela važnost pozicioniranja u referentnom društvenom sistemu i modela identifikacije koji su duboko ideološki kodirani u društvu. Imitiranje, preispitivanje, usaglašavanje, pa ponovno preispitivanje, promena stila, nesigurnosti, borba sa samopouzdanjem i sumnja u ispravnost ličnih stavova i prava, prate svaku džez instrumentalistkinju. Nameće nam se određeni stav u prisvajanju datih društveno-kodiranih identiteta u skladu sa kojima sebe oblikujemo, čitamo i prikazujemo drugima. Ti kodovi imaju unapred određeno značenje unutar referentnog diskursa, predstavljajući subjekat kao identitet koji se uklapa ili ne uklapa u veštački nametnute stereotipe. Da bi društvena sredina prepoznala ženu u džezu i da bi žena mogla nesmetano da participira, ona kao subjekt teži da se uklopi u već poznate modele koji spoljni svet prepoznaje i pozitivno vrednuje. Ali to je najčešće borba.

Stereotipizacija i određenost uloga u patrijarhalnom društvu u kojem sam odrasla pratili su moje izbore i odluke vezane za muzičku karijeru. Od samog početka, ni u muzičkoj školi, ni u kući (od strane mog oca) ideja o promeni glavnog instrumenta – prelazak sa flaute na saksofon – nije bila podržana i prihvaćena. Tek nakon tri godine insistiranja sam dobila prvi instrument zbog čega sam bila „favorizovana” kao jedina i „otkačena” devojka koja svira instrument za dečake. Moj izbor instrumenta je bio diskutabilan, jer su ljudi oko mene verovali da nemam dovoljno snažno telo da ga držim oko vrata, da nemam dovoljno razvijena pluća da duvam u njega i slično. I „ko je uopšte video devojku da svira saksofon!” Odlaskom u veću sredinu, u Budimpeštu, krug koji je u Srbiji delovao kao uzan i klaustrofobičan, u velikom gradu je bio prozračniji i širi, ali isto tako ograničavajući i sa striktno određenim pravilima. Ipak, tu je bilo još nekoliko devojaka sa kojima sam mogla da ostvarim odnos saborkinje – „saučesnice u zločinu”, pa smo se zajednički lakše nosile sa osećajem odbačenosti i neprihvatanja džez zajednice. Prvih petnaestak godina moje muzičke karijere u džezu provela sam u „muškobanjastom fazonu”,

šišajući se do glave, oblačeći se i skrivajući svoju figuru, tetovirajući se, kako bih bila lakše prihvaćena među džezerima. Na osnovu ličnog iskustva zaključujem da me je džez zajednica – tu mislim na muzičare kolege – lakše prihvatila ako se nisu naglašavali „ženski” atributi: izgled, seksualnost, intimnost, način komunikacije, emotivnost i slično. Sve dok sam plastično bila upakovana u imidž „muškarače”, shvatali su me ozbiljnije, ali nikada zaista kao deo tima. Sa druge strane, meni je takva uloga delovala kao sigurno mesto, u kojem me nisu procenjivali na osnovu rodnosti i seksualnosti. Verovala sam da, skrivajući identitet žene, mogu nesmetano da radim i kreiram. Imala sam osećaj ugroženosti u slučaju kada su me posmatrali kao „ženu”. Nasuprot tome, dobijala sam pozive iz muzičke industrije u svojim kasnim dvadesetima, da promenim imidž. Nudili su mi „paket” reprezentacije koji je potrebno da usvojim ako želim da „uspem”. To je zahtevalo suprotan pristup od stereotipa koji sam usvojila kako bih se uklopila u profesionalnu branšu – istaći ženstvenost, krhkost i lepotu, i biti „seksi na saksofonu”. Drugim rečima, dugi niz godina tokom kreiranja karijere je bio haotičan. Išla sam iz krajnosti u krajnost, pokušavajući da odgovorim na potrebe društva kako bi me prihvatili i dopustili da sviram svoju muziku. To je bilo krajem devedesetih i početkom dvehiljaditih. Godine 2005, na početku svojih tridesetih sam se preselila u Njujork, a potom i u Toronto, gde sam iskusila džez scenu iz potpuno druge perspektive. U to vreme je počelo da deluje nešto više žena na sceni nego ranije; ali i pored toga što su žene svirale i studirale na najprestižnijim džez programima ova dva grada, bile su isključene iz „pravog” džez diskursa. Upoznala sam nekoliko instrumentalistkinja, danas svetski poznatih, koje su se suočavale sa istim problemima. Funkcionisale su u paralelnim, marginalnim muzičkim scenama grada. Srećom, neke od njih su ostale dovoljno uporne i dočekale su vreme kada su postavljene kao primer dobre prakse – one jedne koja je najbolja od svih, slaveći tim jednim primerkom celu žensku populaciju u džezu. U Njujorku sam prvi put imala prilike da iskusim rasnu stereotipnu podelu u džezu. *Jazzcat* diskurs koji predstavlja veoma jasno određenu sredinu u kojoj afroamerički muškarci vladaju kao jedini autentični džezeri i oni drugi što su došli „preko bare da nauče od njih kako treba”. Naravno, u ovoj sredini su žene isključivo prihvaćene kao njihove žene ili, retko, pevačice. U Torontu sam upoznala nove muzičke žanrove, marginalne i dovoljno stilski udaljene od mejnstrim tradicionalnog džeza, u kojima nisu vladali isti normativi i žanrovske performativnosti; sigurnije mesto za izvođenje identiteta i umetničkog stvaralaštva. U oba ova grada neretko sam imala svoje „zaštitnike”,

kolege koji su me uveli u krug, davali mi legitimitet svojim učešćem u mojim bendovima; „Ako on svira u njenom bendu, onda mora da je dobra”.

Kao što sam spomenula, posle povratka iz dijaspore napravila sam *all-women* orkestar, za koji sam verovala da može imati pozitivan uticaj na muzičarke, muzičku industriju i profesionalnu branšu regiona. Ženski orkestar je u ovom kontekstu imao ulogu stereotipa da nevidljive socijalne probleme pretvori u vidljive, bez opasnosti da ostanu sakriveni i neprimećeni. Proizvođači/ce i potrošači/ce medijskog sadržaja teško mogu da klasifikuju nešto što već unapred nije bilo klasifikovano u šematizmu produkcije.⁵⁷¹ Možda je najvažniji cilj ovog programa bio da ponudi muzičarkama novu perspektivu i način posmatranja sebe, uz sagledavanje sopstvenih mogućnosti i ambicija u sredini koja ih podržava. Okružiti se drugim ženama u džezu jedan je od načina da se zajednički promoviše rad, podrže inicijative drugih koleginica i dekonstruišu nametnuti stereotipi. Orkestar je služio i kao simbol prisutnosti žena u regionalnom džezu, svojom brojnošću i kvalitetom. Ako se poveća broj, dolazi i do izbalansiranog broja žena na radnim mestima (gde su manje zastupljene), a njihova prava i uslovi za rad će se automatski poboljšati.

Osim tog orkestra, vodila sam uvek svoje autorske projekte, različite muzičke formacije i programe koji se bave umetničkim istraživanjima. Sada, kao muzičarka srednje generacije, suočavam se sa drugim preprekama u vezi sa postavljenim normativima i kreiranim stereotipovima džezera. Različita očekivanja društva kreiraju diskurse iz kojih funkcionišem dok tražim strategije za prevazilaženje datih pravila – kao liderka i solistkinja. Kroz teoriju koju predlaže Kanter,⁵⁷² žene koje su na visokom položaju na radnom mestu gde dominiraju muškarci, odnosno liderke džez bendova, autorke ili solistkinje, često doživljavaju pojačani osećaj pažnje, što može biti i negativan osećaj; povećana vidljivost u kombinaciji sa povećanim pritiscima za učinkovitost i gušenjem emocionalnih reakcija. Drugo, Kanter tvrdi da se u takvim slučajevima prave preterane razlike između žena i muškaraca dominantnih na sceni, što predstavlja dodatni pritisak. Treće, žene u džezu su podložne ograničenim očekivanjima i društvenim ulogama u skladu sa rodnim stereotipima i očekivanjima (majka, dobra, ljupka

⁵⁷¹ Teodor Adorno i Maks Horkhajmer, „Kulturna industrija”, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture*, Službeni glas 54, Beograd, 2012, 66–99.

⁵⁷² Eden B. King, Michelle R. Hebl and Jennifer M. George, “Understanding Tokenism: Antecedents and Consequences of a Psychological Climate of Gender Inequity”, *Journal of Management*, 2010, Vol. 36, No. 2, 482–510.

supruga).⁵⁷³ Kao žena srednjih godina, samohrana majka i liderka u džez projektima umnogome sam ograničena očekivanjima i navikama sredine u kojima vlada muškarac; treba da budem racionalna, emotivno stabilna, stroga i pomalo „mama” svim članovima benda. U bendovima me kolege često prozivaju „šefica”, čime me označavaju kao strogu, odgovornu ženu kojoj je potrebno povinovati se – ali samo u šali. Često se drugi članovi benda, ako su muškarci, odnose prema meni kao prema „mami”, oslanjajući se na moje veštine vezane za organizaciju, logistiku i njihovo blagostanje. Često se od mene očekuje – i kada nisam liderka, ali jedina žena u bendu – da znam gde se ruča, koja je čija hotelska soba, očekuje se da skuvam kafu na probi ili ponudim topli kakao, fotokopiram svima note, budem sekretarica ili da posavetujem oko stila oblačenja za koncert. Što se tiče izbora instrumenta, kao saksofonistkinja do dan-danas nisam prihvaćena kao normativ već uvek kao izuzetak; Pitanja poput sledećih: „Kako to da devojka svira saksofon?”; „Zar ti nije teško da duvaš u tu cev?”; „Kako to da si se odlučila da sviraš muški instrument?”; „Kako nosiš toliki instrument?” samo su neka od pitanja koja nikada nisu prestala. Zanimljivo je da je žensko telo stereotipizirano uvek kao slabije, manje i krhkije, dok nekim mojim kolegama, iako nižim i mršavijim od mene, takvo pitanje ne postavljaaju.

Nabrojane strategije u kreiranju stereotipa džez instrumentalistkinje doprinele su i reprezentaciji performativnosti ne samo ženskog tela već i njenog sviranja, načinu interakcije i muzičkom učinku.

⁵⁷³ *Idem.*

11. Studija slučaja

Javno, institucionalno i akademsko znanje vezuje se za objektivnost, apstrakte, racionalno i neutralno, koji su najčešće odvojeni i smatraju se superiornijim gledištima u odnosu na autoetnografiju, privatno, lično, subjektivno i emotivno.⁵⁷⁴ Iako je javno disciplinarno znanje uvaženo kao ekspertno, znanje koje se proizvodi na dnevnom nivou kroz životno iskustvo je značajno za sagledavanje društvenih, kulturnih i političkih fenomena, što je u umetničkim praksama i u umetničkom istraživanju posebno dragoceno. Kako privatno bazirano znanje i lično razumevanje istraživati? Kako ga rekonstruisati i predstaviti u okvirima disciplinarnog znanja? To je stalna dilema sa kojom se susreću istraživači/ce kulturnih i društvenih pojava. Da li je takvim istraživanjem moguće doprineti blokiranju i neutralizaciji diskursa javne i dominantne moći u društvu? Kako bi se transformisale i modifikovale patrijarhalne forme reprezentacije, ključno je formiranje sopstvene, društvene i kolektivne reprezentacije,⁵⁷⁵ te postavljanje istraživačkih pitanja iz drugog ugla. Transformacija ličnog znanja u javno je subverzija u okvirima hegemonije, koja se postiže konstantnim senzibilitetom prema raznolikosti i različitim stavovima, mišljenjima, ličnim doživljajima i osećajima. Istraživanje ličnog doživljaja, međutim, nailazi na česte dileme u vezi sa tim da li je cilj da ovakvo istraživanje uopšte bude prihvaćeno od strane stručne i akademske zajednice. U tom slučaju, pitanje je da li je moguće prihvatiti i koristiti se teorijama i metodama istraživanja koje su nastale na osnovu konvencija unutar hegemonijske strukture, a u isto vreme težiti zaključku i rezultatu koji vodi ka neutralizaciji takvog diskursa. Drugim rečima, verujem da je značajno razmatrati reprezentaciju džeza instrumentalistkinje i kreiranje, odnosno izvođenje rodnog identiteta u žanru džeza kroz lične priče, doživljaj i iskustvo onih koji su subjekat istraživanja, a ne onih koji su tu reprezentaciju sami konstruisali.

U delu rada koji sledi, korišću holistički pristup istraživanja rodnog performativa, ličnog doživljaja i reprezentacije džeza instrumentalistkinje kroz teoretisanje na osnovu svog i ličnog iskustva drugih muzičarki kako bih postavila istraživačka pitanja. Pitanja ću razmatrati i analizirati kroz jednu studiju slučaja i jedno istraživanje koji su metodološki drugačiji, ali se oba

⁵⁷⁴ Rosaline Edwards and Jane Ribbens, "Living on the Edges: Public Knowledge, Private Lives, personal Experience", in: Rosaline Edwards and Jane Ribbens (eds.), *Feminist Dilemmas in Quantitative Research*, London, SAGE Publications Ltd., 2000, 1–23, 11.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, 13.

istraživanja bave kontekstualizacijom saznanja stečenog van dominantnog akademskog diskursa. Studija slučaja se zasniva na komparativnoj analizi dve ankete koje je ispunila publika nakon slušanja muzike izvedene od strane fri džez trija. Drugo istraživanje predstavlja analizu rezultata dobijenih kroz grupne intervju sa mladim džezerkama u regionu.

11.1. Analiza percepcije (doživljaja i reprezentacije) publike muzičkog izvođenja trija

Jovičević/Miklós/Wójcinski

Svrha ove studije jeste proširivanje novog i razumevanje postojećeg znanja kroz originalno istraživanje i kreativni proces. Cilj je da se poveća moja svest i reflektivnost kao umetnice, ali i publike o načinu proučavanja džez muzike kao kompleksnog procesa u kontekstu društva, kulture, politike i umetnosti, uz postavljanje pitanja i dobijanje odgovora na ista kroz kompleksan metodološki proces. Pokušala sam da se kroz ceo rad krećem između pozicija insajderke i autsajderke, nadovezujući spoljašnje i unutrašnje procese istraživanja jedan na drugi. Disertacija je posvećena spoljašnjem razmatranju gledišta kroz kulturne i društvene prakse, koji utiču na unutrašnje procese, kreiranje i izvođenje identiteta umetnice koja se bavi instrumentalnim izvođenjem i stvaranjem umetničkog dela u domenu džeza. U ovom delu istraživanja postavila sam pitanja za testiranje hipoteza na koje je bilo potrebno odgovoriti kroz posmatranje – refleksiju prakse, kroz samu praksu – doživljaj, ali i analizu reprezentacije umetnice u praksi od strane publike – spoljašnja refleksija na umetničku, odnosno društvenu praksu. Svako umetničko istraživanje takođe ima za cilj i stvaranje, odnosno izvođenje umetničkog dela u odnosu na istraživačko pitanje.

Formulisala sam dva pitanja u ovoj studiji slučaja:

1. Da li se rodnost kao društvena konstrukcija reprezentuje u praksi slobodne improvizacije i fri džeza?
2. Da li se pol u izvođenju muzike trija manifestuje kroz zvuk i muzički sadržaj?

U studiji sam koristila kvalitativne metode istraživanja; interpretativnu fenomenološku analizu i muzičku analizu (istraživanje i priprema muzičkog materijala, komponovanje u određenom kontekstu i izvođenju muzike), autoetnografiju, istraživanje u vidu anonimne ankete i

kvalitativnu analizu rezultata uzorka ankete kroz kritičko teoretisanje društvenih praksi. Nakon analize istorijskog narativa, žanrovskih karakteristika, reprezentacija praksi kao društvenih odnošavanja, kreirala sam muzički materijal koji postavlja pitanja stila i njegove reprezentacije i performativnosti, izvela ga sa trijom i audio zabeležila. Dok se muzičko delo izvodilo u vidu koncerta, sprovedena je prva anonimna anketa u publici. Zatim je isti muzički materijal ponuđen na slušanje drugoj grupi ispitanika koji su imali samo audio-pristup izvedenom materijalu i nisu imali saznanja o izvođačima/cama, kako bi učestvovali u ispunjavanju druge ankete. Ponuđen im je isti set pitanja kao u anketi koju je popunjavala publiku sa koncerta. Rezultati istraživanja su dobijeni komparativnom analizom oba uzorka ankete.

Studija slučaja je podeljena na dve glavne celine: stvaranje-izvođenje i analiza reprezentacije i recepcije. U sledećem delu ću predstaviti muzičke i društvene okolnosti u kojima sam stvarala umetničku muziku, analizirati značaj tih uslova, opisati kreativni proces i ponuditi delimične odgovore na istraživačka pitanja.

11.2. Saksofon-kontrabas-bubnjevi fri džez trio

Ova studija slučaja zasniva se na istraživanju i izvođenju muzike *Jovičević/Miklós/Wójcinski* trija na 37. Beogradskom džez festivalu, koji je održan 27. 10. 2021. godine, u Domu omladine (sala Amerikana) u Beogradu.⁵⁷⁶ Tražeći odgovore na pitanje da li se moj pol čuje ili se rodni konstrukt kreira kroz reprezentaciju izvođenja muzike, zaključila sam da je ova muzička formacija najadekvatnija za istraživanje.

Tokom karijere vodila sam različite muzičke projekte za koje sam pisala i aranžirala muziku ili vodila celokupna umetnička istraživanja. Godine 2018. sam odlučila da prvi put oformim *free jazz trio*. Većina saksofonista/kinja bi se složila da je fri džez trio kao format možda i najjazovniji za muzičare/ke koji/e se bave improvizovanom muzikom u žanru džeza. Takva grupa se sastoji uglavnom od duvačkog instrumenta ili klavira/gitare (saksofon i bas klarinet u ovom slučaju), kontrabasa i bubnjeva. Kako sam napomenula u prethodnom delu rada, instrumentacija u džezu može naturalizovati uloge muzičara/ki u okviru grupe; duvački instrument je solista/kinja, a kontrabas i bubnjevi su prateća sekcija. Upravo je ovakva

⁵⁷⁶ Jasna Jovičević, <http://www.jasnajovicevic.com/jovicevicmikloswojcinskitrio>, ac. 2. 4. 2022. at 10.00 PM; *Beogradski Jazz Festival*, <http://bjf.rs/schedule/serbian-showcase-jovicevic-miklos-wojcinski-trio/> ac. 18. 4. 2022. at 12.25 PM.

standardna podela uloga u žanru razlog zašto ova specifična situacija predstavlja izazov svakom/oj muzičaru/ki; kako biti slobodan/na, a delati u okviru koji je žanrovski prepoznatljiv? Međutim, sedamdesetih godina 20. veka ovakav izbor instrumenata u triju postao je karakterističan za hard-bap, a kasnije izmešten i u fri džez. U to vreme počinju da se razbijaju barijere unapred određenih konvencija, formi, harmonskih i ritmičkih progresija, a dolazi i do promena u podeli uloga i strategijama međusobnog uodnošavanja tokom improvizacije. Mnogi/e džez saksofonisti/kinje pokazuju ambiciju da se barem jednom u svojoj muzičkoj karijeri oprobaju u triju po uzoru na Soni Rolinsa (Sonny Rollins)⁵⁷⁷, Koltrejna, Sema Riversa (Sam Rivers) ili Dejva Libmena (Dave Liebman). Sloboda koja se izrodila u džez improvizaciji kroz ovu formu jedna je od najznačajnijih prekretnica za razvoj slobodne improvizacije uopšte i nije slučajno da se smatra jednom od zahtevnijih džez praksi.⁵⁷⁸ Džez trija ove vrste postavila su velike izazove i visoke standarde; prevazilaženjem forme kroz vrhunsko poznavanje i nadogradnju iste te forme. Slušajući takve umetnike, činilo mi se da je to način usavršavanja žanra do prevazilaženja, oslobađanja okvira i nastavljanja daljeg istraživanja.⁵⁷⁹

Izbor muzičara/ki za ovakvu vrstu projekta nije bio lak; važno je imati u vidu sadašnju praksu izvođača/ice, dosadašnje iskustvo (u kojim žanrovima se kretao/la), stilske afinitete, tehničku spremnost, muzički ukus, otvorenost prema novoj muzici, ali i personalni aspekt. Možda deluje da je izbor jednostavan, ali ako se bilo koji od ovih elemenata ne podudara, **velika je verovatnoća da grupa neće biti u stanju da slobodno ispolji svoje kreativne potencijale.** Upravo takvo kategorisanje muzičara/ke me je dovelo do ova dva muzičara: Silvestera Mikloša (Szilveszter Miklós), bubnjara iz Budimpešte (poreklom iz Zrenjanina) i Ksaverija Vojčinskog (Ksawery Wójcinski), kontrabasiste iz Vroclava (Poljska). Ovi umetnici imaju dugogodišnje iskustvo u fri džezu i slobodno improvizovanoj muzici, avangardnom džezu evropskog stila,

⁵⁷⁷ Soni Rolins kao prvi saksofonista koji je snimao u triju, bez klavira, te se smatra umetnikom koji je proširio i prevazišao dotadašnje forme u džezu – Mark Weber; *Sonny Rollins in trio 1957–1959 and 1962–1963*, <https://markweber.free-jazz.net/2018/04/05/sonny-rollins-in-trio-1957-1959-and-1962-1963/>, ac. 3. 3. 2022. at 9.00 AM.

⁵⁷⁸ Soni Rolins je kreirao džez trio 1957. kao lider i saksofonista, što se smatralo smelim, inovativnim i pionirskim izrazom nezavisnosti i virtuoznosti. Svirao je u triju, sa basistom i bubnjarem, isključujući klavir iz džez izvođenja; Doug Hall, “Sonny Rollins: A profile of the tenor saxophone master – in craft and innovation”, *Art Sparks Music*, <https://artsparksmusic.com/sonny-rollins-a-profile-of-the-saxaphones-master-in-craft-and-innovation/>, ac. 3. 3. 2022. at 10.30 AM.

⁵⁷⁹ Nick Nesbitt, “Critique and Clinique: From Sounding Bodies to the Musical Event”, in: Brian Hulse and Nick Nesbitt (eds.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Princeton University, USA, Ashgate, 2010, 181–198, 174–176.

obojica imaju završeno formalno muzičko obrazovanje (Silvester džez akademiju u Budimpešti, a Ksaveri klasičnu akademiju u Varšavi), što im pruža tehničke sposobnosti da slobodno izvode muziku. Iako u slobodnoj improvizaciji postoji mišljenje da je visoka tehnička spremnost na instrumentu zapravo prepreka ka slobodnom izvođenju (zbog korišćenja konvencionalne tehnike sviranja i unapred uvežbanih fraza, a ne spontanih i novih), mišljenja sam da upravo kompetentnost u sviranju instrumenta pruža dodatnu slobodu sviranja, bez ograničenosti u vladanju instrumentom. Paradoks razvijanja opsežnog repertoara veština u muzici koje treba napustiti kako bi se razvijao nezavisni izraz i intuicija poznat je i u drugim oblicima ljudske improvizacije. Kao što tvrdim da su se novi oblici improvizovane muzike u džezu stvarali prevazilaženjem forme kroz apsolutno vladanje formom, takvog sam stava i u vezi sa veštinom sviranja.

Obojica su aktivni muzičari u nekoliko različitih grupa raznovrsnih stilova ali im je na prvom mestu pre svega fri stil. Moji su dobri prijatelji i dragi saradnici, te je muziciranje sa njima lako, otvoreno, uz puno poverenja i poštovanja. Muzička sredina koja na umetničkom, društvenom i individualnom nivou dozvoljava svakom/oj članu/ici da nesmetano, sa samopouzdanjem, otvorenosću, poverenjem, sličnim afinitetima, *backgroundom* i sviračkim ambicijama međusobno sarađuje, otvara kreativni poligon za stvaranje novog kolektivnog muzičkog izraza. Samo ime trija (sva tri imena zajedno) pokazuje tendenciju egalitarne podele uloga u kolektivu, gde svi imaju podjednaku vrednost i značaj, bez potrebe da se ističe solista/kinja, lider/ka ili kompozitor/ka.

11.3. Muzički sadržaj se vidi

U ranijim poglavljima sam pisala o načinu komunikacije i naše muzičke saradnje u kojoj uloge unutar sastava nisu podeljene, a forme i konstrukcije muzičkog sadržaja nisu fiksirane i unapred određene. Međutim, postoji vrsta „koncepta” u ovakvom muziciranju; izbegavanje „komforne zone” predstavlja glavni cilj igre. Stalna promena i napuštanje prepoznatog nas afirmišu da iznova istražujemo i eksperimentišemo, izbegavajući uvežbani repertoar, obrasce, adaptirano znanje i da vraćamo fokus na stvaranje u trenutku. Svo troje smo u isto vreme i producenti/kinje i oni/e koji/e percipiraju muzičke znakove međusobno komunicirajući na individualnom (unutrašnja percepcija: tela, misli, zvuka) i kolektivnom (spoljašnja percepcija:

interakcija) nivou. „Otpuštanje” i „prepuštanje” postaju naše kolektivno stanje nakon nekog vremena međusobne interakcije i prerastaju u komunikativnu aktivnost sa znakovima koje možemo detektovati, predvideti i označiti, a nude se na čitanje unutar grupe. Kroz višegodišnje zajedničko muziciranje, iako slobodno, pojavio se specifičan način komunikacije u kojem se ponekad pojavljuju obrasci ponašanja u našoj interakciji; deluje kao naš jezik koji ima i društveno i muzičko značenje unutar referentnog sistema fri džeza i slobodne improvizacije. Međutim, prolazni i promenljivi karakter zajedničkog sviranja onemogućuje jasnu identifikaciju znakova i gestikulacije, za razliku od kodifikovanih signala u tradicionalnom džezu, koji mogu uticati na ponašanje različitih izvođača/ica. Možda je upravo „naš” idiom bez normi razlog zašto nas često svrstavaju u „neodređeni žanr ili stil”, a često nije u pitanju samo muzički idiom, već i performativnost na sceni: pokreti tela, nekonvencionalna podela uloga i specifičan međusobni način komunikacije. U ovoj studiji slučaja je bitno naglasiti performativnost, ponašanje na sceni, telo kao sistem znakova koji se nudi na čitanje, odnošavanje tela između učesnika/ca, a pre svega percepciju izvođenja. Kao što će se ispostaviti na kraju istraživanja, vizuelna percepcija muzičkog događaja uticala je na doživljaj muzike kod publike. U tom segmentu je telo (kulturno-društveno i biološko) kao nosilac značenja igralo veliku i značajnu ulogu.

Važnost pokreta tela tokom muzičkog nastupa prepoznaje i Ajer. On ističe kinetičke obrasce tela na koje utiče žanr muzike koja se izvodi, struktura instrumenta i lični identitet izvođača/ice.⁵⁸⁰ Pokret tela nije važan samo za razumevanje proizvodnje zvuka i muzike, već i za njegovu percepciju. Publika i aktivni muzičari/ke koji/e učestvuju u kreativnom događaju mogu direktno da dožive telesnu artikulaciju izvođača/ica: dinamiku, snagu ili promenu zvuka ili muzičkog sadržaja, pokreta i izraza lica. Gestovi tela predstavljaju vizuelne informacije relevantne za percepciju muzičkog sadržaja, atmosfere, osećanja i raspoloženja izvođača/ica. Posredovanje i akcija telom igraju važnu ulogu u stvaranju muzičkog sadržaja i u komunikaciji između učesnika/ca koji/e zajedno improvizuju. Drugim rečima, **ne radi se samo o kretanju tela, već i o razumevanju atmosfere koju posrednik/ca (telo) stvara u saradničkom događaju.**⁵⁸¹ „Razumevanje” sredine u kojoj se proizvodi muzika je značajan element za stvaranje i percepciju muzike, kako za publiku tako i za izvođače/ice. Odnosavanja telesnog i individualnog tokom improvizacije je mikropolitiko – unutrašnje i kinetičko. Kada se posmatra kolektivno i

⁵⁸⁰ Vijay Iyer, “On Improvisation, Temporality, and Embodied Experience”..., op. cit. 159–173.

⁵⁸¹ Jasna Jovičević, “Mapping the Performative Body in the Practice of Jazz Improvisation”..., op. cit. 265.

društveno – makropoliticko, uviđa se izvođenje nestalnih identiteta kroz muzičku i socijalnu interakciju između saradnika/ca improvizacije. Percepcija tela kao preseka od mikropolitickog ka makropolitickom odnošavanju tokom slobodne improvizacije omogućuje razumevanje kompleksnosti i višeslojne interakcije.

Kada trio svira slobodno improvizovanu muziku naše aktivnosti postaju koordinirane donošenjem zajedničkih odluka. Očigledno je da postoji jedinstveni sinergijski sistem, a ne kolektiv koji se sastoji od pojedinaca i individualnih intencija. Princip dinamičke samoorganizacije zasniva se na „jedinstvenom grupnom sistemu”,⁵⁸² gde smo istovremeno i oni koji produkuju i oni koji u spontanoj improvizaciji uočavaju muzičke znakove. Drugim rečima, naša tela međusobno komuniciraju unutar grupe. U ovom slučaju, svako od nas dozvoljava sebi da bude uslovljen/a zvučnim i kinetičkim signalima dobijenim iz aktivnosti drugog/e improvizatora/ke. Upareni tokom muzičkog izvođenja, signali koje proizvodimo i percipiramo se poklapaju, ali nas i ograničavaju. Na taj način utičemo jedni na druge i omogućavamo stvaranje složenije dinamike muzičkog sadržaja. Ovakav kolektivni izraz može postojati samo dok svi/e improvizatori/ke uključeni/e u događaj dozvoljavaju da budu pod uticajem ostalih. Performativnost i znakovi tela evoluiraju kroz interakciju sa kolegama i kolegamicama kao rezultat slušne i vizuelne komunikacije. Međutim, ovi „znakovi” su vezani i za društvenu i kulturnu situaciju, specifičnu muzičku obuku i žanrovska očekivanja, te nisu univerzalni, iako sam u više navrata predstavila slobodnu improvizovanu muziku kao stil bez konvencionalnog skupa ponašanja, odnosno performativnosti. Naš idiom koji se kreirao kroz ponavljanje zajedničkog muziciranja jeste određeni skup znakova koji proizilazi iz same prakse, svojstven samo našoj praksi u funkciji samoorganizovanog sistema, ali specifičnost stila u kojem delujemo ima vidljivi uticaj i značenje.

Kao improvizatorka, oslanjajući se na sopstvenu umetničku praksu, ovde predstavljam neke od jasnih gestova kinetičkog aranžiranja uobičajenih u našoj trio praksi. Gestove koji direktno utiču na dalji razvoj muzičkog sadržaja, ali i percepciju izvođenja: korak napred je znak da izvođač/ica preuzima inicijativu u solo deonici; pokret glave ili pogled ka sledećem izvođaču/ici upućuje na muzičko pitanje, te se očekuje reakcija; pomeranje instrumenta ka određenom članu/ici unosi dinamiku, pa naznačuje glasniji deo izvođenja; kada se celo telo savije nadole, to je pokazatelj da sledi tiši deo, štaviše, brzi pokreti celog tela mogli bi da

⁵⁸² Vijay Iyer, “On Improvisation, Temporality, and Embodied Experience”..., op. cit. 168.

označavaju veliku promenu i dolazak sledećeg mikrodogadaja. Međutim, ovo nisu klasifikovane norme koje smo generalizovali i jasno ih primenjujemo u svakoj sličnoj situaciji. Ovo mogu biti i izdvojeni slučajevi kada se koristi gestikulacija svojstvena baš datom momentu. Iako nakon nekoliko godina zajedničkog muziciranja prepoznamo tendencije kolege/nice na osnovu telesnog pokreta, oni nisu jasno i krajnje kodifikovani; oni se samo pretpostavljaju i naslućuju. Karakteristično za improvizovanu muziku je da muzičari/ke sviraju zatvorenih očiju, kako bi lakše usmerili pažnju na „unutrašnje” procese: boju tona, misli, muzički sadržaj, kreativni tok i tako dalje. Kolektivna improvizacija zatvorenih očiju onemogućuje praćenje gestova i mimike, što je verovatno jedan od razloga zašto telesni pokreti u fri džezu nisu postali kodifikovani i stabilni deo prakse. Tela ne proizvode samo velike gestove kao simbole za aranžiranje u datom trenutku, već proizvode i pokrete koji se javljaju usled unutrašnje percepcije zvuka, pokreta izazvanih prirodom sviranja na instrumentu ili recepcijom onoga što čujemo. Iako je ova smanjena koordinacija na mikronivou, ona takođe direktno utiče na zvučnost muzičkog sadržaja. Pokreti prstiju, postavljanje usana na duvački instrument na drugačiji, neobičan način, prekrivanje instrumenta nogama ili drugim delom tela, trzanje ili okretanje glave, zamahivanje rukama ili delovima tela kao reakcija na zvuk i slično – svi ovi gestovi omogućuju promene u kvalitetu zvuka. Koordinacija na makro i mikronivou komunikacije kroz izvođenje tela samo je **1** jedan od načina na koji izvođači/ce detektuju i označavaju promenu u improvizovanoj muzici. Telesni pokreti koji utiču na muzički sadržaj nisu periferni, jer omogućavaju direktan pristup percepciji, akciji i reakciji, raspoloženju i osećanjima izvođača/ica koji/e međusobno komuniciraju. Vajtouk (Whiteoak) definiše gest u kontekstu improvizacije kao kodirano „improvizatorsko ponašanje” koje se razlikuje u odnosu na mesto, vreme i društveni kontekst.⁵⁸³ Muzički gest koji ojačava telesni performans u improvizatorskoj praksi je bitan element koji pokazuje neverbalnu komunikaciju između izvođača/ica, ali i slušalaca/teljki. Upravo gestovi, pokreti, obrasci kretanja u akciji i reakciji mogu ponuditi publici i različita čitanja; između ostalog, i rodnu performativnost koju konstruišu tokom percepcije izvođenja na sceni.

11.4. Fraze koje podsećaju na bi-bap

U svim izvođačkim umetnostima refleksija na sopstvenu praksu omogućava izvođaču/ici ispitivanje sopstvenog umetničkog procesa, povezujući ga sa jedinstvenim životnim iskustvom kao strategijom kojom se postiže rekonceptualizacija stvaralačke ambicije. Ono po čemu se ovo istraživanje razlikuje od drugih istraživanja bila je moja potreba da se oslonim na prethodno znanje, konvencije stilova, imitiranje i parafraziranje drugih umesto pronalaženja novih izraza koji bi doprineli originalnom umetničkom izrazu. Takođe, za razliku od ostalih umetničkih istraživanja u džezu – gde sam opservacijom slobodne improvizacije nakon izvođenja (kroz slušanje snimka) analizirala stvaralački čin i na taj način refleksijom dolazila do novih znanja – zaključaka i ideja, u ovom slučaju je to za mene radila publika. Nisam analizirala našu svirku nakon koncerta, jer je pitanje istraživanja bilo vezano za reprezentaciju i spoljašnje posmatranje. U skladu sa postavljenim pitanjem u svom istraživanju, pripremala sam se i postavila specifične muzičke zadatke koje sam rešavala kroz proces komponovanja i interaktivnog muziciranja uživo.

Pošto se radi o slobodnoj muzici, okviri, forma pesme, teme i harmonske progresije sa određenim zadatim tempom i ritmom ne postoje. Međutim, pošto sam želela da izazovem određenu reakciju publike u odnosu na žanrovski performativ, koristila sam specifične muzičke elemente koji bi insinuirali stilske karakteristike be-bapa i fri džeza. Drugim rečima, uvela sam minimalne norme i standardne simbole u stilskom smislu što podrazumeva tipične žanrovske ritmičke obrasce, harmonske funkcije, akcente fraziranja tonova, kombinacije harmonskih progresija, prelaza između delova pesme i skale, kao i segmente melodija koji imitiraju, odnosno podsećaju na „pravi džez” koji „sviraju muškarci”. Koristila sam norme koje sadrže – na momente – kodove praksi tradicionalnog džeza kao znakovni niz, odnosno kombinaciju znakova koja omogućava razumevanje pesme ili muzičkog stila.⁵⁸⁴ Koristeći se metodom parafraziranja htela sam da ispitam na koji način će žanrovsko kodiranje uticati na reprezentaciju izvođenja. Ovi elementi su se pojavljivali u otprilike desetom delu muzičkog izvođenja, dok je 90% izvođenja bilo slobodno improvizovano. Zanimalo me je da li će publika dati društveno značenje mom polu u muzičkoj sredini u kojoj se prepliću stilovi sa rodnim performativom (elementi tradicionalnog džeza) i u mnogo većem delu sa sredinom koja nije žanrovski performativna, te slobodnija od društvenih konstrukcija roda (slobodna improvizacija).

⁵⁸⁴ Miodrag Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti...*, op. cit. 301.

Iako imitacija predstavlja integralni deo procesa učenja džez improvizacije i samog stila, muzičari/ke naravno ne žele doslovno da imitiraju druge muzičare/ke. Veći je izazov proizvoditi muziku koja ima prepoznatljiv individualni karakter svirača/ice, nego da samo liči na stil, odnosno jezik drugog/e. To znači da je bilo potrebno izbalansirati stilizovane muzičke elemente, unapred naučene materijale (koji su stilski, žanrovski prepoznatljivi) i materijale kreirane u datom trenutku, a uspeti kreirati individualni karakter trija, koji je zapravo deo koji izvođenju daje umetnički doprinos i svojstveni aspekt. Istraživala sam melodiju, harmoniju, ritmiku i tempo, artikulaciju i stilizovano fraziranje, razvijanje tehnike kao komunikacijskog aparata u stilu standardnog džeza, suočavala sam se sa preprekama spontane improvizacije, bez pravila, forme i okvira muzike i njenog izvođenja.

Navodim nekoliko konkretnih primera koji pokazuju tendenciju parafraziranja i pozivanja na konvencionalne tehnike improvizovanja.

Muzički komad *Unmannered*⁵⁸⁵ je slobodno improvizovana kompozicija u većem delu. Sastoji se i iz takozvane „teme“, dela pesme koji je unapred komponovan i napisan, a ima ulogu tačke spajanja cele grupe u određenom momentu. Ovakvi delovi su tipični za fri džez, jer oni postavljaju „koncept“ kompozicije, deo na osnovu kojeg se gradi improvizacija, ali i deo od kojeg se „odlazi i odstupa“. Upravo takvi delovi su tačke sastajanja i rastajanja, elementi koji služe da grupu povežu, ali i „lansiraju“ u suprotnom smeru, da je odvoje od koncepta i norme kao odskočna daska. Koristila sam elemente tipične za standardni stil bi-bapa ili hard-bapa; celostepenu skalu, *up-tempo* (delovi koji su u vrlo brzom tempu, te se zbog toga broji samo svaka druga doba kao puls, tipično za džez stil od četrdesetih godina prošlog veka), forma od 16 taktova, durski i prekomerni trozvuci i parafrazirana „muzička rečenica“ jednog od najpoznatijeg i najsviranijeg standarda džez tradicije – *Giant Steps* Džona Koltrejna.⁵⁸⁶

Na snimku ove kompozicije, deo sa pomenutom temom pojavljuje se na 3:04 min, kao ubačeni deo nakon i pre slobodne improvizacije. U notnom zapisu teme (notni zapis 1) mogu se ustanoviti pomenuti elementi (celostepena skala, trozvuci, hromatsko transponovanje fraza). Iako naizgled kratka tema, upravo zbog takta broj 9, odnosno parafrazirane teme Koltrejinovog *Giant Steps*-a ova pesma je poprimila „džezerski“ karakter. U sledećem primeru (notni zapis 2) može

⁵⁸⁵ Jasna Jovičević, „Unmannered“, *Album Informal Shapes* 2018, <https://jasnajovicevic.bandcamp.com/track/unmannered>, ac. 3. 2. 2022. at 8.10 AM.

⁵⁸⁶ John Coltrane, „Giant Steps“, *Album Giant Steps*, <https://youtu.be/30FT6G53VUpristupila> ac. 3. 2. 2022. at 8.30 AM.

se videti početak teme standarda, koji je u tradiciji džeza najslavljeniji početak pesme. *Giant Steps* u ovoj notaciji počinje za interval čiste kvinte niže od prethodnog primera 9. takta. Svaki džezzer će nepogrešivo prepoznati pesmu na osnovu prvog takta, jer predstavlja „instituciju” džeza među standardima. Ubacivanjem iste kombinacije intervala (V3-m3-V3)⁵⁸⁷ na ovu kompoziciju će se moje kolege/inice često referirati sa: „Ajde onog 'Koltrejna' svirajte”. Samo zbog jednog stilski upečatljivog i muzički prepoznatljivog takta. Ako slušatelj/ica posluša izvođenje, ustanoviće da je dužina numere duža od devet minuta, te da ova tema protekne u samo nekoliko sekundi, ali zbog dominacije konvencije džez standarda, priroda cele pesme poprima karakter date melodije.



Notni zapis 1. *Unmannered* (Jasna Jovičević), tema

⁵⁸⁷ Takt se sastoji od četiri tona između kojih su razmaci velike i male terce.

Fast Swing

J = 286

Giant Steps

John Coltrane

(tenor)

(sample bass line)

2nd x: solo break

tenor fill

Bass walks in 4 for solos.
 Tenor sounds one octave lower than written.
 Head is played twice before and after solos.
 During the head, piano comping has the same
 rhythm as the melody.

©1974 Jowcol Music. This arrangement ©1991 Jowcol Music. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Used by Permission.

Notni zapis 2. *Giant Steps* (John Coltrane)⁵⁸⁸, tema

Iako je izvođenje, pre svega, slobodno improvizovano, nakon što odsviramo temu posle slobodnog uvoda, ostaju kontrabas i bubnjevi u hard-bap stilizaciji improvizujući u ap-tempu, iznova insinuirajući stil, ali bez harmonskog okvira ili forme. Nakon toga sviram solo na alt saksofonu, u kojem se, za razliku od sviranja sa početka numere, vezujem za određene skale, fraziranje i artikulaciju koji stilski podsećaju na bi-bap i hard-bap, međutim bez forme i harmonske progresije, posle čega sledi opet tema kao završni deo. Završavanje numere sa temom takođe predstavlja karakteristiku stila tradicionalnog džeza.

Upravo je ovaj komad bio predstavljen publici na Beogradskom festivalu i grupi koja je slušala audio-snimak, kao 2. numera nakon koje su ispunjavali prvi deo ankete. Njihova

⁵⁸⁸ Chuck Sher, *The New Real Book*, Sher Music Co., 1988, 121.

percepcija je bila analizirana kroz pitanja koja se tiču podele muzike na osnovu žanra, emocije ili osećaja koji ih ispunjava dok slušaju.

Drugi primer koji navodim je *Simple Joy*,⁵⁸⁹ pesmu izvodim na bas klarinetu, a melodija je liričnog karaktera u sporijem tempu i podseća na baladu.⁵⁹⁰ Kao i u prošlom primeru, numera traje skoro devet minuta, te sadrži duge klastere slobodne improvizacije, *soundscape*-a, slobodnog „razgovora” između učesnika/ca i zanimljivu interaktivnu slobodnu igru. Međutim, nakon kontrabas solo deonice, koji na kraju improvizovanog dela nenametljivo navodi na predstojeću temu, počinje pesma koja ima formu, preciznu harmonsku progresiju i molsku melodiju (molskom pentatonikom dočarava tužnjikavu i romantičnu atmosferu). U notnom zapisu (notni zapis 3) može se ustanoviti jednostavnost melodije koja ponavljanjem fraza od četiri takta daje utisak umirivanja i staloženosti (za razliku od slobodnih deonica), a harmonskom progresijom tipičnom za balade (kadenca II-V-I sa svojim harmonskim zamenama) podseća na stil bossa-nove ili modalne pesme u džezu zbog svoje funkcionalnosti harmonija. Forma se sastoji iz AABA forme od 32 takta (po osam taktova svaki deo) tipične za džez standard.

A Simple Joy Jasna J.

Notni zapis 3. *Simple Joy* (Jasna Jovičević), tema

⁵⁸⁹ Audio-zapis se može poslušati na: <https://jasnajovicevic.bandcamp.com/track/simple-joy>

⁵⁹⁰ Kompozicija sporog tempa, određene forme, često liričnog (tužnog ili ljubavnog) karaktera.

Zanimljivo je da je i u prethodnom slučaju i u ovoj numeri jedino ovaj izdvojeni, napisani deo prepoznatljivog stila i manira džez, dok je ostali deo (90%) numere slobodno improvizovan. Ipak, njihova „logična” struktura, žanrovski standardi melodije, ritma, forme i tempa postaju upečatljiviji delovi izvođenja, te se publika orijentiše na osnovu tih delova.

Tokom koncerta izveli smo muzički program koji se nije sastojao iz početaka i krajeva kompozicija prekidanih aplauzom, već jednim tokom u kojem su se smenjivali delovi podeljeni u četiri glavne celine, različite u instrumentaciji, atmosferi i muzičkom stilizovanju i sadržaju.

11.5. Rezultati analize ankete sa koncerta

Na koncertu sam pre početka izvođenja objasnila publici da se bavim istraživanjem za doktorsku disertaciju i da na svojim sedištimama mogu pronaći anonimnu anketu koju, ako žele, mogu ispuniti. Nakon toga se nisam više obraćala publici, sve do kraja koncerta. Cilj ove ankete je bilo istraživanje mišljenja i percepcije muzike od strane publike tokom i nakon izvođenja koncerta. U istraživanju sam koristila slučajni uzorak. U pitanju je nereprezentativan uzorak, koji ne može doneti pouzdane zaključke za celokupnu populaciju, ali je adekvatan za obim i potrebe ovog istraživanja. U anketi na koncertu je učestvovalo ukupno trinaest ispitanika/ca, osam osoba muškog pola, a pet ženskog, starosti između 26 i 62 godine. Među njima je bilo ispitanika/ca koji su ispunjavali anketu na srpskom (deset) ili na engleskom jeziku (tri); anketa je bila ponuđena dvojezično.

Anketa sadrži ukupno šest pitanja, od kojih se na prva dva pitanja tražio odgovor nakon 2. numere, a ostatak po završetku koncerta. Odgovaranje na pitanja nije zahtevalo puno vremena, iako mesto i momenat nisu bili najbolje prilagođeni istraživanju (tokom koncerta, mrak u gledalištu). Prvo pitanje je bilo ispitivanje u vezi sa ličnim pečatom koji su izvođači i izvođačica ostavili na publiku, a drugo kako su slušaoci doživeli muziku koju slušaju/gledaju. Ponuđeno je više odgovora koje su mogli zaokružiti: a) agresivna, b) energična, c) nežna, d) virtuoзна, e) emotivna, f) Be-boperska, g) fri džezerska, h) slobodna, i) žanrovski neodređena, j) drugo____. Ostala pitanja istraživala su mišljenje publike o tome na kom instrumentu je osoba koja svira na duvačkim instrumentima najupečatljivija (alt saksofon, sopran saksofon, bas klarinet), kako je publika doživela uloge izvođača i izvođačice unutar sastava tokom muzičke interakcije te, da li pol izvođača/ice utiče na interpretaciju muzičkih numera, i ako da, kako.

Odgovori su bili unikatni, ali pretežno heterogeni. U diseminaciji rezultata ankete se fokusiram na informacije koje pružaju odgovore na relevantna istraživačka pitanja.

Na pitanje kakav je lični pečat ostavila izvođačica na njih, dobila sam neke od sledećih odgovora: zanimljiva, drugačija, sluša ostale iako vodi; agresija, ali kontrolisana; prisutna, ali hladna, nula emocija; mistična, vođa, postavlja zadatke kao učitelj i sama postaje učenik u zajedništvu sa drugima, postaje stvaralac; kompleksna, ali ostavlja dovoljno mesta za ostalu dvojicu; odskače energetski, snažna; ima jasne intencije; „nadrkana” (izraz koji se u diskursu džeza koristi za izvođenje koje je energično i agresivno); moćna i agresivna, energična; pomalo agresivna.

Što se tiče pitanja o doživljaju prve dve numere, gde su ispitanici imali opciju da zaokruže više odgovora, dobila sam sledeće odgovore: najviše njih je napisalo da je muzika energična (6), agresivna (4), emotivna (2), niko nije napisao da je virtuoзна ili nežna, fri džezerska (6), slobodna (5) i žanrovski neodređena (5).

Ispitanicima se najviše dojmilo kada sam svirala alt saksofon zato što mi „leži”, najdublje sam u tome, deluje prirodno, teče mi dah, najviše sam se sa altom saživela (7). Za sopranom su me doživeli najupečatljivije zato što mi „leži”, ostavljam najjači utisak (8), a bas klarinet je označila samo jedna osoba, jer mu se taj instrument lično sviđa (1).

Uloge izvođača i izvođačice i njihovu interakciju doživljavaju kao: zajedničko sviranje, dobru hemiju, obazrivi su, smenjuju uloge slušaoca i soliste, apsolutno su harmonizovani, dobra kombinacija, saksofonistkinja kao da diktira, ali pušta druge u isto vreme, harmonično i zajedno. Na pitanje da li pol izvođača/ice ima uticaj na interpretaciju, četvoro je odgovorilo da ima, a troje da „i da i ne”, a šestoro da nema uticaj na interpretaciju. Na pitanje na koji način pol (ženski) ima uticaj, dobila sam neke od sledećih odgovora: „drugačije sluša i reaguje, njene emocije”; „ispoljava emocije drugačije”; „i da i ne, drugačije je”; „(...) zavisi od žanra muzike. Utiče na karakter izraza, ali nakon nekog nivoa znanja, nema više razlike”; „drugačiji senzibilitet/emotivni pristup improvizaciji, nekad drugačije reaguje, ispoljava emocije”.

11.6. Rezultati analize ankete na osnovu snimka

Drugi deo istraživanja činila je anketa, koju su ispunjavali ispitanici/ce posle odslušanog istog muzičkog materijala koji je slušala i prva grupa ispitanika/ca. Jedina razlika je bila ta da ispitanici/ce druge grupe nisu znali/e ko su izvođači/ce, ni kog su pola, godišta, niti u kojim kulturnim i društvenim okolnostima se muzika izvodila. U ovom delu istraživanja učestvovalo je osamnaest ispitanika/ca, trinaest muških i pet ženskih osoba. To znači da je uzorak takođe nereprezentativan, ali na osnovu kojeg se dolazi do rezultata dovoljnih za sprovođenje komparativne analize.

Slučajni uzorci su sakupljeni na sledeći način: upitnik i link za muzički snimak (bez podataka o tome ko koji instrument svira) su poslali kolegama/icama koji su zatim anketu i snimak distribuirali dalje svojim prijateljima, kolegama, ljubiteljima džeza i slično, kako se identitet trija ne bi otkrio. Značajno je naglasiti da su tokom ove ankete ispitanici/ce imali drugačije uslove nego ispitanici/ce prve grupe – više vremena i drugačiju sredinu, odnosno atmosferu (većina njih je ispunjavala anketu kod kuće). Vrlo je moguće da je to u nekoj meri uticalo na odgovore. Pre svega, odgovori su bili duži i detaljniji, a mogućnost da snimak slušaju i više puta ili iz više puta, dozvolio im je da dublje promisle i kreiraju svoje stavove.

Anketa sadrži takođe šest pitanja, skoro identičnih sa pitanjima iz prve ankete, sa tom razlikom da se pitanja ne odnose na osobe koje publika gleda već sluša (ne znaju da žena svira duvačke instrumente, a muškarci kontrabas i bubnjeve). Ispitanici nisu unapred bili upoznati sa radom muzičke grupe.

Kao što sam napomenula, druga anketa je dala dublji uvid u percepciju publike o slušanju i načinu slušanja. Kao i u prvoj analizi, i ovde ću prednost dati informacijama koje su relevantne za istraživačka pitanja. Iako je prvo pitanje bilo postavljeno za svaki instrument posebno, a vezano za lični pečat instrumentaliste/kinje, čak i u delovima gde ispitanici/ce pišu o bubnjevima i kontrabasu, često spominju i saksofon u sledećem kontekstu: „kontrabas je interaktivan uz saksofon, doslovno prati dešavanja zajedno sa saksofonom”; „kontrabas je sjajna pratnja iseckanom saksofonu”; „iako neprimetan (kontrabas), povede saksofon u burnu fazu ekspresije”; „kontrabas kao predah od snage i dominacije duvača”. Za bubnjeve se ističe da ima ulogu pratnje, pozadine, podrške svima i u službi trija.

Kada je u pitanju razmatranje ličnog pečata osobe koja svira duvačke instrumente, tu je elaborirano mnogo šire i specifičnije, te su se uspešno kodirala glavna gledišta ispitanika/ca. Odgovori su svedočili o muzičkom izvođenju, tehnici, ukusu, muzičkom konceptu i kompoziciji koje duvački instrumenti ispoljavaju, vrstu ekspresije koju pružaju, a i ulogama koje predstavljaju.

Tehničko izvođenje na instrumentu je okarakterisano kao: virtuosno (više puta), potpuno vladanje instrumentom, osoba velikog muzičkog iskustva, deonice rezultirane ozbiljnim radom na tehnici. Što se tiče ekspresije sviranja, ponuđeni su neki od odgovora: osećajan, bogat, širina u ekspresiji, ekspresivno u širokom području, kako instrumentalno tako i muzički, osoba sa izraženom potrebom za kontrastima u soloima, od smirenih ispovedanja do histerije, emotivan, ekspresivan (više puta), hrabar, katarzično, način sviranja kao terapija. Što se tiče tona, izdvajamo nekoliko komentara: odličan zvuk u delovima gde sam svira, tonski perfektno i sadržajno, zvuk saksofona i način sviranja su izuzetno sigurni i jasni, bogat i raznovrstan ton, zvuk saksofona koji je veoma jasan i upečatljiv, brušeni stil u slobodnim delovima. Često se spominje intencija: hrabra potraga za novim izrazom, saksofon u potrazi za novim zvukom i novim idejama, hrabrost da se upusti u ovako nešto i da svira na ovakav način, savršeno skoncentrisan... Uloga saksofona u triju zabeležena je na sledeći način: uloga soliste, vođa cele priče, slika drevnog učitelja, saks je glavni instrument, pretpostavljam da je i kompozitor/ka saksofonista/kinja.

Što se tiče pitanja o doživljaju prve dve numere, gde su ispitanici/ce imali opciju da zaokruže više odgovora, dobijeni su sledeći odgovori: emotivna (11), virtuosna (5), energična (5), nežna (4), fri džezerska (9), slobodna (8), žanrovski neodređena (1) i pod drugo: drama, pročišćenje, muzikoterapija. Niko od ispitanika/ca nije zaokružio odgovor agresivna.

Ispitanici/ce su različito odgovarali/e na pitanje o upečatljivosti duvačkog instrumenta, gde je trebalo napisati koji im je instrument bio omiljen i zašto: alt (3), najveći utisak i prijemčiv; sopran (4), jer je virtuosan i najemotivniji, vituosan; bas klarinet (8) – mističan, opojan, zagonetan, nežan i osetljiv, a prodoran, čudesan.

Raznoliki odgovori dobijeni su i kod pitanja o podeli uloga i načinu interakcije između izvođača/ica u grupi. Za razliku od prve ankete, dobijeni su odgovori koji svedoče o liderstvu osobe na duvačkim instrumentima: leadersku ulogu u najvećem delu nosi duvački instrumentalista; jasno se čuje da je saksofon vođa sastava i verovatno kreator celokupne

produkcije; saksofoni često određuju tenziju, saksofon/bas klarinet dominira; saks je glavni, najpre je ovo kao duvački koncert, ali postoji koherentnost i interakcija. Zatim, zapaženi su elaborirani odgovori kada je u pitanju podela moći u interakciji tokom muziciranja: odlično uigrani tim koji ostavlja prostora svakom članu da zasija, ali i doprinese ukupnoj slici; oseća se snažna povezanost i zajednička krajnja ideja; utrenirano; doživeo sam zapravo odsustvo uloga i nepostojanje lidera, kao da su se našli zbog upoznavanja, potom kao da se znaju ceo život i da sviraju zajedno; uloge su se konstantno menjale; izvođači stavljaju sebe u službu muzike; bend je usviran, svako svakoga sluša.

U ovoj anketi je postavljeno pitanje o tome da li mogu prosuditi kog su pola svirači/ce sa snimka. Na to je većina odgovora bilo „ne znam”, a neki od ispitanika su procenili pol: sve tri osobe koje su svirale su po dva puta procenjene i kao žena i kao muškarac, a osoba za bubnjevima i dva puta kao ne-binarna osoba. Navodim i neke od odgovora na pitanje o uticaju ili odsustvu uticaja pola: „Mislim da utiče, mašta koja treba za ovakvu svirku nije ista kod muškaraca i žena, ima razlike”; „Duvački instrumenti ovde su mi uglavnom haotični, a opet u četvrtoj numeri ima baš dugi deo nekakve umirujuće melodije... i mislim da to jedino žena može da postigne u kratkom periodu... da zagreje i ohladi”; „Teško da bi isti sadržaj dva muzičara izvela baš na isti način. Može se očekivati da bi tako i 'ženski' ili 'muški' princip sa svim svojim različitostima uticao i na izvedbu određenog, u ovom slučaju, muzičkog sadržaja”; „U mnogim oblastima delovanja ljudskog duha glavno je pitanje koliki broj žena se upušta i predaje nečemu. U nauci već imamo dovoljan broj decenija iza sebe u kojima žene ravnopravno, najpre bročano, učestvuju, a samim tim dolaze i do vrhunskih dostignuća. Mislim da je isto i sa muzikom”.

11.7. Komparativna analiza dve ankete

Socijalno konstruisan pristup ove studije slučaja uključivao je dubinsku analizu relativno male količine materijala, ali relevantnog za potrebe ovog istraživanja. Postojeće teorije i analize džez istorije i prakse u kontekstu džeza i roda koristile su za usmerenu analizu sadržaja koja služi za potkrepljivanje i proširenje prethodnih teorijskih okvira. Kao što sam raspravljala u radu, džez kao žanr je rodno performativan kroz normu ponašanja, reprezentaciju, ali i kroz norme koje su kodirane (istorijsko, društveno, kulturno) u muzičkom materijalu, odnosno stilu i praksi. Kako bih pregledno uporedila dve ankete ove studije slučaja – prvu koja je rađena tokom izvođenja

koncerta trija i drugu koja je rađena tokom slušanja audio-snimka, analiziram njihove razlike i slaganja po pitanjima na koja su dati različiti odgovori.

Kakav je lični pečat uvela osoba koja svira duvačke instrumente?

Najčešći odgovor ispitanika prve ankete, osoba koje su videle da žena svira alt i sopran saksofon i bas klarinet, bili su sledeći: zanimljiva, drugačija, agresivna, ali kontrolisana, hladna, nije emotivna, ostavlja mesta drugima, energična, snažna i odskače energetski od drugih. Odgovori ispitanika koji nisu znali da žena svira duvačke instrumente i nisu gledali izvođače/ice, nego su procenjivali i odgovarali na pitanje na osnovu audio-snimka iste numere, su bili složeniji i potkrepljeniji. Osvrtali su se na njenu instrumentalnu tehniku, stil sviranja, muzički koncept, boju tona i njenu ulogu liderke: virtuosno (nekoliko puta), potpuno vladanje instrumentom, osoba velikog muzičkog iskustva. Ton je bogat, ekspresivan, jasan i upečatljiv, a kao intencije su navedeni: hrabra potraga za novim izrazom, novim zvukom i novim idejama, hrabrost da se upusti, savršeno skoncentrisana, itd. Sviranje je bilo okarakterisano kao emotivno, ekspresivno, katarzično, a većina ispitanika je naglasila da je saksofon imao lidersku ulogu u triju, kao i u konceptu (kompoziciji) muzike.

Ako se odgovori iz obe ankete uporede, primećuje se da ispitanici/ce koji/e su gledali/e izvođačicu i izvođenje celog trija, komentarišu isključivo njene emocije i karakterne osobine, njenu ličnost, ali ne i njene sviračke sposobnosti, stil ili muzički koncept. Takođe, prva grupa ne vidi saksofonistkinju kao liderku, već osobu koja pušta druge i jednaka je sa njima. Sa druge strane, druga grupa u većini zaključuje da je osoba za saksofonom virtuosna, da vlada instrumentom i ima veliko muzičko iskustvo; komentarišu ton, stil i intencije koje uspešno sprovodi kroz improvizaciju. Većina ispitanika/ca druge grupe je zaključila da je saksofon vodeći instrument, lider benda i celokupnog muzičkog koncepta.

Na osnovu prvog odgovora, zaključujem da ispitanici koji vide ženu da svira „muški” instrument u žanru koji je „prirodno muški”, ocenjuju je kao agresivnu i drugačiju (odskaje od drugih). Ne priznaju njeno liderstvo u grupi (koje je rezervisano za muškarca bez obzira na žanr) ili muzičkom konceptu kao ispitanici druge grupe. Muzičarku posmatraju stereotipno, dokazujući rodnu reprezentaciju u datom žanru. Stereotip žene, neustrašive, agresivne, ali kontrolisane, energične ili „nadrkane” funkcioniše kao negativni stereotip koji potvrđuje suprotnost od onoga

kakva bi žena trebala da bude. Na taj način dokazuje njenu različitost i neuobičajenost. Ispitanici druge grupe dokazuju da ne postoji „žensko” sviranje, muzičko razmišljanje ili improvizacija. Pol se ne čita iz muzike, već iz onoga što se vidi. Zaključci se donose na osnovu stereotipizacije, rodno određenih uloga i reprezentacije roda. Iz analize prvog odgovora se zaključuje da je liderstvo u džezu rezervisano za muškarce – ne za žene, odnosno da je hijerarhijska podela društvenih uloga jasno podeljena na osnovu pola.

Džez žanr jeste mesto na kojem se rod iščitava i kodira, te se i ideje o muškosti i ženskosti preispituju. U diskursu džeza kao prostoru za stvaranje značenja, žena je označena kao posebna i drugačija, često zanimljiva, naspram muškarca koji je rodni normativ prakse. Na osnovu takve binarne podele, žene se na džez sceni klasifikuju u odnosu na muškarce; postavljaju se njihove jasne kvalitativne karakteristike na osnovu kojih se vrši pozicioniranje žena naspram muškaraca kao dominantnih i pravih. Džez instrumentalistkinje kao subjekti ne mogu u potpunosti da utiču na to kako će ih publika čitati i identifikovati u okviru diskursa. Štaviše, kroz proces usvajanja karakteristika samog žanra u kojem se rod izvodi, kreira se identitet džezanke kroz reprezentaciju u okviru određenog referentnog sistema. U referentnom sistemu i kulturnoj konfiguraciji scenskog izvođenja džeza, žensko telo biva orodnjeno na osnovu reprezentacije pola i društvenih značenja u javnom polju, stvarajući tenziju u reprezentaciji ženskog tela tokom scenskog izvođenja.

Kako doživljavate prvu i drugu numeru (izabrati više)?

Ponudeni su sledeći odgovori: kao

Agresivnu

Energičnu

Nežnu

Virtuoznu

Emotivnu

Be-bopersku

Free džezersku

Slobodnu

Žanrovski neodređenu

Drugo

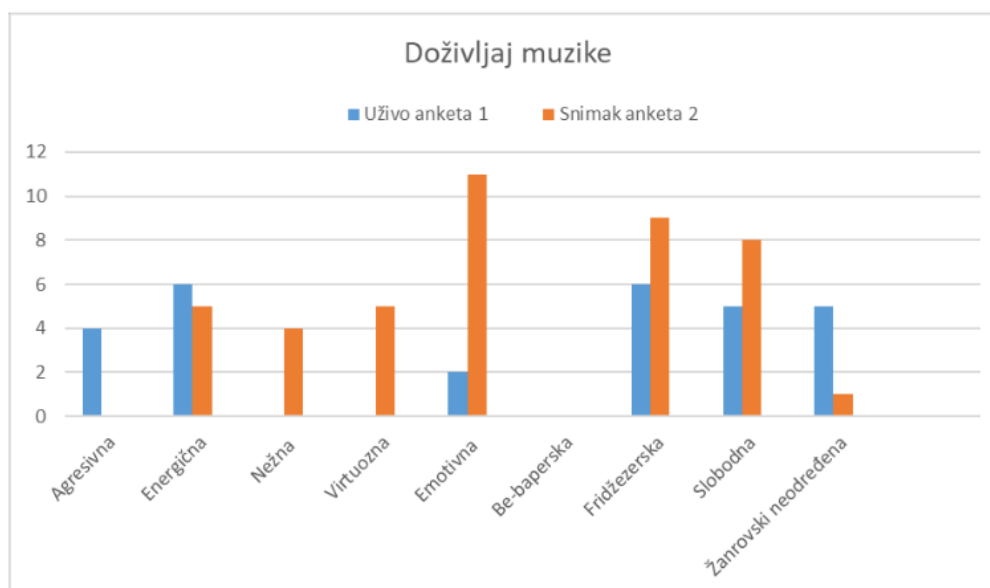
Prva grupa ispitanika je u najvećem broju doživela muziku (koju su slušali i gledali) kao energičnu i agresivnu, a stil kao fri džez, slobodnu i žanrovski neodređenu. U ovoj anketi niko nije zaokružio da je muzika virtuoza ili nežna. Ispitanici druge grupe koji su slušali audio-snimak su najčešće muziku označili kao emotivnu, virtuoza, energičnu i nežnu, takođe prepoznajući je kao fri džez ili slobodnu, ali ne i žanrovski neodređenu. U ovoj grupi niko nije zaokružio da je muzika agresivna.

Na osnovu rezultata zaključujem da je na doživljaj muzike publike uticao pol izvođačice; žena koja svira saksofon i bas klarinet je agresivna i energična, te tako i čitaju muziku koju čuju. Pošto žena svira, muzika nije virtuoza, jer je virtuoznost u instrumentalnom izvođenju rezervisana za muškarce. Žena koja ne pokazuje odlike ženstvenosti, odnosno nežnost, krhkost i emocionalnost po stereotipnom modelu tih karakteristika, se ne ponaša u skladu sa normativnim ponašanjem i predstavom žene. Drugim rečima, ako žene ne odgovaraju stereotipnom ponašanju žene i reprezentaciji njihovog rodnog identiteta u okviru određenog referentnog sistema, onda muzika koju one izvede nosi iste karakteristike – muzika nije emotivna i nežna, već agresivna. Doživljaj muzike na osnovu reprezentacije rodnog identiteta dokazuje slušanje istog izvođenja, stav druge grupe ispitanika, u kojem se posebno ističu virtuoznost, nežnost i emotivnost, a agresija nije ni spomenuta kao karakteristika muzike.

Ono što je značajno naznačiti u ovom pitanju jeste i visok broj odgovora prve grupe da je muzika žanrovski neodređena, dok to nije slučaj u drugoj grupi. U slobodno improvizovanoj muzici, fri džezu i u tradicionalnom džezu prisutna je reprezentacija roda sa označenim performativnim normama. Međutim, raspodela uloga kroz interakciju izvođača/ica ne čita se na isti način u svim praksama. Kada je u pitanju slobodna improvizacija, uloge su egalitarni raspodeljene, menja se matrica raspodele moći u kojoj ne postoje jasno definisane uloge. Uloge se smenjuju kroz stalnu i slobodnu interakciju. Međutim, fri džez i tradicionalni džez imaju jasniju podelu uloga. Muzika koja je izvedena – kao što je objašnjeno i ranije – je sa namerom zastupala više stilova džeza, upravo zbog žanrovskog performativa i podela uloga unutar grupe koja se bavi određenom praksom. U tom smislu, publika koja je gledala koncert, nije mogla jasno da postavi ulogu saksofonistkinje koja je na momente bila liderka, a na momente jednaka sa ostalima. Samo je pretpostavka da je žanrovski performativ koji postavlja muškarca kao vođu unutar grupe, uticao na gledaoce, koji su ne prepoznavajući ženu kao liderku, čitali muziku kao žanrovski neodređeno izvođenje. Džez oličava muški kolektivni izraz prakse u kojem su

muzičari primenjivali patrijarhalni ideološki pristup u sopstvenoj muzičkoj tradiciji i društvenom okruženju, te se tako čita i reprezentuje. Dominantnost muškaraca u džezu je pitanje muževnosti kao normativ žanra. U drugoj grupi nije bio zastupljen takav stav (grafikon 1).

U džezu, kao izvođačkoj praksi, nastup, gestikulacija, ponašanje i dinamika odnosa na sceni u određenoj atmosferi doprinose recepciji muzike i nevezano za pol osoba koje nastupaju. Telo u izvođačkim praksama igra veliku ulogu u percepciji i recepciji muzičkog sadržaja, te bi bilo interesantno dalje produbiti analizu, uključujući veći broj ispitanika/ca i muzičkih situacija. Zbog toga predlažem nastavak ovog istraživanja u cilju boljeg razumevanja žanrovskog performativa prakse džeza i slobodne improvizacije.

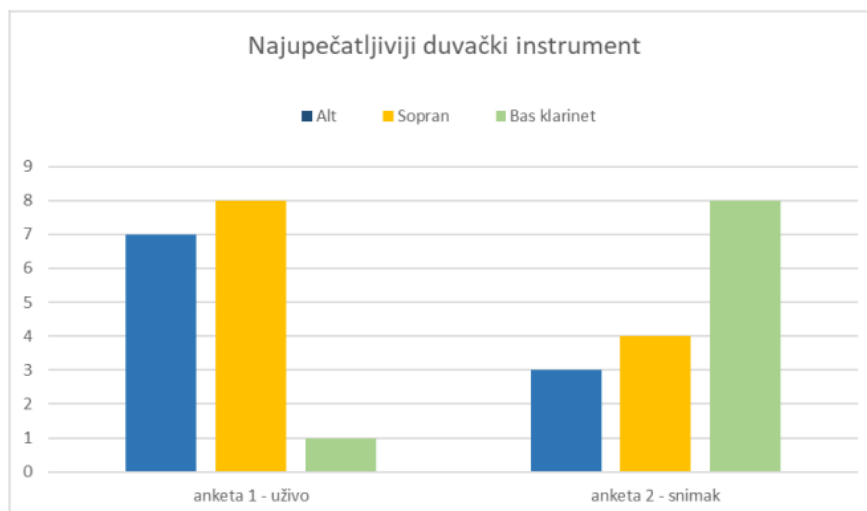


Grafikon 1: Doživljaj muzike

Na kom instrumentu je osoba koja svira duvačke instrumente (alt, sopran saksofon i bas klarinet) najupečatljivija, i zašto?

Prva grupa ispitanika je odgovorila da je sviračica bila najupečatljivija na sopranu, a zatim na altu. Druga grupa je ubedljivo potvrdila da je najupečatljiviji bio bas klarinet. Kao razlog za alt i sopran, u prvoj grupi su najčešće navodili zato što joj „to leži” i zato što deluje najprirodnije sa njim, diše sa njim. Druga grupa je glasala za bas klarinet zato što je bas klarinet mističan, opojan, zagonetan, nežan i osetljiv, a prodoran i čudesan. Uočljiva je fizička

karakterizacija u prvoj grupi, dok druga grupa komentariše isključivo zvučnost instrumenta. Naravno, druga grupa nije ni mogla da okarakterise fizičku predstavu, jer nisu gledali koncert, već su samo slušali kompozicije (grafikon 2). Samo od sebe nameće se pitanje zašto prva grupa nije komentarisala boju tona, virtuoznost ili osećaj instrumenta, već jedino odnos ženskog tela i instrumenta.



Grafikon 2: Najupečatljiviji duvački instrument

Uobičajeno predstavljanje ženskog tela u džezu je „ženstveno” i „muškobanjasto” telo koje se čita po binarnim karakteristikama pola; ako duva u bas klarinet, koji je velik skoro kao ona, ako tokom sviranja izobličuje lice koje treba da je mirno i lepo, ako pravi nagle „nezgrapne” pokrete tela uslovljene tehnikom sviranja instrumenta – ona se ne ponaša primereno ili prirodno. Takođe, bas klarinet ima dubok ton, crne je boje, te je „prijemčiviji” ako ga svira muškarac; bas klarinet je muški instrument (fotografija 1). Sopran saksofon je, sa druge strane manji, a uobičajeno je mišljenje da je manji instrument lakše svirati i duvati u njega. On proizvodi visok zvuk i ne zahteva izobličavanje tela u velikoj meri, te taj instrument „bolje leži” ženi. To je više ženski instrument (fotografija 2). Sudeći po rezultatima ankete, sopran više leži ženi, prirodniji je u odnosu na bas klarinet ili alt. Pošto je muzičarka na altu i bas klarinetu „agresivna” i „previše energična”, to je čini neženstvenom. U odgovorima prve grupe ispitanika se može primetiti objektivizacija ženskog tela koja ima određeni fizički odnos sa instrumentima. Veoma je retka ova vrsta asocijacije muškog tela sa duvačkim instrumentima.



Fotografija 1: Jasne Jovičević na bas klarinetu (foto: Saša Ivanović)



Fotografija 2: Jovicevic/Mikols/Wojcinski Trijo (foto: Saša Ivanović)

Kako ste doživeli uloge izvođača/ica unutar sastava tokom muzičke interakcije?

Ispitanici/ce prve grupe uloge izvođača i izvođačice i njihovu interakciju su doživeli/e kao zajedničko sviranje sa „dobrom hemijom”, gde su svi učesnici/ce obazrivi, te se međusobno

slušaju i prate kroz harmonizovane odnose. Ovakvo objašnjenje je odličan opis slobodno improvizovane muzike u kojoj su egalitarno postavljeni odnosi, te je muziciranje moguće jedino kroz međusobno pažljivo slušanje. Na sličan način opisana je interakcija muzičara/ki i u drugoj anketi, ali je u velikoj meri naglašeno liderstvo duvačkog instrumenta kao soliste i kreatora muzičkog koncepta ili kompozicije. Dodatno se raspravlja zajedničko kreiranje ideja kroz pažljivo slušanje, visok nivo usviranosti, razmenu uloga u odnosu na muzički sadržaj.

Na osnovu analize odgovora na ovo pitanje zaključujem da su u oba slučaja prepoznate žanrovske karakteristike slobodne improvizacije i fri džeza, kako kroz percepciju interaktivnog sviranja tako i kroz podelu uloga. Značajno je, međutim, opet, kao i u prvom odgovoru, zaključiti da su u velikom broju ispitanici druge grupe svedočili o liderstvu duvačkog instrumenta, što se s druge strane, nije desilo u prvom slučaju. Saksofonistkinja nije percipirana kao liderka na sceni i u prvoj grupi se to i ne čuje u muzici.

Da li pol izvođača/ice utiče na interpretaciju?

Ako da, kako?

Ovo pretenciozno pitanje koje samo po sebi otkriva prirodu istraživanja je na neki način imalo više ulogu afirmativnog aktivističkog čina radi osveščivanja reprezentacije rodnog identiteta džez instrumentalistkinje, nego što je zaista bilo istraživačko pitanje. Iako je većina ispitanika obe grupe odgovorila da pol ne utiče na muzičku interpretaciju (s tim da je četvoro u prvoj grupi napisalo da utiče, a nekolicina je bila neodlučna), dobijeno je nekoliko zanimljivih odgovora za dalje razmatranje i analizu. Obe grupe ispitanika/ca su razliku videla u tome da instrumentalistkinja uglavnom ispoljava emocije drugačije i da ima drugačije emocije od muških kolega. Emotivnost i nežnost „ženskog” sviranja predstavljaju stereotip koji se pojavljuje u reprezentaciji ženskog sviranja i u drugim žanrovima. Ispitanici/ce koji su zaključili/e da postoji razlika u ženskom i muškom sviranju su uglavnom ocenili/e saksofonistkinju kao agresivnu, moćnu i snažnu i dodelili su joj osobenosti stereotipno nekarakteristične za ženu.

Kao što je već teoretski potkrepljeno u prethodnim delovima rada, virtuoznost, tehnička kompetentnost i inteligencija u muzičkoj improvizaciji su istaknute karakteristike muškog sviranja i normativ tradicionalnog džeza. Odgovori dobijeni na pitanje u vezi sa polom izvođačice dokazuju čitanje žanra kao rodno performativnog konstruisanog društvenog prostora:

„zavisi od žanra muzike. Utiče na karakter izraza, ali nakon nekog nivoa znanja, nema više razlike”. Ovaj odgovor se može čitati višestruko. Žanrovi koji nisu tako „kompleksni” su više otvoreni za žensko sviranje. Ako žena virtuosno i kompetentno izvodi muziku, onda se njen pol više ne čuje, odnosno ne čuje se razlika između muškarca i žene, jer svira kao muškarac; njeno znanje i umetnički izraz imaju drugačije karakteristike od muškog, te se njeno sviranje drugačije čita. Ako muzički sadržaj odgovara normativu žanra, onda se ne čuje da je sviračica žensko (jer opet, svira muški žanr).

U sledećem odgovoru je značajno zapaziti indikaciju da se žene (verovatno svojevolljno) nisu upustile i predale nečemu. Ne uzimaju se u obzir dupli standardi isključivanja koji su ženama istorijski nametnuti u svim aktivnostima vezanim za javnu sferu delanja: „U mnogim oblastima delovanja ljudskog duha glavno je pitanje koliki broj žena se upušta i predaje nečemu. U nauci već imamo dovoljan broj decenija iza sebe u kojima žene ravnopravno, najpre brojačano, učestvuju, a samim tim dolaze i do vrhunskih dostignuća. Mislim da je isto i sa muzikom”.

Naturalizacija žene kao Druge u odnosu na muškarce u umetnosti i nauci je postavljanje žene u poziciju marginalizovane. Pripadnost marginalnoj grupi stvara čitav niz različitih mehanizama koji umanjuju šanse za bolje pozicioniranje žena u društvu. Uobičajena argumentacija minornosti kreativnog dometa ženskog stvaralaštva se uglavnom svodi na brojčanu nadmoć muškaraca stvaralaca tokom istorije, kao na i teze o „muževnosti svih genija”.⁵⁹¹ Kako bi se dokazala minorna zastupljenost žena koje stvaraju, bilo to umetnost ili nauka, kao dokaz se navode klasične istorije umetnosti i istorija nauke, koji dokazuju da nema žena, ili da se kvantitativno stanje poboljšava, u odnosu na pre sto pedeset godina, kada žene nisu ni imale pristup tim oblastima. Sa druge strane, autentičnost i genijalnost muških umetnika postavljena je kao kvalitativna norma kojoj žene treba da teže ako žele da budu prihvaćene kao ravnopravne. U suprotnom, stvarateljke su prihvaćene samo ako se pridržavaju stereotipnog ponašanja i prihvatljivih društvenih uloga žene u patrijarhalnom sistemu, jer se njihovo delanje podudara sa reprezentacijom ženstvenosti i ženskog. Položaj instrumentalistkinje se može čitati iz različitih perspektiva u okviru društvenog prostora, te je džez kao takav kulturno-društveni poligon koji slikovito i jasno može ocrtati strategije pozicioniranja unutar socijalne prakse.

Džez kao muzika jeste jezik-idiom, vrsta komunikacije. Za razliku od muzičkih žanrova koji se oslanjaju na pisanu muziku, džez se oslanja na improvizaciju i međusobnu interakciju

⁵⁹¹ Marina Blagojević Hjuson, *Sutra je bilo juče...*, op. cit. 136.

učesnika/ca. Muzičari su „orodnili” muzički žanr tradicionalnog džez-a svojim ponašanjem, gestikulacijom, stiliziranjem govora i sviranja (muzičkog jezika) od njegovog samog konstruisanja na početku 20. veka. Muškost je u žanru džez-a postavljena kao norma i hijerarhijski sistem društva zasnovan na ideologiji patrijarhata. Već pomenuta performativnost žanra stvorila je čineve izvođenja koji kreiraju identitet kroz ponavljanje. Pripadanjem određenog žanra, muzičarka izvodi zadatu performativnost žanra. Džez-erka je postavljena u poziciju u kojoj je normativizovana kao „žena”, a muškarci su subjekti koji izvode svoj rod kao „muškarci” kroz set značenja kao subjekti dominantniji nad ženama. „Ženska gestikulacija” se kreira kroz izvođenje, ali ona svakako ne predstavlja unutrašnji „ženski osećaj” te se ne može percipirati kao „unutrašnja suština”.⁵⁹² Subjektivno, performativnost ne može predstavljati ono „šta je osoba zaista”, već je to fluidni proces kreiranja rodnosti tokom izvođenja, koji je podložan promeni, prilagođavanju ili pregovaranju u okviru datog diskursa.

Džez improvizacija se može posmatrati kao vrsta konverzacije u kojoj se kreiraju strategije i dinamike razgovora u odnosu na stil u kojem se improvizuje. Kada se džez kao žanr proizvodio, formirala se zajednička istorija izvođenja, bitna za razvoj prakse kao kolaborativne kreativnosti. Tokom grupnog izvođenja prakse, odnosno komunikativne interakcije došlo je postepeno do uspostavljanja određene vrste kulture ili performativa koji se čita kroz stil i muzički sadržaj. Kreirao se diskurs džez-a u kojem se proizvodi znanje i koji se čita kroz specifični sistem pravila, normi i kodova. Kao i jezički performativ kroz razgovor, žanrovski jezik džez-a je nastao kroz ponavljanje, citiranje i imitiranje. Doslednost diskursa džez-a je potpomogala kreiranje kanona i žanrovski jakih i preciznih smernica. Upravo sam taj fenomen htela ispitati i predstaviti kroz ovo umetničko istraživanje. Pozvati se na „instituciju” džez-a, ali samo u desetom delu izvedbe, kako bih dokazala dominaciju i značaj nasleđa koji ovaj žanr nosi kroz praksu.

U odnosu na to pitanje, izdvojila sam nekoliko zapažanja ispitanika/ca iz druge ankete: „Ovo mi je najbližije razgovoru”; „Doživljavam interakciju kao konverzaciju”; „Iako se koristi frazama i odlomcima velikih protagonista instrumenta (Dolphy, Coltrane...), stilske figure starih majstora emuliraju na pravim mestima u funkciji ideje vodilje. Čini se da se ne bavi pukim fraziranjem i presviravanjem naučenih pasaža, već eventualno kompiliranjem. Mislim da je nemoguće ovako hrabro istupiti, zvučati ovako samouvereno, a to učiniti potpuno tuđim

⁵⁹² Cecilia Björck, “Freedom, constraint, or both? Readings on popular music and gender”..., op. cit. 15.

jezikom”; „2. pesma u baperskom delu”; „U prvoj numeri duvački instrumenti koriste 'muzički govor' u pravom značenju te reči. Numeru avangardnog džezza sa kompozicionim tokom – unutrašnjim dijalogom redefinisanim iz bluz obrasca: poziv-odziv/pitanje-odgovor”.

11.8. Zaključak

Ovom studijom slučaja sam dokazala prvu hipotezu disertacije i potvrdila postojeće znanje – izvođenje muzičke improvizacije u praksi džezza se stvara u kontekstu društvenog uodnošavanja kroz neprekidnu interakciju između učesnika/ca, usled čega se konstruišu društveni i individualni identiteti. Kroz segment umetničkog istraživanja, u kojem sam komponovala muzički sadržaj u maniru tradicionalnog džezza, htela sam istražiti načine čitanja i reprezentacije rodnog identiteta u dominantnom stilu. Norme koje su se kroz praksu tradicionalnog džezza stvarale sadrže kodove koji se podrazumevaju kao znakovni niz ili sistem, odnosno kombinacija znakova koja omogućava razumevanje pesme ili muzičkog stila. Upotrebila sam muzičke kodove prakse koji su se uspostavili kroz navike, običaje i pravila, usvojivši tako normiranje vrednosti.⁵⁹³ Istraživanje sam usmerila ka kreiranju i izvođenju dela muzičkog sadržaja u kojem sam se pridržavala standardizovanih normi muzičkog stila (koji je već prošao kroz istoriju performativnosti), tako i sama izvodeći performativnost žanra. Žanrovski performativ se reproducira i kroz performativnost tela kao sastavnog dela muzičkog sadržaja i sredstvo komunikacije koje se koristi među muzičarima/kama koji učestvuju u interakciji, kao i između učesnika/ca i publike.⁵⁹⁴ Iz čina izvođenja prakse, koja je žanrovski definisana, proizilaze i identiteti. Dokazala sam sledeće: reprezentacija i čitanje rodnog identiteta u stilu tradicionalnog džezza se dešava kao posledica specifičnih žanrovskih konstrukcija, kanonizacije, normativa i striktnih pravila, žanrovskog performativa unutar muzičke interakcije i reprezentacije rodnog performativa kao društvene strategije unutar prakse. Muzički instrumenti se čitaju kao „ženski” i „muški”, predstavljaju predmete sa izrazitom simboličkom funkcijom u reprodukciji čitanja rodnog identiteta, definišući šta je „muško”, a šta „žensko”. Kroz analizu studije potvrđujem postojeće znanje koje se zasniva na osnovi da su muzičarke uvek rodno reprezentovane kroz

⁵⁹³ Miodrag Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*..., op. cit. 301.

⁵⁹⁴ Jasna Jovicevic, “Mapping of the Performative Body in the Practice of Jazz Improvisation”..., op. cit. 256.

stereotipe, a postoje tipični aspekti koji pojačavaju rodne stereotipe u diskursu džeza: emocionalnost, fizički izgled, seksualnost i eksplicitna rodna reprezentacija.⁵⁹⁵

Međutim, muzičko izvođenje u studiji slučaja se može okarakterisati kao fri džez ili slobodno improvizovana muzika, ne-idiomska improvizacija. U odnosu na društvene strukture, kreiraju se manje ili više stabilni identiteti improvizatora/ki ili grupe koja sarađuje, ali nema striktnih društvenih organizacija i strategija unutar prakse koji bi potvrdili kreiranje i reprezentaciju rodnog identiteta kroz žanrovski performativ. Fri džez i slobodno improvizovana muzika predstavljaju praksu bez žanrovskih specifičnih formi i hijerarhijske podele uloga, te kao samoorganizacioni sistem, oslobođena žanrovskog dispozitiva moći, u manjoj meri utiče na kreiranje rodnog identiteta i njegovu reprezentaciju.

Značajni doprinos nauci ove studije jeste uvođenje umetničkog istraživanja u muzici džeza kao osnovni teorijsko-praktični okvir koji je poslužio pri istraživanju, preispitivanju i dokazivanju hipoteza. Inovativna naučno-umetnička disciplina – umetničko istraživanje u džezu – poslužilo je kao poligon za umetničko kreiranje i proizvodnju novog znanja, značajnog za strateško pozicioniranje žena u cilju postizanja rodne jednakosti u praksama umetnosti džeza i preispitivanja ženskog doživljaja improvizacije kao izvođačke i medijske prakse. Metodologije istraživanja su na specifičan i autentičan način obuhvatile transdisciplinarnu analizu i artikulisanje društvene i umetničke prakse. Studija nudi vrstu novih znanja i uvida koji obogaćuju postojeće znanje i prakse istraživanja dominantnog hegemonijskog diskursa društvenih nauka.

⁵⁹⁵ Alison Faupe and Vaughn Schmutz, "From Fallen Women to Maddonnas: Changing Gender Stereotypes in Popular Music Critical Discourse"..., op. cit.

12. Istraživanje „Mlade džez instrumentalistkinje u Jugoistočnoj Evropi”

Fakultet muzičke umetnosti i Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu partnerski sprovode istraživački projekat pod nazivom *Žensko liderstvo u muzici* (FLIM), uz podršku Fonda za nauku Republike Srbije kroz Program podrške izvrsnim projektima mladih istraživača PROMIS od 2021. godine.⁵⁹⁶ Na čelu projekta su dr Mirjana Zakić, redovna profesorka, predsednica Programskog odbora i šefica Katedre za etnomuzikologiju FMU i dr Iva Nenić, docentkinja FMU i rukovoditeljka projekta *Žensko liderstvo u muzici*. Program ima za cilj da doprinese istraživanjima savremene uloge ženskog muziciranja u različitim muzičkim praksama i scenama, stavljajući naglasak na današnje učešće žena u muzičkom stvaralaštvu, izvođaštvu i rukovođenju. Transžanrovska i transdisciplinarna perspektiva nasleđa muzičarki u tradicionalnoj i popularnoj muzici do sada nije bila ispitivana u Srbiji, te je u ovom projektu važan cilj i mapiranje istaknutih, kao i nedovoljno vidljivih, ženskih figura na različitim muzičkim scenama i mrežama. Kroz projektne aktivnosti se teži identifikaciji mogućnosti i rodni ograničenja usled kojih se stvaraju kompleksne dinamike učešća muzičarki u popularnim i tradicionalnim muzičkim praksama. Istraživanja u projektu nude i kritičku analizu rodne perspektive savremenog muzičkog stvaralaštva i izvođaštva, kako bi se pokazalo aktuelno učešće muzičkih profesionalki u različitim scenama i mrežama, ali i doprinelo razumevanju procesa izmene vladajućih rodni režima u savremenoj srpskoj kulturi. Metodološki okvir projekta *FLIM* oslanja se na intenzivan etnografski istraživački rad, akciono istraživanje, teoretizaciju i kritičku analizu iz aspekta etnomuzikologije, kulturalnih studija i kulturnog menadžmenta, kao i afirmativne aktivnosti u cilju poboljšanja položaja muzičarki na ovdašnjoj sceni.

Projekat *Žensko liderstvo u muzici* obuhvatio je i segment istraživanja pod nazivom „Mlade džez instrumentalistkinje u Jugoistočnoj Evropi” na kojem imam priliku da radim sa kolegicom Tatjanom Nikolić, doktorantkinjom i istraživačicom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Polazna osnova ovog dela istraživanja bio je položaj džez instrumentalistkinja Jugoistočne Evrope, tačnije, država bivše Jugoslavije. Naime, instrumentalistkinje se susreću sa višestrukim sistemima odbacivanja, sa dvostrukim standardima balkanskih društvenih ideoloških obrazaca, tipičnih za patrijarhalnu tradiciju, reprodukovanih i

⁵⁹⁶ “FLIM – Female leadership in music”, *Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu*, <https://fdu.bg.ac.rs/sr-lat/fakultet/projekti-fdu/flim-female-leadership-in-music>, ac. 9. 2. 2022. at 1.00 PM.

inkorporiranih u mikrokontekst već orodnjenog muzičkog žanra. Regionalna džez scena je rodno neuravnotežena, a marginalizovan status džezzerki je očigledan, što se ogleda u malom broju aktivnih izvođačica, odsustvu uzora u džez obrazovnim institucijama (0% predavačica džez instrumentalne muzike) i alarmantno niskom procentu instrumentalistkinja u programima regionalnih džez festivala (manje od 4%) ili u profesionalnim regionalnim big bendovima (0%).⁵⁹⁷

Ovaj segment projekta predstavlja rezultate iz empirijskog istraživanja sprovedenog tokom druge polovine 2021. godine u Jugoistočnoj Evropi: Srbiji, Crnoj Gori, Makedoniji, Hrvatskoj i Sloveniji, sa fokusom na mlade džez instrumentalistkinje. Značajni rezultat istraživanja bilo je mapiranje više od trideset profesionalnih džez instrumentalistkinja regiona, njihovo umrežavanje i upoznavanje kroz proces istraživanja. Iako su i Kosovo i Bosna i Hercegovina bili predviđeni u istraživanju, nismo uspjeli da mapiramo muzičarke u tim delovima regiona. Sve ispitanice koje su pozvane da učestvuju su se školovale ili se školuju u obrazovnim institucijama na džez programima i aktivne su članice džez scene u različitim gradovima regiona. Osnovna metodologija prikupljanja podataka bili su grupni intervjui, a uzorak istraživanja obuhvatio je dvadeset džez profesionalki/ca.

Istraživanje obuhvata četiri ključne teme:

- iskustvo, percepcija i razumevanje liderstva, saradnje, takmičenja i uzora;
- uslovi rada i njihov uticaj na razvoj karijere;
- rodni stereotipi i uloge u mikrokontekstu džeza;
- veštine i strategije koje se primenjuju u cilju smanjenja uticaja patrijarhalnog okruženja i loših uslova rada.

Istraživanje se sastojalo iz nekoliko segmenata: mapiranje regionalnih džez instrumentalistkinja, umrežavanje sa muzičarkama, realizovanje grupnih intervjua onlajn i uživo, pismenih intervjua, transkripcija, kodiranje i na kraju analiza intervjua. Svaki od ovih segmenata bio je značajan korak u sagledavanju regionalne džez scene. Razmatrali su se uslovi obrazovanja i rada, kulturne politike, položaj instrumentalistkinja, uloga uzora, saradnički odnosi i reprezentacije ženskog sviračkog rada. Studija, takođe, istražuje i pojmove profesionalnog i rodnog identiteta mladih džez muzičarki i međusobne odnose i ukrštanja izvođenja tih identiteta. Ovaj segment istraživanja značajan je za disertaciju, jer obuhvata razmatranje njihovog ličnog

⁵⁹⁷ Jasna Jovičević, "Gender Perspectives of Instrumental Jazz Performers in Southeastern Europe"..., op. cit.

gledišta kroz kulturne i društvene prakse koje utiču na unutrašnje procese, kreiranje i izvođenje identiteta instrumentalnih umetnica, aktivnih u oblasti džez muzike. Rezultati istraživanja su značajan doprinos nauci, jer na teritoriji Srbije i celog regiona, ovakva vrsta istraživanja u domenu džeza do sada nije sprovedena.

Cilj intervjua – istraživanje mišljenja, ličnog i kolektivnog iskustva, životnih priča, unutrašnjeg doživljaja akterki regionalne džez scene, ali i povezivanje, umrežavanje, kao i afirmacija promišljanja o statusu, položaju i stereotipnom predstavljanju džez instrumentalistkinja. Ispitivanjem socijalnog identiteta džezerkice dobija se ilustracija o tome ko su, kako se kvalifikuju i u šta veruju, šta žele da utiče na njih, kako doživljavaju društvo, kako njih društvo doživljava, a rezultatima istraživanja stižu se ne samo naučni rezultati već i strategije kako živeti i delovati u istom tom društvu i životu.

Istraživanje sadrži uzorak od dvadeset ispitanica/ka na osnovu kojeg se ne mogu doneti pouzdani zaključci za celokupnu populaciju, ali je u ovom segmentu studije adekvatan za obim i potrebe istraživanja. U istraživanju je učestvovalo osamnaest muzičarki/a, od kojih se sedamnaest identifikovalo kao žene i jedna osoba kao transrodna u procesu transformacije (on) (godina između 20–43), jedna muzikološkinja/kritičarka džez muzike i jedan član upravnog odbora i muzičar jednog od big bendova regiona. U ovoj analizi istraživanja ograničila sam se na uzorak intervjua koji smo realizovale sa instrumentalistkinjama/om (18), jer je cilj ovog dela disertacije da pokaže unutrašnji doživljaj društvenih praksi i strategije koje muzičarke koriste u odnosu na reprezentaciju i kreiranje njihovog rodnog identiteta. Izbor ispitanica/ka se formirao kroz međusobno umrežavanje, ispitivanje regionalne scene i obrazovnih ustanova, socijalnih mreža i muzičke regionalne scene. Pitanja postavljena u intervjuima su unapred osmišljene celine, koje su imale za cilj da pokrenu diskusiju i analizu određene pojave u društvu, muzičkoj praksi, socijalnom okruženju (porodici, školi, društvu, muzičkoj sceni). Međutim, interaktivne debate i razmene iskustava i životnih priča su preuzimale tok razgovora, te pokretale nove teme i pitanja. Pet glavnih tema je služilo za grupisanje pitanja, ali tokom razgovora su se teme preklapale, preplitale i paralelno vodile.

Prva tema se bavila iskustvom, percepcijom, razumevanjem liderstva, kolaboracijom, konkurencijom i uzorima. Druga tema se ticala uslova rada i uticaja razvoja karijere; kojim strategijama i metodama rada su dospele na pozicije u bendu i slično. Treća tema je služila za preispitivanje rodnog stereotipa i uloge u džezu pod uticajem kulturne i društvene sredine

Balkana. Tu su bila uključena pitanja vezana za okolinu i specifične situacije u kojima rod ima/ili nema uticaj na uspeh, status i položaj muzičarke. Veštine i strategije koje se primenjuju kako bi se umanjio uticaj patrijarhata i loših uslova rada bili su neki od pojmova koji su se ispitivali u okviru četvrte teme. U petoj temi se analizirao značaj profesionalnog i rodnog identiteta, kao i uticaj roda na međusobni odnos, kolaboraciju tokom sviranja, improvizovanja i nastupanja.

Intervjui koje smo sprovodili tokom nekoliko meseci su bili u formi grupnih razgovora (onlajn i uživo ili individualnih pismenih intervjua). Neke od ispitanica su se od ranije poznavale, a neke su se zahvaljujući projektu, povezale i umrežile. Fokus grupe su nosile karakteristike druženja, upoznavanja, razmene sličnih iskustava i, pre svega, međusobne podrške i saosećanja. Razgovori su povremeno poprimali vid rasprave i oprečnog razmenjivanja mišljenja, pružali su informacije i nove uvide i znanje, ili su imali formu razmene životnih priča, emotivno proživljavanje sličnih iskustava sa potpunim razumevanjem i podrškom sagovornica. Analiziranje ovakvih razgovora i životnih priča nudi bogat izvor za teoretizovanje svakodnevnog dela kulture. Spremnost da ispitanice rizikuju – otkrivajući svoje priče i identitet u odnosu na druge, često prepričavajući nepoželjna i ranjiva iskustva, otvara saradnički i empatični prostor za umrežavanje i tumačenje, kako sebe tako i društvenih okolnosti – drugih. U ovakvoj vrsti grupnih intervjua stvara se poligon za zaokret, promenu i preispitivanje načina razmišljanja i istraživanja odnosa. Te priče kreiraju narativ o tome kako se došlo do iskustva, otkrivaju trenutak u kome se osetilo isključivanje/uključivanje ili loša/dobra procena ličnog u istraživanju neprijatnih situacija i iskustava.⁵⁹⁸ Karakteristika razgovora u kojem se podstiče lično iskustvo služi za ispitivanje ili kritikovanje kulturnog iskustva u okviru određenog diskursa, proizvodeći tako novo znanje i uvide u društvene prakse. Značajna perspektiva ovakvog istraživanja jeste diskurs u kojem se kreiraju razgovor, polemika i prepričavanje. Naime, naši odnosi su od početka bili određeni kao kolegijalni, a međusobno smo se doživljavale kao „saborkinje”. Moje pozicioniranje kao saksofonistkinje i džezzerke sa regionalne scene – jedne od njih – je u ovom istraživanju doprinelo stvaranju otvorenog, ličnog i bliskog razgovora, kreiranju „sigurnog mesta”, gde su kroz grupne razgovore ispitanice izvodile i imale prilike da rekonstruišu svoje identitete. Koleginica Nikolić raspolaže dugogodišnjim istraživačkim iskustvom vezanim za kulturnu politiku, kao i menadžerskim iskustvom u promociji i afirmaciji ženskog muzičkog

⁵⁹⁸ Stacy Holman Jones, Tony Adams and Carolyn Ellis, “Coming to Know Autoethnography as More than a Method”..., op. cit. 21.

stvaralaštva. Njena pozicija je doprinela otvaranju tema koje su značajne u kreiranju i čitanju konstrukcija društvenih praksi u okvirima muzičke industrije.

Različiti glasovi su prisutni u istraživanju: studentkinje instrumentalistkinje na džez odsecima u regionu, mlade muzičarke na početku svoje umetničke karijere, džezzerke u usponu, instrumentalistkinje koje se bave pedagoškim radom i one koje imaju iza sebe duže profesionalno iskustvo. Neke od ispitanica su aktivne samo na lokalnoj sceni, a većina njih na regionalnoj i međunarodnoj. Veći deo ispitanica je još uvek pod okriljem obrazovnih institucija kao studentkinje i tek započinju karijeru. One svedoče o svom položaju koji još ne otkriva prepreke profesionalne karijere muzičarki/ra. Čuje se glas i onih koje imaju ulogu uzora mlađim koleginicama. One svedoče o razvojnoj putanji muzičke scene u odnosu na rodni aspekt u poslednjih dvadeset godina, prepričavajući svoju ličnu istoriju u kontekstu „prve džez muzičarke”. To su upravo one muzičarke koje su same krčile put bez uzora, podrške i *know how* strategija za pozicioniranje na muzičkoj sceni i džez diskursu u ulozi žene. U istraživanju se čuje i kritički glas muzičarki koje odstupaju od ideje da njihov pol ima bilo kakve veze sa njihovom muzikom, ali i karijerom, pozicioniranjem ili reprezentacijom uopšte, te da isticanje njihovog pola stvara kontraefekat, neprihvatanje ili kreiranje rodni stereotipa. Svaka učesnica svedoči na svoj način o muzičkim i socijalnim iskustvima vezanim za pol svojih saradnika/ca.

Grupni intervjui su sadržali aktivistički aspekt istraživanja. Intervjuisanje je imalo za cilj mapiranje i umrežavanje muzičarki, kao i promatranje muzičke scene iz feminističke aktivističke perspektive. Na taj način su učesnice bile upoznate sa kritičkim sagledavanjem džeza kao društvene prakse u kojem se rodni identitet izvodi i reprezentuje, a one, kao akterke, se pozicioniraju svojim ili tuđim izborom. Važno je prihvatiti da koncepti kao što su politika, identitet i javni prostori nemaju karakteristike neutralnog, stabilnog i datog. Potrebno je prepoznati na koji način je sadržaj ovih koncepata konstruisan, osporen, konfliktan i kontekstualizovan.⁵⁹⁹ Potrebna je spremnost za istraživanje ovih koncepata iza njihovog značenja. Posledica toga je razumevanje različitih interpretacija sadržaja određenog koncepta.

Kroz razgovore su se spajali koncepti kulturne politike, identiteta i javnog prostora kojim se učesnice kreću, izlaze iz statično zaleđenih kategorizacija, ali i iluzornosti sigurnosti. Bilo je značajno reflektovanje i posmatranje sveta sa svešću da su i one same deo procesa, te da

⁵⁹⁹ Mika Hannula, *Politics, Identity and Public Space: Critical Reflection in and through the practice of Contemporary Art*, Utrecht Consortium, 2010, 10.

raspolazu potencijalom da uticu na razlicite verzije kulturne politike, izvođenje identiteta i javnog prostora. Razmatrale su se vrednosti, ciljevi ali i strahovi, neophodni za definisanje međusobne povezanosti i proceduralnosti sadržaja koncepta rodnog/muzičkog identiteta u određenoj društvenoj sredini; kako pronaći vezu između, na primer, javnog i privatnog, muzičkog i društvenog, uvideti nerazdvojivu interakciju između svih tih elemenata koji se međusobno prepliću.

Nakon analize podataka, ustanovio se dominantni narativ u kojem je instrumentalistkinja nezastupljena na regionalnoj džez sceni i reprezentovana kao jedina ili drugačija, što povlači za sobom niz društvenih fenomena, situacija i posledica na razvoj muzičke scene i umetničkog stvaralaštva žena u džezu. Takođe, postoje neuobičajeni odgovori, intrigantni stavovi koji su značajni deo kvalitativnog istraživanja. Oni otvaraju nova pitanja koja proširuju teoretizaciju roda u džezu. Iako su tematski podeljene celine označene specifičnim pojmovima, pojave i situacije se vezuju i pojavljuju zajedno. Preplitanje i umreženost tih pojmova dokazuju vezu između ličnog doživljaja i reprezentacije, kreiranja i čitanja rodnog identiteta, samopouzdanja i nesigurnosti u odnosu na društvene konstrukte, istoriju, stereotipe i slično. Smatram da je istraživanje koje smo sprovele kroz grupne intervju početak istraživanja i akcija koje je potrebno dalje sprovoditi, proširiti i konceptualizovati tako da transdisciplinarnost ponudi dublji uvid u društvene i muzičke prakse, položaj muzičarke, ali i nove metode i strategije uz pomoć kojih se prepreke, rodna nejednakost i isključivanje žena iz diskursa džeza mogu prevazići.

12.1. Rezultati istraživanja

Analiza podržava postojeće znanje i teorije kojima se dokazuje da je žena u džez diskursu kao prostoru za stvaranje socijalnog i kulturnog značenja, označena kao drugačija u odnosu na muškarca, što doprinosi izopštavanju žena iz džeza, neujednačenoj brojnosti i nivou priznatosti između žena i muškaraca na muzičkom polju.⁶⁰⁰ Fenomen „izuzetne žene” se referentno ponavlja kroz društvene obrasce, gde je žena jedina ili jedna od retkih. Na taj način se kreiraju i izvode stereotipovi na osnovu rodne podele u džezu.⁶⁰¹ Kroz istraživanje je potvrđeno da potenciranje

⁶⁰⁰ Alison Faupe and Vaughn Schmutz, “From Fallen Women to Maddonas: Changing Gender Stereotypes in Popular Music Critical Discourse”..., op. cit.

⁶⁰¹ Claude M. Steele and Joshua Aronson, “Stereotypes and the fragility of academic competence, motivation, and selfconcept of women”..., op. cit.

muzičarki kao različitih, jedinstvenih, ali obeleženih i izolovanih, predstavlja efikasan patrijarhalni način da se žene postave u položaj koji se posmatra, pre svega, kao izuzetak od pravila – jer uglavnom muškarci sviraju džez.⁶⁰² Istraživanje dokazuje značaj uzora tokom školovanja i karijere mladih muzičara/ki, što bi značilo da nedostatak uzora kod mladih džezarki može predstavljati čestu prepreku sa kojom se muzičarke suočavaju.⁶⁰³ Kao i druga istraživanja u vezi sa džezom,⁶⁰⁴ i ovo istraživanje pokazuje da su žene nedovoljno zastupljene u svim segmentima žanrovske edukacije i muzičke industrije. Razgovori sa ispitanicima su pokazali da se podržava stav da je proces kroz koji se kreira identitet muzičarke uslovljen džez diskursom u kojem ona funkcioniše, te su joj na taj način nametnuti stavovi i pravila prisvajanja ili odbacivanja datih identiteta.⁶⁰⁵ Drugim rečima, iako se ispitanice slažu da se pol ne može odsvirati i čuti u muzičkom izvođenju džeza, odnosno da muzička interakcija između muzičara/ki nije određena, ni definisana polom, ipak osećaju da je džez mesto na kojem su osetile i same učile razliku koja se pravi između polova.

Ispitanice su komentarisale različite strategije koje se primenjuju u njihovom kulturnom i društvenom okruženju, a vezane su za isključenost iz muzičkog života (zbog njihovog pola) tokom detinjstva, školovanja i ranih karijera. Iznosile su i novosti o boljim uslovima rada u poslednjih nekoliko godina. Svedoče, takođe, o diskriminaciji žena tokom džez muzičkog školovanja i dobijanja posla, manjem pristupu poslovnim mogućnostima u odnosu na muškarce, suočavanju sa staklenim plafonom tokom školovanja i kroz muzičku karijeru, kao i malom broju devojaka i žena u njihovoj sredini gde rade i školuju se. Mlađe ispitanice, koje su u stadijumu školovanja i još uvek nisu započele profesionalnu karijeru, odnosno ne zarađuju za život muzikom, imaju pozitivnija iskustva od izvođačica kojima je muzika profesija. Mlađe umetnice ne vide često razlike tokom kolaboracija, ugovaranja koncerata ili međuljudskog odnošavanja, odnosno ne misle da su uslovi rada uslovljeni rodnom stereotipizacijom patrijarhalnog sistema moći. Smatraju da smo svi jednaki, te da upornim radom i trudom, zaslužujemo i dobijamo položaj u društvu, bez obzira na pol. One pripadaju novoj generaciji umetnica koje su započele školovanje i karijere u poslednjih desetak godina, kada je zabeležen evidentan napredak u vezi sa rodnom jednakošću u javnoj sferi i muzičkoj industriji, pre svega u zapadnoevropskim zemljama.

⁶⁰² Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 9.

⁶⁰³ Erin L. Wehr, "Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model" ..., op. cit. 10.

⁶⁰⁴ Karendra Devroop, "The occupational aspirations and expectations of college students majoring in jazz studies" ..., op. cit.; Frederick A. Seddon, "Modes of communication during jazz improvisation" ..., op. cit.

⁶⁰⁵ Aleksa Milanović, *Reprezentacija transrodnih identiteta...*, op. cit. 10.

Najveći deo ispitanica se školovao u inostranstvu (Austriji, Nemačkoj, Holandiji, Švedskoj i Sjedinjenim Američkim Državama), te upoređujući mikrosredine džeza, uviđaju da su bolje prihvaćene u inostranstvu nego kod kuće. Izjašnjavaju se kao manjina (žene) u sredini gde se džez praktikuje i uči, najčešće nisu imale žene kao uzor ili edukatorke, mentorke, a vršnjaci/kinje su ih često izdvajali/e kao posebne, jedine; gledajući na njih čak i kao nesposobne i nepodobne za posao muzičarke u odnosu na muškarce i muški posao. Nekima od njih to ne smeta. Vide to kao uobičajenu borbu koja se podrazumeva za ženu na Balkanu. Jedan deo ispitanica veruje da im nije potrebna ženska podrška, te da i u ovakvim uslovima mogu uspeti i izboriti se isključivo svojim muzičkim umećem i društvenim strategijama komunikacije. Tu je i primer mlađe ispitanice koja tvrdi da se dobro oseća baš zbog toga što je „jedina” žena u džez okruženju i koristi taj položaj kao strategiju za pozicioniranje, u kojem je „druge žene” uznemiravaju. Međutim, deo mlađe generacije ispitanica koje studiraju duže vreme u inostranstvu, u institucijama u kojima se poslednjih nekoliko decenija vodi računa o rodnoj jednakosti i rodnoj raznolikosti u umetničkim disciplinama, uviđaju da se u našem regionu ne sprovode kulturne i rodne politike koje bi uticale na bolji položaj džez muzičarki. Nemali broj umetnica je upravo zbog toga i napustio svoje zemlje i otišao u inostranstvo, sa namerom da ostanu tamo i nastave sa profesionalnom karijerom. U sredini u kojoj će biti priznate i prihvaćene na osnovu svog rada i umetničkog doprinosa, a ne pola. Razlog velikog odliva mladih muzičarki i muzičara u inostranstvo je nedostatak obrazovnih institucija u regionu, programa prilagođenih njihovim profesionalnim interesovanjima, profesionalne i finansijske podrške za umetničke projekte i plaćeni rad, poslovnih mogućnosti, kao ni inspirativne džez muzičke scene gde bi mogle/i da sprovode svoje umetničke ideje.

Ispitanice generalno ne osećaju da su drugačije od muškaraca u muzičkom kontekstu tokom interaktivnog sviranja i komponovanja. Smatraju da su znanje, veština, upornost, iskrenost, otvorena interakcija, kolegijalnost, zajedništvo i saradnja pokretači kvalitetnog muzičkog izvođenja. Posebno ističu značaj međuljudskih odnosa u okviru benda. Ti odnosi se često određuju na osnovu pola i društvene atmosfere, iako smatraju da pol ne bi trebao da igra značajnu ulogu u tom procesu. Međutim, često osećaju isključenost iz socijalnih situacija koje su neophodne za ostvarivanje prijateljskih odnosa od kojih zavisi profesionalna muzička saradnja, zbog toga što su jedine žene među muškarcima. Jedan broj ispitanica se oseća sigurnije u sredini gde ima više žena. Osećaju da u takvom okruženju mogu iskrenije i potpunije da iskažu svoje

kreativne potencijale i da budu efikasnije, bez straha od kritike. Sa druge strane, dovele su u pitanje korist formiranja ženskog ansambla isključivo za potrebe određenog projekta i forsiranje „sestrinstva” kao koncepta. Ovaj komentar ukazuje na činjenicu da se ne može automatski očekivati da muzička saradnja između žena funkcioniše kao podrška ili ohrabrivanje,⁶⁰⁶ gde bi muzički ukus bio generalizovan i neupitan, zato što je „ženski”. Iz tog razloga, često odlučuju da ne sviraju sa ženama, kako ne bi bile predstavljene stereotipno. Međutim, mišljenja su i da je „prirodnije” svirati sa muškarcima, jer su tako navikle. Naturalizacija hegemonijskog sistema moći utiče na sve aktere/ke muzičke scene. Najveći broj ispitanica svedoči o situacijama tokom školovanja i u karijeri u kojima su bile diskriminisane, označene kao posebne i drugačije, izopštene iz socijalnih grupa zbog svog pola, a vrlo često im je bila oduzimana i prilika da konkurišu za posao ili položaj u bendu ili projektu zbog toga što su žene. U nekim slučajevima, prisutna je i mizoginija, kao i odnosi u kojima se latentno ispoljavaju nasilje i dominacija muškaraca.

Tokom razgovora učesnice su predložile afirmativne mere u cilju veće vidljivosti i učešća žena u džezu kod nas, naglašavajući najvažnije: potrebno je pokazati i proizvesti više uzora na sceni i obrazovnom sistemu, uključiti što više profesionalnih muzičarki i postaviti ih u centar pažnje kulturnog života, izabrati profesionalke na pozicije za donošenje odluka u obrazovanju i muzičkoj industriji, angažovati ih kao edukatorke i mentorke, uključiti ih u glavne programe džez festivala. Kako bi promena usledila, složile su se da je potrebno uključiti sve aktere/ke u društvenoj zajednici – od dece u osnovnoj muzičkoj školi, preko roditelja, nastavnika/ca, donosioca odluka u industriji, obrazovanju i kulturnim politikama, pa sve do predstavnika/ca medija, selektora/ki i direktora/ki festivala, ali i naravno, muzičara/ki.

Istraživanje je obuhvatilo nekoliko važnih tema koje se međusobno prepliću. Kako bih došla do odgovora na istraživačka pitanja postavljena u ovoj disertaciji, analizirala sam specifične segmente datih tema, stavljajući akcenat na doživljaj i percepciju instrumentalistkinja na sopstvenu praksu i reprezentaciju. Kako bih interpretirala teorijski deo rada, izdvojila sam nekoliko pojmova relevantnih za analizu, sticanje novih znanja i dokazivanje postojećih: 1. jedina, posebna; 2. uzor; 3. mikrokontekst džeza u makrokontekstu patrijarhalnog društva; 4. Diskriminacija; 5. iskustva van Balkana; 6. interakcija u odnosu na pol – osećaj; 7. kritika i

⁶⁰⁶ Cecilia Bjorck and Asa Bergman, “Making Women in Jazz Visible: Negotiating Discourses of Unity and Diversity in Sweden and the US”..., op. cit. 50.

osećaj inferiornosti zbog pola; 8. stereotip, reprezentacija; 9. saveti. Zaključila sam da su pojmovi međuzavisni i međusobno povezani, te je teško razmatrati ih u odvojenim situacijama kao posebne fenomene – jedni druge produkuju, reprodukuju, izvode i konstruišu.

12.1.1. Jedina

Uzevši u obzir da se element muške rodnosti u džezu uspostavlja kao generički i „prirodni” u ustanovljenoj mreži moći, ženskost je struktuirana kao radikalno Drugo – kao njegov negativitet. Ta Druga je najčešće u jedini, kako bi njena drugost bila naglašena, ne uznemiravajući matricu moći unutar diskursa. Ideja o jednoj – izuzetnoj ženi, predstavlja imidž figure koja, uprkos svom inferiornijem polu, uspeva da se pozicionira u muškom svetu/poslu. Teorija tokenizma,⁶⁰⁷ ranije obrazložena u radu, opisuje ovakav manjinski položaj i marginalnost žena u okruženju u kojoj je njena jednina izražena kao odstupanje od pravila, te se i tretira kao takva. Ispitanice su često naglašavale osećaj samoće, izdvojenosti i drugosti zbog svog pola tokom školovanja i tokom karijere. Istraživanje pokazuje da je to u pojedinim slučajevima umnogome uticalo na njihove profesionalne izbore, samopouzdanje i samoeфикаsnost, dok neki odgovori podržavaju ideju da, iako svesne svoje marginalizovane uloge, nesmetano funkcionišu u džez diskursu.

Neka od mišljenja ispitanica svedoče o tome:

„Što se tiče studiranja... ja sam bila jedina cura na odseku. Nije bilo profesorica, sve su bili profesori.”

„...Ja sam takođe bila jedina devojka koja je išla redovno u školu, koja je bila na džez odseku, koja je bila instrumentalistkinja.”

„...zbog negativnog background-a iz srednje škole (gde je bila jedina devojka), možda imam malo osećaj pritiska u nekim situacijama (kada treba) da se dokažem ukoliko sam jedino žensko tu. Možda je to samo u mojoj glavi, ali osećam kao da igra 'bela mečka' u nekim situacijama – 'sad je izašla ona, sad će ona da svira.’

⁶⁰⁷ Rosabeth Moss Kanter, “Some effects of proportions on group life: Skewed sex ratios and responses to token women”..., op. cit.; Rosabeth Moss Kanter, *Men and women of the corporation*..., op. cit.

Nije nužno da ljudi misle da je to nešto loše, ali nekako malo je više pažnje na meni nego što bi bilo normalno. To je velika zasluga i mog profesora sa akademije zato što je on mene uvek forsirao u (tom) kontekstu. Loše je pravio tu podelu ,jer je bio 'iz fazona': 'ona ovde najbolje svira u klasi, a žensko je.' To je bilo grozno, jer je pravio podelu između mene i ostalih mojih kolega. Pravi neprirodnu podelu. Zašto je uopšte bitno bilo kakvo favorizovanje bilo koga? Onda nabacuje meni neki stres...”

„Svi su bili muškarci (kad sam studirala). Sad mislim da su više afirmirane žene u džezu, nego ranije kad sam ja počela. Pričam za Makedoniju. Sad mislim da nije više tako čudno da vidiš ženu bubnjarku ili basistkinju.”

„...nije bilo druge žene, ja sam, u stvari, prva koja je ikada išla na ovaj konzervatorijum.”

Stiče se utisak da su se instrumentalistkinje osećale usamljeno u svojoj jednini, naročito u našem regionu. Sa druge strane, njih je tridesetak u ovom istraživanju, što znači da nisu jedine i da nije istina da ih nikada pre nije bilo, ali se njihov mali broj uvek reprezentovao kao „jedan, jedini”. Normalizovana *jednina* i *prva* žena u džezu jeste ponavljajući obrazac, stereotip mišljenja koje ne uzima u obzir istoriju ženskih dostignuća i informacije koje su povezane sa tim kontinuitetom kroz istoriju.⁶⁰⁸ Uprkos činjenici da su žene od početka džeza prisutne na sceni, generalizacija i reprezentacija „uvek prve žene” daju utisak diskontinuiteta ženskog učešća u određenoj disciplini. Identitet instrumentalistkinje se formira na osnovu generalne reprezentacije njenog učešća u dominantnom diskursu. Upravo zbog toga, ovi odgovori potvrđuju da žene prihvataju ulogu jedine i izuzetne, i same percipirajući to kao prirodno:

„U devedeset posto slučajeva sam išla na svirke gde nema nijedne žene u bendu, to sam ranije primećivala. Ali kako je vreme prolazilo, prestala sam da obraćam pažnju.”

⁶⁰⁸ Susan Bassnett, “Introduction To Part Three” ..., op. cit. 88.

„Pre sam stalno primećivala kada sam jedino žensko u bendu, ali vremenom sam naučila da se nosim sa tim i prestala sam to da primećujem. To više uopšte ne utiče na mene.”

„Do sada sam se navikla da budem jedina žena. Ako postoji još jedna, uvek sam super uzbuđena i iznenađena.”

Kreiranje identiteta muzičarki u društvenoj sredini koja je označena kao muško mesto često nije individualni izbor, već se konstruiše na osnovu već ponuđenih društvenih kodova specifičnog značenja unutar žanra u kojem subjekat učestvuje.⁶⁰⁹ Upravo zbog toga, često svoj inferiorni položaj prihvataju kao naturalizovan, te ga doživljavaju kao pojavu koja se podrazumeva i ne ispituje dodatno. Ali sa druge strane, žene sebe ne doživljavaju kao drugačije, identifikuju se na osnovu svoje profesije, a ne pola:

„Izbegavam to (naglašavati svoj pol), jer ne želim da pričam o ženskom ili muškom, o seksu. Mi smo samo muzičari. Ne kažem ni da sam džez muzičarka, samo kažem da sam muzičar.”

12.1.2. Uzor

Izuzetna žena, Drugo u odnosu na muškarca – postaje u džez diskursu negativni stereotip. Uloga takvog simbola u džez okruženju može doprineti anksioznosti i niskoj samoeфикаsnosti učesnica pri aktivnostima kao što su učenje ili izvođenje džeza.⁶¹⁰ Gubljenje samopouzdanja i motivacije se tada uzročno-posledično manifestuje, te često devojke biraju da izbegnu takvu situaciju i odustaju od učenja i sviranja još na početku karijere.⁶¹¹ Muzičko obrazovanje i edukativni sistem su veoma značajni u izgradnji rodnog identiteta džez muzičarke, naročito devojčica.⁶¹² Kako bi se izgradilo neophodno samopouzdanje, krucijalno je postavljanje uzora kod mladih džezarki. Upravo je uzor taj koji pruža društvenu podršku i imidž sa kojim se one mogu povezati, identifikovati i steći potrebnu inspiraciju za dalji rad i stvaranje. Društveno

⁶⁰⁹ Aleksa Milanović, *Reprezentacija transrodnih identiteta...*, op. cit. 9.

⁶¹⁰ Albert Bandura, *Self-efficacy: The exercise of control...*, op. cit.

⁶¹¹ Erin L. Wehr, “Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model”..., op. cit. 4–5.

⁶¹² Sherrie Tucker, *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen...*, op. cit. 29.

ubeđenje da devojaka nema i da ne treba da ih bude u džezu direktno utiču na razvoj i samoeфикаsnost muzičarki, ograničavajući njihov potencijal i uspeh. I pored toga što u regionu postoji nekoliko džez programa na akademijama, bez ijedne edukatorke ili mentorke u instrumentalnoj džez muzici, dokazuje i ojačava patrijarhalnu matricu moći u džezu kao muškom prostoru, kao i nedovoljnu profesionalnu podršku u školskom sistemu.

Na pitanje: „Da li bi birala i da li bi ti značilo da imaš profesoricu iz instrumenta”, naša ispitanica je odgovorila:

„Mislim da bi mi ipak značilo zbog slike o sebi i slike društva. Ne bih onda morala da budem ta prva 'bela mečka,' nego da imam profesorku trube to bi već bio utrt put da mene ne gledaju kao frika, jer ta (trubačica) već postoji. (To je) zbog toga što je truba specifična i još uvek nema toliko žena. Mislim da bi mi definitivno značilo i da bi mi značilo to što takva osoba nikada ne bi izjavila da ja ne mogu sviram lid⁶¹³ ili da ne mogu da sviram u big bendu zato što sam žena.”

„Kada sam došla, počela sam da učim kod profesorke trombona. Zaista sam mislila da će to biti super, ali nisam mislila da će se sve promeniti. Prilično sam sigurna da sam izabrala da ostanem u Kelnu zbog nje. Sve te promene sam osetila i ona me je odmah shvatila ozbiljno kao ženu. Sve moje ideje su bile vredne. Bilo je tako drugačije.”

„Sjećam se ja kad sam ono polako ušla u svet džeza, pa smo slušali prvo Čet Bejkera (Chet Baker). I ovako onda ideš, kaj ja znam, pa ono je bio Majkl Brejker (Michael Brecker), Džošua Redman (Joshua Redman),... Onda pre ideš na one stare Koltrejn, Parker i to. I ne, nije mi trebala žena da me vodi. U stvari ne! I niko nije predavao kad sam ja učila, u stvari. A, pa, mislim da žene u džezu ne prave razliku da li im treba žena, ako ja gledam sa svog vidika. Ne, nije mi trebala. Nije bilo, u stvari, nikad nisam ni tražila da pravim transkripciju, mora da bude žena. Ne! Ne, u stvari, ne baviš se time, sa *sex differences*.”

⁶¹³ *Lead* – prva truba u bendu.

„U istoriji jazz-a nema puno žena za koje se zna, koje sviraju klavir. Uvek se priča o Artu Tejtumu (Art Tatum), o Badu Paelu (Bud Powell), svi su bili muškarci...”

Džez je hegemonijski diskurs⁶¹⁴ u kojem istorijski preovlađuje kanonizovani model reprezentacije muškarca kao subjekta. Kanonizovani žanr džeza podstiče specifično čitanje istorije sa naglaskom na kreativne pojedince, muškarce, kao jedine stvaraoce i prenosiocce inovativnih znanja i kreativnosti. Kanonizovani žanrovi, obično u prvi plan stavljaju rad i vrednosti određene društvene grupe, u ovom slučaju muškarce na račun drugih, sugerišući da genijalnost i kreativnost karakterišu mušku populaciju.⁶¹⁵ Kako je već obrazloženo u prethodnom delu rada, žene su prisutne u džezu od početka, međutim u progresiji kreiranja džez žanra, dominantnog džez diskursa, oblikovao se narativ u kojem se žene vide kao različite,⁶¹⁶ time i nezastupljene. Takvo ponuđeno čitanje džez istorije je dominantno, naročito na Balkanu, gde su se tradicionalni džez i tradicionalno čitanje žanra zadržali u makrokontekstu patrijarhalnog društva.

12.1.3. Mikrokontekst džeza u makrokontekstu patrijarhalnog društva, diskriminacija

Muškost je u žanru džeza postavljena kao norma i hijerarhijski sistem društva zasnovan na ideologiji patrijarhata. Muškarci koji su glavni akteri u ovom društvenom prostoru teško odustaju od svog „prirodnog” položaja. Smatraju da potčinjen položaj žene „urođenim”. Takva vrsta „prirodne” diskriminacije često normalizuje negativne konotacije i komentare upućene mladim muzičarkama, demonstrirajući nezainteresovanost za inkluziju žena. Tradicionalniji stilovi džeza koji su se zadržali na Balkanu, kao institucioni džez, nose obeležja patrijarhalne društvene matrice koja se odlično inkorporirala u društveni kontekst našeg regiona. Ono što su reprodukovali u praksi džeza jeste socijalni ideološki obrazac tradicije.⁶¹⁷ Prema tome, položaj muškarca u džezu oslikava i društvenu sredinu u kojoj se muzički žanr razvija i izvodi, što mišljenje nekih ispitanica i dokazuje:

⁶¹⁴ Trine Annfelt, “Jazz as masculine space”... , op. cit.

⁶¹⁵ Tony Whyton, *Beyond A Love Supreme: John Coltrane and the Legacy of an Album...*, op. cit. 43.

⁶¹⁶ Sherrie Tucker, “Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies”..., op. cit. 375–376.

⁶¹⁷ Iva Nenić, *Guslarke i sviračice...*, op. cit. 9.

„Naša sredina je generalno zatucana na svakom polju. S tim u vezi imamo i ovaj problem o kojem danas pričamo. To nije samo na polju muzike i umetnosti, već je to u svakoj branši. Isti ti muškarci (tako) tretiraju svoje supruge ili koga god zato što je to njihov model ponašanja. Mislim da je drugačija situacija malo zapadnije od nas i da žena ima veći respekt u društvu. Ja pripisujem to društvu i sredini u kojoj se nalazimo.”

„Ti ljudi (koji komentarišu moj pol) mi nisu prijatelji. Oni nisu muzičari sa kojima ja biram da sviram. Ne mogu da se uvredim na bilo šta što mi drugi ljudi kažu.”

„...nikad se nešto žene nisu gledale na podjednak način kao muškarci, sada pričam o džezu specifično. I uvek su bili razni komentari kada bi neko na primer pitao: 'Šta misliš kako svira ova devojka ili kako peva ova devojka?' Uvek bi bilo jako čudno, jer svi, i ja isto – to moram da kažem da sam sebe uhvatila u par trenutaka da sam i ja omalovažavala žene u džezu. Ne omalovažavala nego ih nisam gledala podjednako kao muškarce, jer nisam navikla i nisam odrasla u tom okruženju da gledam i žene i muškarce podjednako, jer sam uvek bila okružena muškarcima koji su omalovažavali žene i nekako je to imalo veliki uticaj na mene i moje razmišljanje. Pre par godina sam tek krenula da razmišljam 'zbog čega ja to radim?' To ne treba da bude tako, jer ja sam žena! I ja se bavim džezom! Bavim se muzikom i treba sve da se podržavamo. Mislim da mnogo žena ne ide u pravcu žena zbog malo samopouzdanja, a to potiče od razmišljanja mase. Masa u džezu su muškarci i nekako sam i ja navikla na to vremenom i onda sam se 'uhvatila'. Razmislila sam malo bolje i shvatila sam da ne treba da radim takve stvari.”

„Mislim da se većina žena susreće sa muškim komentarima, dobacivanjima i udvaranjima – kako god se to najbolje naziva – kad tad unutar rada sa kolegama muškarcima. Doživila sam puno takvih momenata, i nekako je prirodno, pogotovo za mentalitet društva našeg područja, da muškarci izražavaju naklonost ženama koje su im privlačne, pa makar kroz neku zezanciju ili 'bezopasne' komentare i komplimente. Osobno, dobro se nosim s time i ne smatram to problemom, dok

god to ne utječe na stav i tretman same glazbe i mene kao profesionalca. Bilo je momenata gdje sam osjetila neki podejjenjivački ili patronizirajuć stav i energiju od muških kolega 'na prvu' – kad sam se pojavila kao žena pred njima u bendu/orkestru. No, u mom slučaju taj neki prvi dojam i predrasude brzo iščeznu, konkretnije čim čuju što sam glazbeno sposobna napisati i izvesti. Tu se stvori onda neki respekt, ali u isto vrijeme i čuđenje (nerijetko naglas) 'kako to ja kao žena uopće mogu.' Jednostavno ne očekuju neke stvari i razine od ženskih kolegica."

12.1.4. „Bolje” društvene prakse postoje

Za razliku od regionalne muzičke scene, u zapadnoj Evropi, Severnoj Americi i Australiji je primetan rast broja žena u džezu. Od sedamdesetih godina prošlog veka kreiraju se mreže koje podržavaju promene u rodnim i kulturnim politikama muzičke industrije i obrazovanja. U poslednjih petnaestak godina ulažu se veliki naponi u pružanje podrške kreativnom stvaralaštvu ženske zajednice, kao i rebrendiranju imidža instrumentalistkinja, podsticanjem, pre svega, afirmacije učenica i studentkinja u džez obrazovnim programima. Većina naših ispitanica se školovala u inostranstvu: Švedskoj, Austriji, Nemačkoj, Holandiji i Sjedinjenim Američkim državama, te su podelile sa nama različita iskustva:

„Bilo je dosta žena na džez sceni u Austriji. I mnogo žena je bilo za to da postoji jednakost. Bilo je dosta feminističkih pokreta kako bi se nivo muškaraca i žena u muzici izjednačio. Onda sam ja počela da razmišljam: 'Aha, ok. To ima smisla.' Tada sam počela da razmišljam malo više u tom pravcu."

„Sada je definitivno drugačije ovde u Švedskoj. Ovde sam tek tri nedelje ali sam videla koliko je, zapravo, jednakost muškaraca i žena na jako visokom nivou. Na primer, pošto sam došla preko razmene studenata ... primetila sam da na džez odseku, pošto nas je bilo primljeno mislim 8 ili 9, sve su bile žene. Niko od muškaraca nije bio primljen."

„Zaista ih ima baš dosta, mnogo više nego u Srbiji. Prija mi da budem u društvu žena koje vole ono što i ja volim i radimo nešto zajedno.”

„Meni je iskreno bio veliki šok koliko ima žena zapravo. Mislim da su ovde (u Švedskoj) počeli da prave jednakost između žena i muškaraca. Mislim da samo žele da imaju jednaki broj. Jer ako ima više žena, to možda utiče na sledeće generacije da bi žene imale malo više samopouzdanja da se bave isto džezom i da prave ovu muziku kojom se bavimo.”

„Mislim da okolina u Nizozemskoj je kul. Mislim, nikad nisam imala osećaj da bi bila ja nešto manja zbog toga što sam žena. Nikad nije došlo do nekog momenta da mi ne bi bilo *comfortable*...Da, da, da. Pa, mislim, drukčiji je mentalitet, sve je tako *open*...”

„U Nemačkoj imam dobra iskustva. Mislim da su ljudi oko mene super otvoreni.”

„Kada sam živela u Sjedinjenim Državama, dakle, nije bilo tabu svirati sa ženskim instrumentalistkinjama.”

12.1.5. Interakcija u odnosu na pol – kakav je osećaj

Značajno je ispitati i lični osećaj instrumentalistkinje dok svira sa drugima; kako na nju utiče dominantni narativ, reprezentacija, interakcija sa kolegama/cama i publikom. Pokušaj analiziranja osećaja muzičarke iz dominantne perspektive muškarca ne može ponuditi odgovore na pitanja o rodnom identitetu žene. Pitanja postavljena iz dominantnog položaja u društvu daju odgovore koji samo potvrđuju dihotomije sistema koju je postavio muškarac. Patrijarhalni model u društvenom okruženju i dominantnost muškarca u ovoj praksi često izazivaju sukob unutrašnjeg ženskog mišljenja, gde žena, usled dominantne prezentacije, prihvata svoje mesto „prirodno druge”, dok ujedno oseća nesigurnost i potrebu za ravnopravnim prostorom izvođenja identiteta i kreativnosti. Žene u okviru balkanskog kulturnog prostora često preuzimaju ulogu žene koja prihvata i trpi inferiorniji položaj naspam muškaraca kao prirodnu i nepromenljivu

poziciju. Ujedno, takav osećaj povlači i stav da žene ignorišu svoju inferiornost. Istraživanje pokazuje da se postavljanje učesnica u položaj „neutralne” može čitati kao pristajanje na položaj nevidljive, odnosno izvođenje rodnog identiteta po pravilima dominantne reprezentacije, ili s druge strane, na suptilnijem nivou, zahteva jednakost i neutralnost u muzičkoj praksi, iako razume dominantnu reprezentaciju žene.

Muzika predstavlja „saradničku praksu” i „komunikativnu aktivnost”⁶¹⁸ gde zajedničkim naporima učesnici/e izgrađuju znanje kroz iskustvo stečeno tokom kolaborativnog kreiranja. Muziciranje je društvena praksa kroz koju se akteri/ke socijalizuju, te prijateljstvo, druženje i međusobno razumevanje umnogome utiču na muzički učinak. Socijalizacija na muzičkoj sceni i van nje jeste jedan od ključnih elemenata na osnovu čega se u džezu biraju saradnici/ce. Vrlo često su to situacije u kojima žene izopštavaju, jer ne pripadaju „muškom klubu”. Nekim ženama prija, a nekim ženama ne prija „minglovanje”, koje je u ovom momentu, kako brojčano stanje pokazuje, neophodno obaviti u muškim krugovima. Sa druge strane, u samoj muzičkoj interakciji, kao što je već dokazano u prvoj studiji slučaja, ne postoje razlike između muškog i ženskog sviranja, ali je čitanje muzičkog sadržaja rodno reprezentovano. Pitali smo učesnice intervjua kako one doživljavaju muzičku, ali i socijalnu interakciju u džezu, stavljajući akcenat na moguće razlike i sličnosti između muškaraca i žena:

„Mislim da ta muzička interakcija nije toliko različita kada je sa muškarcima i sa ženama.”

„...nije mi bilo bitno da li u bendu ima muškaraca ili žena.”

„U suštini, potpuno mi je svejedno da li je muško ili žensko.”

„Meni bi bilo svejedno, mada sam više navikla da sviram sa muškarcima. Iskreno, lično nije mi bitno ko je koji pol, jer ako je neko dobar kao čovek i još plus postoji ta neka vrsta odlične interakcije, nije mi bitno. Ali, sa druge strane, više sam navikla da sviram sa muškarcima nego sa ženama.”

⁶¹⁸ Robert Keith Sawyer, “Group creativity: Musical performance and collaboration”..., op. cit. 161.

„Meni bi isto bilo svejedno. Stvarno ne znam. Ne bih sad izabrala jednu stranu koja bi bila iznad ove druge. Ako dobro svira, ako se kontamo, to je to.”

„Mislim da ako smo prijatelji na sceni, možemo biti prijatelji i van scene.”

„Ne mogu da nađem neku razliku kako žena interaktira, kako muškarac. U stvari, ne. Ja mislim da u sviranju nema razlike. Mislim da je to više u karakteru. Ali u sviranju samom... Ja mislim ako ti nekog slušaš ne možeš reć' to je žena, to je muškarac.”

„Ili si dobar muzičar ili nisi. Ono što sam primetila u muzičkom smislu, postoje različiti pristupi, stilovi i kompozicije, (žene su) još više željne slobodne improvizacije...”

„Po mom iskustvu nisam imala problema sa sviranjem sa muškarcima i zapravo nije bio problem što sam žena. Ja sam bila jedina (žena) ako ne računate pevačicu. Nije bilo velike razlike kada smo razgovarali posle proba ili bilo čega.”

Identifikacije „drugačije” u odnosu na pevačice, kao Druga, česta je pojava u džezu, pokazujući time da su one ipak „deo ekipe” i „prave muzičarke”, u odnosu na pevačice, koje su „samo žene koje pevaju”. Na taj način se diskriminiše položaj pevačica u odnosu na instrumentalistkinje. Moguće je da identifikacija instrumentalistkinje sa pevačicom koja je uobičajena i stereotipna, oduzima autentičnost i unikatnost rodnog identiteta koje instrumentalistkinje koriste kao strategiju u društvenom pozicioniranju.

„Svirali smo skoro svaki vikend tad već. I bila sam isto jedina žena. A ja nisam pravila nikakvu (razliku)... znači, to je sve u glavi isto jedne žene. Znači, ti možeš isto ako neko pravi neku razliku, možeš sve ignorirati.”

„Kad slušaš neki jazz album i netko te pita je li ovo žena na klaviru ili muškarac, nitko to ne može reći, ali ako dobro poznaje stil sviranja određene osobe, može se

odrediti tko svira zbog njihovog osobnog glazbenog izričaja i sviračkog karaktera. Stoga smatram da pristup džezu više ovisi o karakteru osobe nego o spolu.”

Takav stav pokazuje pristup muzici u kojem nije potrebno iščitati rodni identitet i često takav stav zastupaju žene koje ne pristaju da sviraju u *all-women* orkestrima, jer osećaju to kao dodatnu marginalizaciju. Međutim, jedna ispitanica je osetila razliku između muške i ženske improvizacije, koja se podudara sa teorijom dve kulture Deборе Tanen.⁶¹⁹ Analiziranje muškaraca i žena kao učesnika/ca različitih kultura nastalih kroz različite socijalizacije značilo bi da su usvojili/e drugačije komunikacijske veštine u odnosu na rodnost. Muškarci se čitaju kao otresitiji, agresivniji, a žene kao mirnije, bolje slušateljke bez potrebe da se dodatno dokazuju:

„Smatram da muškarci imaju veću tendenciju prema tome da ljude preklapaju dok sviraju, da se zanesu, pa da krenu da nameću neku svoju priču, dok su žene tu više mirnije. Nemaju tu potrebu da kažu: 'e, sad ćemo da radimo kako ja kažem ili nećemo nikako drugačije.' Ili 'e, sad ću da ti odsviram ovo da bi se ti zbunio' da bi ne znam ni ja šta...”

Ovakvo mišljenje podržava generalnu reprezentaciju džez instrumentalistkinje, u kojoj je „prava žena” ako je mirna, nežna, krhka i emotivna, a „svira kao muškarac” (dobro svira) ako je virtuoзна, agresivna i intelektualna.

„A kad ostane (profesor) sam sa mnom, onda je potpuno drugačiji neki pristup, sve tačno promisli šta će i kako da kaže. Mislim da je to više u kontekstu 'muških priča,' a onda je kulturni i fin čovek kada dođe neko žensko.”

„Razgovarala sam sa jedinom profesorkom na našoj akademiji, profesorkom vokala za hor i pevače, i ona je rekla da je oklevala da izlazi sa kolegama prvih 5–6 godina svoje nastavničke karijere, jer to uvek može nešto drugo da znači.”

⁶¹⁹ Deбора Tanen, *Ti jednostavno ne razumeš...*, op. cit.

Džez je muzička praksa koja se sastoji iz društvene i muzičke interakcije, te je socijalizacija od velikog značaja za saradnju, najverovatnije i presudna kada je pitanje zašto žena nema na sceni. Rodna stereotipizacija ženske i muške uloge u društvu, međusobne komunikacije i društvenog odnošavanja preovladava i u ovoj praksi. Evo i primera:

„Pa, meni je super sa drugim ženama surađivati. I to, meni je bilo super imat ženu, u stvari, u bendu. I posle toga, kad smo prije pričali o suviše žena u bendu, pa je. Mislim, mi smo napravile bend, tango sa džezom samo (sa) ženama u stvari. I sjećam se prve probe, a sve smo bile prijateljice, ali prva proba je bila užasna. Jao, pa hoćemo ovako, pa hoćemo ovako... Oooooo!!! Naporno bilo je, ono. Ono kad se sad sjećam, da, užas bio!”

To sa muškarcima ne bi bilo tako?

„Ne, on kaže – ok, ovako ćemo. Ali kod žena je – o, pa, šta ako, mhm... Pa, ja mislim ovako, pa ja mislim onako... Ono bio kaos! A kad prođeš kaotični dio, ono je bio super bend. Super energija. I kad prođeš, ovo, ženski dio, ona što je rekla – pa, meni ne se svidalo ženski. Ne znam, u stvari, kako da to obrazložim. Ženski, više smo osjetljive kad neka druga nešto kaže.”

„Muškarci... moraš uvek da budeš, ono, malo kao muškarac. U stvari, kao možeš da... moraš da štekaš ono fore muškarca, kao da si jedna od njih. Moraš da im to pokažeš. I u stvari, moraš da budeš isto žena pošto oni od tebe očekivaju da si isto i žena. Moraš bit sve!”

Šta očekuju? Šta to znači da, recimo, očekuju da si žena?

„Istovremeno da budeš i ortak i žena. Žena u smislu... oni u bendu vole da isto imaju i jednu ženu. Pošto, da im kaže ono, malo, da pričaju možda sa tobom o svojoj ženi ili nešto, neke ženske stvari.”

Kao emotivnije?

„Ja, kao nežne i vole da pričaju sa tobom. Da, ženske stvari, kaj ja znam sad. Osjetljive stvari, i pa ne znam, primitivno baš – ‘da li briješ noge?’ (smeh).”

A šta znači kad očekuju da si ortak? Da si malo i muško?

„Da razumeš njihove vulgarne fore. Ono, da i ti si ono, možeš da pričaš kao ‘ha, ha, ha’ (smešno), a u stvari ti je ‘ha, ha, ha’ (nije smešno).”

Pitali smo ispitanice kakav je osećaj svirati sa drugim ženama; neke od njih koriste zajedničko muziciranje sa ženama kao strategiju da se osećaju prihvaćeno i sigurno u sredini gde mogu neometano i neoznačeno da sviraju:

„Mnogo mi se sviđa da sviram sa ženama. Osećam da je to super jaka vibracija i da se svi bore za isto. Osećam da ne poznajem nijednu ženu koja me nije podržala u mojoj muzici. Osećam da su uvek takva podrška i da uvek možemo da računamo jedne na drugu. Čak skoro kao porodica. Znam žene sa kojima sam svirala, u tom bendu (New Spark Jazz Orchestra) i ne pričamo često, ali znam da su uvek tu i da uvek možemo da se javimo. Imamo tu vezu. Ne osećam se isto sa drugim bendovima u kojima sam bila jedina žena.”

S druge strane, dominantna reprezentacija žene kao „jedine” u mnogim slučajevima kreira rivalstvo i suparništvo, prouzrokujući razvoj strategija za osvajanje onog „jednog mesta za ženu”.

„U mojoj prethodnoj školi je bila još jedna devojčica koja je učila trombon i mi smo učile u istom razredu. I osećala sam se kao da smo konkurencija sve vreme. Nisam znala zašto i to je bila nova stvar za mene. Ne znam zašto se tako osećala, jer smo istih godina i ona je dobra osoba i muzičarka, ali kada izađemo na binu, bilo je ludo. Kad sviram dobar solo, ona bi mislila da je bolje od nje i ne bi razgovarala sa mnom, pa onda; ko svira sa više bendova, ko svira sa ovim ili onim imenima, itd.”

Ovaj poslednji citat i sledeći odlomak iz intervjua vraćaju nas na fenomen *jedine*, ali u kontekstu interakcije i osećaja kroz saradnju.

Sledi kratak intrigantni intervju koje smo unakrsno vodile Tatjana i ja, a pokrenuo je izuzetno važne pojmove koje je potrebno analizirati i prodiskutovati:

Anonimna ispitanica: „Nikad nije bilo da bi se drukčije osjetila, i nikad nije bilo čudno, ništa... Bila sam jedina cura u bendu.”

JiT: Šta misliš o tome što si bila jedina devojka u Big Bendu?

AI: „Meni je bilo super! Mislim da previše žena u jednom skupu nije nikad dobro.”

JiT: Misliš da previše žena u bendu nije dobro? Šta znači previše? Koliko bi bilo previše od 17?

AI: „Previše ajde barem cela sekcija da su samo saksofonistkinje. To se jednom i dogodilo i baš mi je bezveze. Ako su samo muški mi je ok. Mislim, na kraju bitno je samo kako se muzika svira. Žene su mi uvek...specijalno pjevačice... Stalno se neko pritužava i neki problem je.”

JiT: A šta ako bi se u sekciji, među trubama, trombonima i ritam sekciji našlo po nekoliko žena? Kad bi bilo nekoliko žena, zbog čega bi ti to bilo puno i ne bi bilo dobro, nego bolje da su muškarci? Šta bi po tebi to promenilo u dinamici? Zašto je bolje da su četiri muškarca pored tebe nego da su četiri žene pored tebe? Kakav ti je osećaj?

AI: „...sad kad sam imala iskustva, puno mi je bilo bolje da nas ne bude previše. Mislim, nisam imala puno svirki da bi nas bilo previše, tako da ne mogu baš reć.”

JiT: A kad bi bila još jedna? Je l' to već dosta? Ili nije, ne bi bilo nikakve razlike da je još jedna?

AI: „Pa, mislim da ne.”

JiT: A još dve, tri? Ne bi se osetilo? Ali kad bi bila cela neka sekcija, onda bi bilo previše?

AI: „Ja mislim da i sad kad bi cela sekcija, čini mi se, kao da je forsirano. Znači, ajmo napraviti celu sekciju, pa da su same cure na saksofonu. To mi se još par puta dogodilo i to mi je baš užasno. Mislim, zašto? Ili da se pravi cijeli bend, ajmo da budu samo cure u bendu.”

„Čini mi se, muškarci su resniji (ozbiljniji) kad se radi, radi se.”

JiT: Od tebe ne može biti ozbiljniji, to je sigurno!

AI: „Kad se radi, kad se svira, se svira!... žene to stalno neki komentari leti joj... neki čit, čet...”

JiT: Ti sebe ne smatraš tom ženom? Ti si drugačija od drugih žena?

AI: „Pa, mislim da.”

JiT: Jer druge žene nisu karakter? Ili kad se skupi više žena odmah se dobije taj vajb. Ako je žena izdvojena, onda nema taj vajb?

AI: „Ja otkad sviram nije bilo puno vremena da bi nas bilo više. I naviknula sam se da sam jedina, možda dvije, tri i to je to. Sve radim s muškarcima. Mislim, meni je to sve normalno. Meni kad neko reče kako ti je da si jedina – čudno mi je da nisam.”

U popularnoj kulturi su odnosi između džez muzičarki često uokvireni kao konkurentski.⁶²⁰ Narativ takmičarske ličnosti ili nesposobnost da se džez muzičarke „slažu” je postao narativ koji se oblikovao u javnom shvatanju kulture džeza. Žensko rivalstvo se često navodi kao razlog zašto žene ometaju i „smetaju” kreativni rad u džezu. U studiji koju je napisala Tami Kernodl (Tammy L. Kernodle) o ženskim odnosima Afroamerikanki unutar džez prakse, preovladava misao da konkurentnost koju žene ispoljavaju utiče destruktivno – a ne konstruktivno – u radnom okruženju.⁶²¹ Nepotrebno je ponoviti da su konkurentnost i takmičarski duh jedni od glavnih pokretačkih elemenata kreativnog stvaralaštva u džezu među muškarcima, potrebnima da se dokaže da su oni „oni pravi geniji”, „nosioci baklji”, najinovativniji i najvirtuozniji od svih muškaraca sa kojima sarađuju. Kulturna obeležja *jam session*-a, kada se bi-bap kreirao i izvodio, bili su pre svega saradnička energija koja se beskonačno rasplamsava kroz takmičarski stav. Kada se džezzerke takmiče međusobno, rivalstvo poprima drugačiji karakter – dobija ulogu alata za osnaživanje koje pomaže razvijanju individualnog muzičkog glasa, neophodnog za pozicioniranje u džezu. Istorijski narativ džeza podržava fenomen „izuzetne žene”,⁶²² one jedine i retke. Izuzetna žena postaje razlog za isključenje drugih žena. Ostaje prostor samo za jednu posebnu, dajući time podršku narativu o nevidljivosti drugih muzičarki, koji se javlja u istoriji džeza.⁶²³ Ovaj fenomen podržava diskontinuitet ženskog stvaralaštva, postavljajući svakoj novoj generaciji umetnica isti zadatak – da postane prva u muškom kanonu. Istorija i kritika džeza kroz svoj narativ to podržava izazivajući negativne posledice, jer doprinosi shvatanju da su izuzetne džezzerke uvek u „rodnoj izolaciji”.⁶²⁴ Žene su često sarađivale u džez muzici sa muškarcima koji su im muževi ili bliski prijatelji kao na primer: Lil i Luis Armstrong, Lovie Ostin i njen džez bend (Lovie Austin and her Jazz Hounds), Meri Lu Viliams i bend Endija Kirka (Andy Kirk), Džon i Alis Koltrejn i Berta i Elmo Hop (Elma and Elmo Hope). Ovakav fenomen ostavlja utisak da izuzetne žene

⁶²⁰ Tammy L. Kernodle, “Black Women Working Together: Jazz, Gender, and the Politics of Validation”, *Black Music Research Journal*, 2014, Vol. 34, No. 1, 27–55, 27.

⁶²¹ *Ibid.*, 28.

⁶²² Sherrie Tucker, “Big ears: Listening for gender in jazz studies”..., op. cit. 384.

⁶²³ Tammy L. Kernodle, “Black Women Working Together: Jazz, Gender, and the Politics of Validation”..., op. cit. 29.

⁶²⁴ *Idem.*

prvenstveno kreiraju u izolaciji u odnosu na druge žene, odnosno da ima mesta uvek samo za jednu. Ovi pojmovi su postajali sve važniji u godinama koje su usledile nakon Drugog svetskog rata zbog širenja podteksta muškosti i rase koja je bila prožeta džez kulturom. Osim toga, u to vreme promovisala se izuzetna žena kao kontrast *all-women* orkestrima, koje su u nedostatku muškaraca tokom rata, bile pretnja za preuzimanje muškog prostora u džezu. Tek krajem osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka, narativ počinje da se menja, ali je takva vrsta naturalizacije društvenog prostora ostavila veliki i duboki trag. Tako se i danas susrećemo sa medijskom reprezentacijom i fenomenom „ima mesta samo za jednu ženu”. Stereotip „alfa ženke” u džezu krajem devedesetih bilo je oživljavanje i održavanje stava da žene ne mogu raditi i sarađivati zajedno, zbog dominacije Jedne. Većina učesnica sadašnje scene su imale za uzore upravo ove žene koje su jedino same mogle stajati na vrhu, što pokazuju mišljenja nekih od naših ispitanica. Zanimljivo je, međutim, razmotriti na koji način se sukobljava stav u profesionalnom životu (jedna je dovoljna) i u privatnom životu kroz međusobnom odnosu muzičarki, koje se najčešće podržavaju i rado socijalizuju.

U ranijem delu intervju sa istom anonimnom ispitanicom potvrđuju se važnost i značaj ženskog uzora (možda i potrebe da je imitira i bude kao ona – *jedina*). Njena prva profesorica saksofona bila je žena, a prvi uzor – holandska saksofonistkinja Kendi Dalfer (Candy Dulfer), ikona devedesetih poznata kao *prva* saksofonistkinja.

„I onda, otkrila sam ko je Kendi Dalfer, nizozemska saksofonistkinja, ona je meni bila tada bog i batina. Pa moja profesorica, stalno je bila, kako se kaže, podržavala me je, da samo radim što mi je super, što želim. Ne može ti niko ništa, samo gas.”

Tokom analize istraživanja uspostavljene su različite strategije pozicioniranja rodnog identiteta džezerkice. Jedna od strategija je odnos mentorke i učenice – majke/ćerke, koja može poslužiti kao intimni bliski prostor u kojem se razmenjuju znanje i iskustvo kroz saradnju.⁶²⁵ Nasuprot suparništvu i „dovoljno je jedna od nas”, tu je i strategija sestrinstva kao format društvene organizacije koja može poslužiti kao „sigurno mesto”. Takva strategija omogućuje vidljivost većeg broja instrumentalistkinja, sa ulogom subverzivne organizacije nasuprot dominantnom orodnjenom prostoru džezera. Žene često osporavaju dominantnu reprezentaciju

⁶²⁵ *Ibid.*, 39.

priznavanja različitosti, gde je negativno slavljen kao drugačije te postaje pozitivno, odnosno ženski bendovi služe za spektakularni produkt muzičke industrije koji se prodaje u ime diverziteta. U ovakvoj reprezentaciji se često, po mišljenju ispitanica, binarnost stereotipa zadržava, samo se stereotipi drugačije predstavljaju. Međutim, to što se muzičarke grupišu u zajednicu džezarki i kreiraju ženske bendove, ne znači da treba da imaju puno zajedničkog i istog u muzici, privatno ili socijalno. U ženskim ansamblima akcenat treba da se stavi na „grupni identitet u kojem ima mesta za raznolikost.”⁶²⁶

Na pitanje koliko je važna ženska saradnja u džezu, dobili smo odgovor:

„Smatram da je važno da se sa ženama surađuje, tj. da muški i ženski surađuju. Nisam veliki pobornik *all-female* projekata, jer smatram da to priču o problematici (ne)jednakosti odvodi u drugi ekstrem. Mislim da bi muškarci i žene trebali ravnopravno surađivati na projektima, a s obzirom da je žena znatno manje u džezu nego muškaraca, možda bi se trebalo poraditi na tome da se ženama osigura više šansa da sudjeluju u projektima.”

Svakako ostaje otvoreno pitanje koje strategije ženama u džezu pomažu kao sistem podrške i mreže, koje bi im omogućile da podrivaju strukture društvene moći i stvaraju „prostor” za sebe u okviru okruženja koja definišu muškarci.

12.1.6. Kritika i osećaj inferiornosti zbog pola, reprezentacija

Nejednakost među polovima je naturalizovana usled biološke ahistorijske podele, te je tako rodni identitet heteroseksualni normativ koji ističe razliku između muškaraca i žena u društvenim konstrukcijama.⁶²⁷ Ženska stereotipna uloga u džezu kao pevačice, sviračice ili zabavljačice, uz prikaz ženskog scenskog tela kao objekta, bez obzira na njen talenat i veštine, uglavnom predstavlja ženu kao ukras koji ulepšava sliku orkestra na sceni.⁶²⁸ Zbog toga je identitet džezarke čitan kao inferiorniji, nesposoban za intelektualne aktivnosti kao što je

⁶²⁶ Sherrie Tucker, “Bordering on Community: Improving Women, Improvising Women in Jazz”..., op. cit. 265.

⁶²⁷ Rada Iveković, “The Fiction of Gender Constructing the Fiction of Nation: On How Fiction are Normative, and Norms Produce Exceptions”..., op. cit. 43.

⁶²⁸ Jayne Caudwell, “Jazzwomen: music, sound, gender, and sexuality”..., op. cit. 392.

improvizacija ili (virtuozno) sviranje instrumenta. Okolnosti gde se osoba oseća i gde je tretirana kao slabija i nedovoljna, otvara prostor za razvoj njenih nesigurnosti: nedostatak samopouzdanja i samoefikasnosti. Sa druge strane, to je upravo strategija unutar hegemonijske matrice, gde se izoluju oni/e koji/e nisu u krugu moći, slabeći ih osećajem manjine, drugosti i inferiornosti. Kako bi se takav doživljaj menjao, nije dovoljno da samo žene preispituju svoj stav, jačaju samopouzdanje i kreiraju strategije, već je potrebno da svi/e učesnici/ce društva, a to su i oni/e koji su na položajima moći, menjaju i prilagođavaju matrice ponašanja i odnošavanja u cilju inkluzije i ravnopravnosti. Naše ispitanice su na ovu temu podelile svoja mišljenja.

„Mislim da je kad sam svirala sa muškarcima, ako ne sviram onako kako treba, to je bio neki strogi pogled kao 'šta radiš!?' sa ženama u NSJO (New Spark Jazz Orchestra) je bilo malo opuštenije.”

„Pomislili: 'gde ćeš ti to moći da odsviraš, nema šanse' iako znam da sam to vežbala, više mislim da je to problem samo sa mnom i sa mojim manjkom samopouzdanja.”

„Možda su muškarci više, ono, ja, *this is a man's world*. Možda... ego. Da. Možda je krivo muškarcima u smislu – to je naš svet. Bio je naš svet.”

„Uvek se osećam kao da je bitka. Kao da moram da se dokazujem još više od ostalih.”

„Mnogo puta se zaista raspravljalo o mojoj seksualnosti. Mnogo maltretiranja i toga. Nije sve bilo o muzici, a ja sam želela da bude, ali mnogo puta nije. Ja nikada nisam htela razgovarati o svojoj seksualnosti sa njima (muškim kolegama).”

Ali oni jesu.

„Da, mislili su da sam heteroseksualka. Osećala sam se odbačeno, želela sam da se bavim muzikom. Ali to je bila nekakva primitivna priča.”

„Svirala sam na festivalu i bio je jedan momak koji je rekao da će doći, jer ja sviram večeras, a nakon koncerta je došao kod mene i rekao: 'Vau, došao sam da te vidim, jer sam mislio da si ti tamo na bini samo da izgledaš dobro, onda sam shvatio da zaista možeš i da sviraš!' Mnogo puta se osećam kao da sam potcenjena...”

Postoji neka vrsta pozitivnog rezultata što ste žena. Dobijate više svirke zbog toga? Da li se tako osećas?

„Možda iz publike, ali sigurna sam da me niko ne bi zvao da mu se ne sviđa moje sviranje. Osećam se kao da je posle određenog nivoa drugačije. Trebalo bi da bude. To me jako iznervira kad ljudi misle da sam tu da bih bila nešto egzotično.”

„Ponekad ljudi kažu da sviram veoma lepo za ženu.”

Misliš li da je to kompliment ili ne?

„Ne baš. Mislim da su hteli da kažu da sviram dobro, ali za ženu, ali da ne misle da je dobro. U tom smislu, ne očekuju da žena svira dobro. Zvuči tako.”

„Publika, kada vidi ženu na sceni, očekuje da žene izgledaju bolje, da se predstave na bolji način od muškarca. Kada pogledamo prošlost, samo su muškarci svirali džez, a sada sviraju i žene i moramo se dokazivati za ovo mesto na kojem smo, pa je jedna od strategija za koju mislimo da treba da se predstavimo takođe ovaj fizički izgled. Zato žene ponekad više pokazuju svoje telo od muškaraca.”

„...Žene su takođe dobre muzičarke kao i muškarci i jednostavno ne dobijaju isto priznanje kao što bi trebalo.”

„Teško mi je zamisliti da bi džez scena, koja je poprilični *boy's club*, bilo koju ženu smatrali svojom predvodnicom.”

„Iskreno, moram priznati da sa nekim kolegama osjetim taj poriv dokazivanja. No, u tim momentima pokušam instantno sama sebe podsjetiti da u muzici ne bi trebalo biti mjesta egu i dokazivanju, nego da je dubina i emocija same muzike cilj. Mi svi služimo muzici i njenoj ljepoti, a ne ona nama da bismo se dokazivali. To se na kraju dana svi moramo iznova podsjećati.”

„Definitivno da to (instrumentalistkinju) tretiraju kao nešto posebno i neuobičajeno, ali mi isto tako izražavaju podršku i divljenje, tako da smatram reakciju okoline pozitivnom.”

„Osećam da kada samo žene sviraju zajedno, to je velika stvar i oni (publika) to ne shvataju ozbiljno. Na primer, večeras svira bend, samo žene. Uvek to pominju, uvek se mora to posebno podvući.”

„Kada momci sviraju zajedno, to je normalno. Uvek je posebno (kada devojke sviraju). Oni (kolege u školi i publika) su radoznali u vezi toga i ponekad mogu biti sarkastični. Ja tako osećam.”

12.1.7. Stereotip

Stereotipom se uspostavlja veza između reprezentacije i različitosti i glavni je element u vežbanju simboličke moći. Kada se govori o simboličkoj moći, misli se na moć reprezentacije na određen način u datom režimu. U cirkulaciju moći su uvršteni i oni koji imaju moć – subjekti i oni koji je nemaju – subjektizovani. Ženski stereotip u džezu se esencijalizuje karakteristikama reprezentovanih kao da su „prirodno” inferiorne, drugačije. Time se umanjuju ili preuveličavaju njihove sposobnosti, kreativnost i učešće u muzičkoj i društvenoj praksi džeza. Onim identitetima koji su reprezentovani kao drugačiji i ne-normalni (u odnosu na normalno), oštro je definisana granica legitimnog ponašanja, te se mapiraju granice moći onih koji su u ili izvan prihvatljivog. Instrumentalistkinje su u poziciji gde se na osnovu njihove polnosti karakterišu njihove sposobnosti i uključenost u socijalnu praksu. Na primer, seksualnost ili fizički izgled

izvođačice je u većem fokusu nego kod muškaraca,⁶²⁹ postavljajući popularne standarde ženske privlačnosti. Usled toga, određena je i rodnoš instrumenta, odnosno pravila koja određuju koji je instrument normalno da žena svira,⁶³⁰ na osnovu čega se oblikuje i recepcija muzičkog izvođenja (da li svira muški ili ženski). Društvo ima očekivanja koja diskursivno utiču na kreiranje strategija potrebnih za prevazilaženje pravila i stereotipa koji se instrumentalistkinjama nameću. Kada su „retkost” u „muškom klubu”, osećaju pojačanu pažnju i vidljivost koja u njima izaziva pritisak, negativno utičući na njihovu učinkovitost, kreativnost i slobodu izražavanja. Ako se žene nalaze u okruženju koje ih ne podržava i imaju osećaj da teže napreduju, gube motivaciju, koja dalje negativno utiče na samoeфикаsnost. Za izgrađivanje samoeфикаsnosti i samopouzdanja kod sviračica izuzetno je važna strategija postavljanja uzora kao društvene podrške sa porukom. One se sa takvom porukom mogu povezati i identifikovati, za razliku od stalnog dokazivanja.

„Kada meni neko kaže da sviram kao muškarac, nekako se u našoj zajednici znači da osoba svira kako treba.”

„Mnogo ljudi kada kažu za žene 'aaa, ok, svira kao žena' ili 'jaoo, svira žena' ili tako nešto da svi uvek misle da su žene mnogo slabije od muškaraca, možda i fizički, možda su ljudi to konektovali sa muzikom. Nikada nisam stala da razmislim malo bolje o toj temi.”

„Prva prepreka je bila to što moji nisu dozvoljavali da idem na džez studije, džez bubnjeve. Jer, to je bio muški instrument, to samo muški sviraju, da to ženske ne sviraju i kako mogu ja da sviram.”

„Meni je uglavnom bila prednost, ali iz pogrešnih razloga. Zbog toga što je svima na neki način egzotično što žena svira saksofon. Jer su uglavnom u prošlosti sve bile pevačice te koje su bile dominantne, retko koja žena je svirala neki instrument. Mislim da tu sada ima predrasuda i na osnovu samog instrumenta. Koleginica jedna koja svira kontrabas. Njoj je non-stop bio problem – 'ti si

⁶²⁹ Alison Faupe and Vaughn Schmutz, “From Fallen Women to Maddonnas: Changing Gender Stereotypes in Popular Music Critical Discourse”..., op. cit.

⁶³⁰ Veronica Doubleday, “Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender”..., op. cit. 14.

žensko, ti ne možeš da nosiš taj kontrabas, nosi on tebe.' A meni je uvek bilo, opet kažem iz pogrešnih razloga –' jao, to će meni dobro da izgleda da ja imam žensku koja svira saksofon.' Mene to strašno nervira, ali na neki čudan način sam i zahvalna, jer mi je to otvorilo dosta prilika zbog kojih su me ljudi zvali, pa su posle shvatili kao 'a dobro, ok, ti čak znaš i da sviraš pored toga što znaš da držiš saksofon.' To se nije promenilo nešto previše u Crnoj Gori i Beogradu."

„Govore mi: 'kako ti misliš da to sviraš, ne možeš to da podigneš, ti ne možeš ovo, ne možeš ono' ... Sve se može kad se hoće, zašto da ne..."

„Prije 30–40 godina, pa znalo se da je muzika kao *men`s job*, ne? Samo pjevačice su bile u stvari. Svi su bili kao u proteklosti ako gledaš fotografije big bendova, pa nijedna žena. To je muški svijet, muški svira..."

„Ali tad mi je bilo stres fakat jedina žena sam fakat i ova flauta, i flauta ženski instrument."

„... meni više smešno deluje neki flautista muškarac. Džez ne, u stvari, džez ne! Ali isto, ali flauta mi je baš ženski instrument. To je meni više smešno nego neka žena na bubnjevima. Mislim, meni. (smeh)."

„(u muzici) ne treba da pričamo o polovima ili seksualnosti. Dobila sam mnogo komentara poput 'ti sviraš saksofon, pa mora da si lezbejka'."

„Ne bi trebalo da bude razlika i ja to ne osećam, ali ipak osećam razliku u predstavljanju žena koje sviraju instrumente na sceni; 'o, vau, ona je žena i ona svira.'"

„Muzičari na sceni ne reaguju drugačije na ženu koja svira instrument, već zapravo publika, kada vidi tu ženu da svira instrument, smatraju da je to posebno i zanimljivije, drugačije je jer su svi ostali muškarci."

“Mislim da se općenito u nekom javnom, društvenom smislu žene u džezu predodređuje ili etiketira kao ‘samo pjevačice,’ uz koju etiketu nerijetko ide i predrasuda da ‘samo zna pjevati, ne zna *upasti na prvu* i ne zna čitati/pisati note,’ a da su muškarci ozbiljni glazbenici, majstori svojih instrumenata, koji su kao takvi superiorni svojim ženskim kolegicama. No, mislim da se ta slika sve intenzivnije mijenja, pogotovo uspjesima raznih internacionalnih džez skladateljica i instrumentalistica. No, puno bitnije od toga kako nas društvo izvana percipira je ono kako se mi međusobno unutar struke percipiramo i tretiramo – odatle kreće cijela priča. Smatram da je za neku radikalnu promjenu na bolje, i unutar struke, pa onda i u percepciji društva, presudno da se popravi stav muških kolega prema ženskima – da ih potiču u njihovom razvoju i involviraju u projekte, da ih tretiraju kao ravnopravne kolege. Na taj način će cijela scena jačati i razvijati se, brišući polako razmak između spolova i spolnu podjelu unutar struke.”

Odgovor koji smo dobili je jedan od predloga strategije u cilju rodne ravnopravnosti, pravedne raspodele uloga i inkluzije žena u džezu – a to je učešće onih koji imaju moć, a ne samo onih koji se za tu moć bore. U intervjuima smo se susreli i sa mišljenjem gde ispitanica upravo rodnu stereotipizaciju postavlja u službu strategije kojom kreira i proizvodi novo znanje i umetnost, koristeći svoju „inferiornost” kao otvoreni prostor odakle može nesmetano da stvara. Perspektiva i položaj „iz senke” joj omogućavaju da nesmetano stvara bez očekivanja i dodatnog fokusa društva na pojedinca

„U nekom ‘tradicionalnom’ smislu se ‘muški’ označava nešto što je jako, energično, ponekad i žustro i agresivno, dok je ‘ženski’ nježno, lirično, romantično, decentno...Poznajem žene koje zvuče ‘muški’ i muškarce koji zvuče ‘ženski.’ Teško je generalizirati. No, ono što sam primijetila kao neku možda generalnu razliku u većini slučajeva je da muškarci imaju ambiciju (ili osjećaju pritisak (vjerovatno muške) okoline i kolega) da se pokažu i dokažu kao virtuoz, solisti, instrumentalisti, tehnički izvanrednih sposobnosti (‘ubio si solo’, itd.), dok žene možda upravo ta predrasuda da se ‘od njih to ne očekuje jer su žene’ oslobađa pritiska da se tu dokazuju, pa se usmjeravaju i razvijaju u nekim drugim

područjima. Kod mene je to recimo definitivno slučaj – ja nisam nikada niti htjela niti nastojala biti izvrstan solist instrumentalist, već sam se fokusirala na svestranost i kreativnost koju sam osjećala da me najviše privlače i ističu moju osobnost. U mom slučaju mislim da je manjak tog pritiska bio oslobođenje, a s druge strane postoje žene koje baš zbog te predrasude dva puta više vježbaju i trude se pokazati muškim kolegama da i one ‘razbijaju’ na svojim instrumentima recimo.”

U okviru ovog istraživanja se uočava razlika između percepcije mlađe generacije muzičarki od starijih. Starije učesnice imaju duže profesionalno iskustvo, odnosno i radno iskustvo u ovoj profesiji. Ne retko, žene su slabije plaćene od muškaraca za isti posao,⁶³¹ pružen im je manji broj poslovnih mogućnosti i ponuda u muzičkoj industriji i edukaciji. Imaju osećaj da moraju više da se trude, vežbaju, realizuju i bolje „prodaju” svoju produkciju, umeće i umetnički rad. Takođe, važno je naglasiti da su to umetnice koje su aktivne u poslednjih dve do tri decenije, kada se još (kod nas nikako, a tek započelo na Zapadu) nisu rešavala pitanja rodne raznolikosti i jednakosti na džez sceni. Sa druge strane, mlađa generacija umetnica doživljava scenu drugačije, jer su svoje školovanje započele u nešto povoljnijim uslovima za žene, kada se tema rodne raznolikosti i jednakosti uvela u kulturne politike i obrazovni sistem. Takođe, često te mlađe instrumentalistkinje još uvek nisu profesionalke, odnosno ne zarađuju i ne žive od muzičke profesije. To bi značilo da nemaju potpuni uvid o tome da li bi bile plaćene, koliko često bi imale posla i da li je to u odnosu na muškarce jednako podeljeno. Ono što je pozitivno, u odnosu na starije generacije je činjenica da mlađe muzičarke odrastaju u povoljnijim društvenim uslovima u kojima se ipak sprovode kulturne i rodne politike, te odrastaju u profesionalke sa većim samopouzdanjem, uz više ženskih uzora i koleginica oko sebe.

„Nemam osjećaj da se od mene očekuje nešto što se od muškaraca ne očekuje. Očekuje se da sam profesionalna, sposobna i da dobro radim svoj posao, ali to se očekuje od svih. Ali ne smatram da sam bila žrtva diskriminacije. Dapače,

⁶³¹ Monika Hercig, “Equal Access: Women in jazz come together”, *Allegro*, 2020, Vol. 120, No. 3, https://www.local802afm.org/allegro/articles/equal-access/?fbclid=IwAR1KONtmub6ydS0HFA3mcb3i8o28e_1a6VBLdHSRIY2TLKHSIJ_cTrfW5XI, ac. 1. 3. 2022. at 12.10 PM.

muškarci s kojima sam radila su uvijek bili i više nego fer i od pomoći prema meni, a povremeno sam dobila i bolji tretman od njih. Na primjer, kad smo na turneji i pet nas je u bendu, a tri hotelske sobe, ja bih uvijek dobila sama svoju sobu, a dečki bi morali dijeliti.”

Koje mere i šta bi preporučile da se situacija poboljša?

„Na uspeh žene u džezu mislim da pored dobrog obrazovanja gde će postojati uzori žene, mora da postoji neka regulativa i sistemska podrška, ...da postoje audicije i formalni prostor koji ti je zagarantovan i da ne ide sve preko veze.”

„...kad se otvori mjesto, da treba (se) audicija napraviti.”

„...istrajnost, upornost, disciplina.”

„...integrirati džez u niže glazbene škole.”

„Da eksperimentišete više.”

Na pitanje da li bi bilo bolje da ima više žena u džezu, ispitanica je odgovorila:

„Pa, mislim da bi bilo dobro. Sad je to neki muški, ne znam, kao neka fektori (eng. *factory*) gdje samo muškarci rade. Ali trebalo bi da se napravi... kao sad u parlamentu, da ima što više žena.”

„Zaista bih volela da vidim više edukatorki i izvođačica na festivalima.”

12.2. Zaključak istraživanja

Značaj postavljanja ženskih uzora i preispitivanje šire društvene zajednice o stereotipnim obrascima reprezentacije žene u džezu su prvi koraci ka rodno uravnoteženijoj muzičkoj sceni

regiona. Istraživanje je potvrdilo hipotezu da se džez instrumentalistkinje suočavaju sa višestrukim sistemom isključivanja tokom školovanja i karijere u džez muzici. Džez instrumentalistkinje su predstavljene kao „druge”, „novitet”, „jedine” i ne-autentične u odnosu na muškarce, čime su izložene dvostrukim standardima društvenih (patrijarhalnih) obrazaca inkorporiranih u mikrokontekst žanra džeza. Kako bi muzičarke učestovale, kreirale i proizvodile novo znanje u izvođačkoj i društvenoj praksi, primorane su da primenjuju različite strategije socijalnog odnošavanja i pozicioniranja u društvenom organizovanju, ulažući dodatni napor, motivaciju i hrabrost. Istraživanje je potvrdilo postojeće znanje, čime je dodato iskustvo regionalnih džez instrumentalistkinja koje do sada nije bilo istraživano. U tom kontekstu, studija nudi nove uvide i saznanja o položaju i percepciji regionalnih džez instrumentalistkinja značajnih za nauku i muzičku disciplinu. Džez instrumentalistkinje bivše Jugoslavije su u odnosu na društvene sredine Zapadne Evrope i SAD-a dodatno uslovljene balkanskim patrijarhalnim društvenim obrascima. Poređenje njihovog iskustva iz inostranstva i iskustva iz svoje zemlje dokazuje nepovoljan ishod sprovođenja rodni i kulturnih politika na Balkanu, kao i pregled strategije kreiranja, izvođenja i reprezentacije rodni identiteta u okviru dominantne matrice moći patrijarhalnog društvenog poretka, uopšteno i u praksi džeza. Istraživanje produbljuje saznanje o međusobnom odnosu i percepciji ženske saradnje u okviru džez prakse, nudeći uvide o strategijama i ličnom doživljaju regionalni sviračica. Aktivistički karakter istraživanja ogleda se u mapiranju i umrežavanju regionalni aktivni muzičarki regiona, što afirmativno utiče na veću vidljivost, međusobnu saradnju i osnaživanje žena u džezu.

13. Nove tendencije

Novi stilovi džeza, kao što su slobodno improvizovana muzika, eksperimentalni džez, nova muzika i *cross-over*, zatim multidisciplinarni ili konceptualni projekti, a pre svega, umetničko istraživanje u džezu, delimično uključuju žene od samog početka praktikovanja i kreiranja prakse. U tim disciplinama je prisutan veći broj izvođačica, te predstavljaju poligon za kreiranje ravnopravne, rodno raznolike i inkluzivne društvene umetničke prakse. U navedenim disciplinama, žene su uspešno zauzele društveni prostor zato što praksa nije nastala direktno iz mejnstrim džeza u kojem dominiraju muškarci. To su izvođačke prakse nastale različitim fuzijama koje se oslanjaju na eksperimentalnu, savremenu muziku, vizuelnu umetnost i ukrštavanje sa drugim umetničkim disciplinama, medijima, društvenim i prirodnim naukama i teorijskim okvirima. Strategija pronalaženja, istraživanja i stvaranja novih idioma džeza kroz drugačiju polaznu disciplinu kao društvenog prostora koji je već (delimično) osvojen od strane žena, odnosno zaobilaženje kanonizovanog hegemonijskog diskursa, omogućuje mnogim umetnicama da kreiraju i izvode nove stilove džeza ili improvizovanu muziku. U takvim praksama se drugačije kreiraju, izvode i čitaju rodni identiteti.

Životne priče, autoetnografije, nove interpretacije džez narativa i svedočenja džezkerki dokazuju da postoji skriveno, neispričano, neobjašnjeno, neistraženo žensko iskustvo. Upravo umetničko istraživanje u džezu može ponuditi važnu istraživačku posmatračku prizmu za žensku džez instrumentalistkinju. Istraživanje kroz umetnost nudi nove interpretacije tradicionalne džez prakse, fri džeza ili bilo kog drugog muzičkog žanra sa određenom žanrovskom performativnošću. Krucijalno je u ovom momentu afirmisati džezkerke da razmotre umetničko istraživanje u džezu kao alatku za razvoj aktivističkih i feminističkih perspektiva muzičke prakse. Uvođenje umetničkog istraživanja u muzici na akademije i obrazovne institucije kao naučno-umetničku disciplinu koja se obrađuje na osnovnim, master ili doktorskim studijama, direktno bi uticalo na poboljšanje položaja umetnica i tačnije razumevanje ženske muzičke prakse.

U poslednjih nekoliko godina, tema žene u džezu postaje sve aktuelnija u programima naučnih konferencija koje se bave pretežno muzikologijom, džezom ili rodnim aspektom u

muzici, na kojima sam imala prilike da izlažem naučne radove.⁶³² Temati časopisa i poglavlja knjiga posvećeni ženama u džezu postali su značajan deo proširenja naučne literature i nezaobilazna tema u naučnom diskursu džez u Zapadnoj Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama. Seminari i predavanja na akademskim studijama džez programa u Zapadnoj Evropi, Kanadi, Australiji i Sjedinjenim Američkim Državama počinju da usmeravaju studente/kinje ka novim znanjima i modelima bolje inkluzije žena u džezu. Verujem da su pomenute akcije ključ ka poboljšanju položaja žene u džezu, iako se čine kao spori i mali koraci. Možda bi najvažniji korak – ako uzmemo u obzir naš region – bila intervencija na pozicijama donosilaca odluka u obrazovnim institucijama, te promene zakona o školstvu i zapošljavaju. Još uvek nema žena koje predaju instrumentalnu džez muziku (osim vokalne nastave). Kod nas se ne sprovodi zakon koji obrazovne institucije obavezuje na rodnu ravnopravnost pri zapošljavanu nastavnog kadra, niti se koriste afirmativne aktivnosti koje bi promovisale tu ideju. Postavljanje uzora u školama, na scenu, svakodnevnu kulturu i muzičku industriju jeste nezaobilazan korak koji je potrebno napraviti kako bi se razumevanje i čitanje pozicije žena u džezu promenilo.

*Improv*⁶³³ scena u Centralnoj i Zapadnoj Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama je inkluzivnija i otvorenija za ravnopravno učešće instrumentalistkinja. Prisutne su samoorganizovane grupe žena, projekti, produkcije i serijali koncerata koji imaju za cilj da promovišu žensko stvaralaštvo.⁶³⁴ Pomenuti savremeni i marginalizovani muzički žanrovi čine se „sigurnim” mestom za žensko stvaralaštvo, držeći širom otvorena vrata za različitost, novi umetnički izraz i raznolikija kulturna okruženja. Iako nisu popularne, uobičajene ili dobro plaćene, nove muzičke platforme mogu udovoljiti potrebi za otvorenom društvenom saradnjom, otvarajući prostor za kreiranje transformativnih i raznolikih identiteta. Raste scena ženskog muzičkog izvođenja, kao i mreže podrške koje promovišu njihov rad. Misija ovih inicijativa je da intervencijama promene medijsku reprezentaciju žene u muzici.

⁶³² Neke od konferencija na kojima sam izlagala i koje su uvrstile rodni aspekt u džezu kao bitnu temu za diskusiju: *Rhythm Changes Conference*- University of Music and Performing Arts Graz, *JEN Conference* (Jazz Educational Network)-USA, FLIM konferencija, Beograd, *Documenting Jazz Conference*- Birmingham University, *Gender and Musicianship*- Sibelius Academy (Helsinki), *Artistic Research in Jazz Conference*- University of Music and Performing Arts Graz itd...

⁶³³ Slobodno improvizovana muzika

⁶³⁴ Velika Britanija: Rick Jensen, "Make sure all the voices are heard: equality in improvised music", *Women's music news*, <https://womensmusicnews.com/2018/10/09/make-sure-all-the-voices-are-heard-equality-in-improvised-music/>, ac. 5. 1. 2022. at 7.00 PM; Australija: *Audible women*, https://www.audiblewomen.com/?page_id=2, ac. 5. 1. 2022. at 7:30 PM, Austrija: *Fraufeld*, <https://www.fraufeld.at/>, I ac. 15. 11. 2021. at 12.40 PM.

Takođe, i u mejnstrimu postoji velika zainteresovanost medija za žensko stvaralaštvo u džezu. U poslednjih nekoliko godina instrumentalistkinja je u fokusu, a u tekstovima se otkrivaju skrivene istorije starijih generacija i glorifikovanje mladih džezarki, simbolički predstavljajući muzičku scenu kao rodno ujednačenu, iako je to još uvek samo tendencija. Veća prisutnost sviračica u medijima ima ulogu da iznedri nove stereotipe u kulturnim i društvenim praksama, ali i da pozicionira žene u džezu kao akterke koje su nezaobilazne u kreiranju novih žanrovskih narativa.⁶³⁵ U poslednjih petnaestak godina ulažu se naporu u pružanje podrške kreativnom stvaralaštvu ženske zajednice, kao i rebrendiranju imidža instrumentalistkinja podsticanjem inicijativa u kulturnoj politici i muzičkoj industriji. U Srbiji je pomenuti New Spark Jazz Orchestra za džez koji afirmiše nove ženske akterke na džez sceni, projekat *Žensko liderstvo u muzici FLIM – Female Leadership in Music*⁶³⁶, koji promoviše žensko stvaralaštvo, ženski doprinos kroz istoriju muzike, kao i liderke u muzici, FEMIX⁶³⁷ – organizacija koja se bavi edukacijom, afirmacijom, mentorstvom i popularizacijom ženskog stvaralaštva (popularna muzika).

Ako se osvrnemo na Sjedinjene Američke Države i Kanadu, prve inicijative su sa radom otpočele još krajem sedamdesetih godina, iako su tek poslednjih dvadesetak godina podržane, prihvaćene i vidljive širokoj javnosti, medijima i publici. Danas su neke od njih postale priznate institucije, glavne muzičke, društvene, obrazovne i političke inicijative čiji je cilj afirmacija, promocija i propagiranje rodno uravnoteženih džez muzičkih scena u Sjedinjenim Američkim Državama i Kanadi: We Have Voice Collective,⁶³⁸ Teri Lin Karington i Berkley Institute For Jazz and Gender Justice,⁶³⁹ Organizacija za žene u džezu (VIJO),⁶⁴⁰ Local 802 sa Roki Kos,⁶⁴¹

⁶³⁵ Jane Cornwell, "Smashing stereotypes: The women artists rocking the EFG London Jazz Festival", *Evening Standard*, <https://www.standard.co.uk/culture/music/women-artists-rocking-london-jazz-festival-2021-b959105.html?fbclid=IwAR15IBDbOzTJ3u1xgzM1GFfoDEQMJLorFR5ZS-3A76nqR9B3M0kwMRKLRVI>; "Women In Jazz: The Artists You Need To Know", *Jazzwise*, <https://www.jazzwise.com/features/article/women-in-jazz-the-artists-you-need-to-know>, ac. 15. 3. 2022. at 5.00 PM; Adam Feibel, "8 Canadian women in jazz you need to know", *Jazz.FM*, <https://jazz.fm/8-canadian-women-in-jazz-you-need-to-know/>, ac. 3. 3. 2022. at 10.00 AM; Discover Jazz, "Women In Jazz | 10 Iconic Female Instrumentalists", *Jazzfuel*, <https://jazzfuel.com/women-in-jazz/>, ac.15. 3. 2022. at 5.30 PM; *Jazz Arts*, <https://www.thejazzarts.org/news/artist-stories/31-great-women-in-jazz/>, ac. 2. 4. 2022. at 3.00 PM.

⁶³⁶ "FLIM – Female leadership in music", *Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu*, <https://fdu.bg.ac.rs/sr-lat/fakultet/projekti-fdu/flim-female-leadership-in-music>, ac. 5. 4. 2022. at 2.20 PM.

⁶³⁷ *Femix*, <https://femix.info/>, ac. 12. 2. 2022. at 8.20 AM.

⁶³⁸ *University of Pittsburgh*, https://calendar.pitt.edu/event/we_have_voice_collective#.XvEePZozbiU, ac. 22. 4. 2022. at 5.00 PM.

⁶³⁹ *Berklee College of Music*, <https://www.berklee.edu/jazz-gender-justice>, ac. 5. 4. 2022. at 2.00 PM.

⁶⁴⁰ *VIJO*, <http://wearewijo.org/>, ac. 5. 4. 2022. at 2.10 PM.

⁶⁴¹ *Local802FM*, <https://www.local802afm.org/>, ac. 5. 4. 2022. at 2.15 PM.

SHEroes sa Monikom Herzig,⁶⁴² vašingtonski festival Women in Jazz,⁶⁴³ Jazz Girls Day širom SAD-a, program Sisters in Jazz u okviru Mreže Džez Edukatora (JEN-Jazz Educational Network),⁶⁴⁴ bostonski Women in Jazz Collective Boston,⁶⁴⁵ Women in Music,⁶⁴⁶ LunART⁶⁴⁷ – američka organizacija koja kroz afirmativne projekte podržava stvaralaštvo i produkciju ženskog muzičkog stvaralaštva i tako dalje. Nalik na situaciju iz SAD-a i Kanade, neznatno kasnije, početkom dvehiljaditih, zapadnoevropske kulturne i medijske platforme fokusiraju se na rodno neuravnoteženu džez muzičku scenu. Evropska mreža džez (EJN- European Jazz Network)⁶⁴⁸ sa svojim manifestom o rodno uravnoteženom džez scenom za evropske festivale pokušava podići broj izvođačica u programima festivala, zalažući se za 50/50 procenat zastupljenosti, Švedska sa Women in Jazz Sweden,⁶⁴⁹ u Engleskoj Women in Jazz UK,⁶⁵⁰ Women in Jazz Media,⁶⁵¹ Švajcarska sa SOFIA⁶⁵² projektom, evropska mreža sa sedištem u Italiji koja je sakupila naučnike/ce i muzičare/ke zalažući se za prava i afirmaciju džez – Women in Music Italy,⁶⁵³ Parfume de Jazz Festival⁶⁵⁴ u Francuskoj, Women in Jazz⁶⁵⁵ festival i njihov edukativni i promotivni program za džez muzičarke Next Generation u Nemačkoj i drugi, koji preduzimaju afirmativne korake za jednako učešće žena i promociju njihovog muzičkog stvaralaštva. U Švedskoj se kreiraju alternativni prostori samo za žene i devojke, koji nude mogućnosti za umrežavanje, izvođenje i razvijanje tehničkih i umetničkih veština u okruženju koje podržava žensko stvaralaštvo.⁶⁵⁶ Dva nacionalna izveštaja koja je naručila švedska vlada (Sweden 2006; Statens kulturråd 2009) dokazuju da je džez muzika najmanje rodno ravnopravni sektor izvođačkih umetnosti u pogledu raspoređenih resursa.⁶⁵⁷ Ovi izveštaji takođe otkrivaju

⁶⁴² Monika Herzig, <http://music.monikaherzig.com/>, ac. 5. 4. 2022. at 2.20 PM.

⁶⁴³ Washington Women in Jazz, <http://washingtonwomeninjazz.com/>, ac. 5. 4. 2022. at 2.25 PM.

⁶⁴⁴ JazzedNet, <http://jazzednet.org/sisters-in-jazz/>, ac. 5. 4. 2022. at 2.30 PM.

⁶⁴⁵ Facebook, <https://www.facebook.com/womeninjazzcollective/>, ac. 5. 4. 2022. at 2.40 PM.

⁶⁴⁶ Women in Music, <https://www.womeninmusic.org/>, ac. 5. 4. 2022. at 2.45 PM.

⁶⁴⁷ Lunart Festival, <https://www.lunartfestival.org/>, ac. 5. 4. 2022. at 2.50 PM.

⁶⁴⁸ Europe Jazz, https://www.europejazz.net/sites/default/files/EJN_Manifesto_on_gender_balance.pdf, ac. 13. 2. 2022. at 8.00 AM.

⁶⁴⁹ Women in Jazz Sweden, <http://www.womeninjazzsweden.se/in-english/>, ac. 13. 2. 2022. at 8.10 AM.

⁶⁵⁰ Women in Jazz, <https://www.womeninjazz.co.uk/new-page>, ac. 5. 4. 2022. at 3.00 PM.

⁶⁵¹ Women in Jazz Media, <https://womeninjazzmedia.com/>, ac. 5. 4. 2022. at 3.10 PM.

⁶⁵² Sofia, <https://www.sofia-musicnetwork.com/en/sofia-2018-en/about/>, ac. 2. 2. 2021. at 9.10 AM.

⁶⁵³ Donne in Musica, <http://www.donneinmusica.org/womenandmedia-europe/donneinmusica.htm>, ac. 2. 2. 2021. at 9.15 AM.

⁶⁵⁴ Parfum de Jazz, <https://www.parfumdejazz.com/>, ac. 5. 4. 2022. at 3.20 PM.

⁶⁵⁵ Women in Jazz, <https://www.womeninjazz.de/>, ac. 2. 5. 2022. at 5.00 PM.

⁶⁵⁶ Cecilia Björck and Asa Bergman, "Making Women in Jazz Visible: Negotiating Discourses of Unity and Diversity in Sweden and the US" ..., op. cit. 43.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, 44.

kontinuirano stereotipno predstavljanje džez instrumentalistkinja. Postoji i nekoliko nacionalnih ili EU strategija, poput strategije za jednakost u 2010. godini od strane Švedskog saveta za umetnost ili Nove švedske agencije Musikverket, koje su dobile zadatak od same vlade da podrže inicijative usmerene na veću rodnu ravnopravnost u muzici, European Expert Network on Cultural and Audiovisual – EENCA, the European Music Council, i inicijativa Keychange⁶⁵⁸ sa velikim brojem partnerskih zemalja u Evropskoj uniji. Shodno tome, primetan je pomak ka kreativnom prostoru koji se oslobađa od stereotipne rodne podeljenosti i rodno neadekvatne stvaralačke sredine.

Tokom istraživanja koje sam sa kolegicom Tatjanom Nikolić sprovodila tokom 2021. godine, mapirano je oko tridesetak džez instrumentalistkinja u regionu bivše Jugoslavije. Mnoge od njih vode bendove, pišu i aranžiraju muziku, organizuju turneje, vode festivale, objavljuju muzičke albume, aktivne su na polju muzičke pedagogije i prisutne na muzičkoj sceni regiona i šire. Iako su afirmativni programi za žene u džezu veoma retki u regionu, one su prisutne, aktivne i uporne. Neke od njih su: Maja Avlanović, Milena Jančurić, Nevena Pejčić, Lana Janjanin, Bruna Matić, Marina Milošević, Milica Božović, Dina Rizvić, Simona Turk, Kaja Draksler, Nina Korošak-Serčić, Sara Ester Gredelj, Nina Merkoci, Zala Kejžar, Maja Matić, Beti Kovač, Manca Udovič, Barbara Novak, Minja Miljušković, Sanja Marković, Kristina Nikolić, Teodora Tapušević, Ana Šimenc, Katarina Kochetov, Ivana Gavrilova, Klara Lavriša, Aneta George, Fanni Posa, Reka Albert, Tjaša Perigoj i mnoge druge.

Kroz razgovore sa pomenutim umetnicama, jasno se primećuje pomak u broju i reprezentaciji džez instrumentalistkinja u regionu u odnosu na period pre dvadesetak godina. Na osnovu rezultata istraživanja, zaključuje se da mnogo više muzičarki studira u inostranstvu i ima pozitivno iskustvo kada je u pitanju njihov položaj u društvenoj okolini, sredini gde uče i rade. Kako bi se osećale dobrodošlo, prihvaćeno i slobodno da aktivno učestvuju u džezu kao društveno-kulturnoj sredini u svojoj zemlji, bilo bi značajno preuzeti modele afirmativnih programa koji se duže vreme uspešno sprovode u Zapadnoj Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama. Neophodno je poboljšati status i položaj džez instrumentalistkinje u cilju kreiranja raznovrsne i rodno ravnopravne regionalne muzičke scene i na taj način razviti potencijale džeza, i kao društvene i kao umetničke prakse.

⁶⁵⁸ Keychange, <https://keychange.eu/>, 13. 2. 2022. at 9.00 AM.

14. Zaključak disertacije

Doktorska disertacija *Položaj instrumentalistkinje u transdisciplinarnim praksama džeza* predstavlja istraživanje koje je ponudilo odgovore na nekoliko pitanja:

- Šta je razlog nedovoljnoj zastupljenosti džez instrumentalistkinja u polju džeza?
- Zašto je džez „orodnjena” muška praksa?
- Da li se ženska improvizacija čuje?
- Na koji način se kreiraju, čitaju i izvode rodni identiteti u džezu kao društvenoj praksi?
- Na koji je način moguće promeniti diskurs i linearni narativ džeza, te koji bi prostori bili „sigurna mesta” za slobodnije i otvorenije izvođenje rodnog identiteta muzičarke?

U radu posmatram džez praksu kao društveni konstrukt zbog svoje interaktivnosti u sprovođenju prakse. Kroz ponavljanje prakse i istorijski linearni narativ, ideološki se definisalo hegemonijsko polje moći unutar kojeg se potvrđuju, kontrolišu i osnažuju stereotipi, norme, strukture uodnošavanja, kodiranje prakse i idiom. Dominantni džez diskurs koji je podlozan kulturnim uticajima jeste polje kojim dominiraju muškarci, te se u okviru takvog narativa kreiraju identiteti kao društveno konstruisani subjekti. U disertaciji sam istraživala reprezentaciju i status instrumentalistkinje kroz prakse različitih stilova džeza kao umetničke forme, ali i kulturnog, istorijskog i društvenog prostora. Temu rada sam posmatrala i analizirala iz dva ugla: 1. način na koji se džez prikazuje (kultura, istorija, društvena praksa) i 2. način identifikacije ličnog doživljaja improvizatorke – instrumentalistkinje kroz praksu.

U prvom delu sam predstavila kratki hronološki razvoj džez istorije i dominantnih prikaza društvenog konteksta, u kojima se džez stvarao u kanonizovani linearni narativ, pokazujući referentni okvir i mapiranje žanra kao performativni prostor za konstrukciju različitih identiteta. Luj Armstrongovo osvajanje džez scene kao fenomen predstavlja početak konstruisanja narativa džez istorije i idealizacije džez muzičara. Ovakva vrsta naracije, podržana od strane istoričara, kritičara i novinara, izdvojila je muškarca solistu i predstavila ga kao osobu posebnih moći i talenata, genija koji postaje predvodnik sledeće generacije instrumentalista, kreirajući na taj način džez tradiciju.⁶⁵⁹ Dolaskom fri džeza i slobodno improvizovane muzike,

⁶⁵⁹ Sherrie Tucker, *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen...*, op. cit. 375.

ublažava se striktna podela uloga i funkcije, hegemonijski narativ i jednolično razumevanje prakse kroz žanrovsku performativnost i rituale.

Komparativnom analizom tradicionalnog, tj. standardnog džeza (eng. *mainstream*) i slobodne improvizacije i fri džeza istraživala sam strukture odnošavanja tokom saradnje izvođača i izvođačica unutar muzičke prakse. Predstavila sam performativnost rodnog identiteta kao strateški upotrebljivog u okviru interaktivnih komunikacija.

U drugom delu rada sam se bavila analizom nove interpretacije džez istorije, medijskom reprezentacijom džez instrumentalistkinja i same prakse. Pregledom literature koja se bavi istorijom žena u džezu, uvidela sam da su džezanke u većem delu izbrisane iz istorije džeza ili postavljane u status marginalizovanih, usled naturalizovane strukture kanonizovane konstrukcije džez tradicije. Elaborirala sam povezanost rodnih studija sa ulogom i statusom muzičarki u različitim razdobljima džeza kao društvene sredine. Stereotipizacija žena i orodnjavanje žanra su imali uticaj na reprezentaciju muzičarki, ali i na njihov doživljaj sebe i prakse u kojoj stvaraju. Otvorila se mogućnost rasprave i otkrivanja kodiranosti i značenja rodnog identiteta u društvenim i kulturnim odrednicama kroz razumevanje i dekonstrukciju normativa u muzičkim i društvenim praksama džeza. U džez diskursu kao prostoru za stvaranje značenja, žena je označena kao drugačija, Druga u poređenju sa pravim, Jednim – muškarcem, doprinoseći neskladu u brojnosti i priznatosti između žena i muškaraca na muzičkom polju. Kroz proces usvajanja karakteristike žanra i kulturno-društvene sredine, kreirao se identitet muzičarke u okviru određenog referentnog sistema. Džezanke, obeležene kao marginalne van sistema, postavljene su u simbolički centar kao „različite”, na osnovu čega su se konstruisale strategije komunikacije i reprezentacije. Tu su i stereotipi koji su bili nametnuti i naturalizovani od samog nastanka džeza.

Cilj istraživanja je bio da pokažem načine kreiranja, izvođenja i reprezentacije rodnog identiteta džez instrumentalistkinje usled specifičnih hegemonijskih, žanrovskih i socijalnih konstrukcija unutar različitih praksi džeza. Takođe, cilj je bio da ukažem na značaj uključivanja žena u džez narativ i pozicioniranje istraživačica u naučno-umetničkoj disciplini umetničkog istraživanja u džezu kao jednu od strategija za dekonstrukciju ženskog stereotipa u društvenim praksama džeza.

Koristila sam transdisciplinarnu metodu istraživanja – umetničko istraživanje u muzici i odabrala holistički pristup, služeći se različitim teorijskim okvirima kako bih analizirala i

uporedila postojeća znanja, došla do novih znanja i ustanovila zaključke vezane za položaj instrumentalistkinje u društvenim praksama džez. Metodološki se istraživanje oslanjalo na autoetnografiju, interpretativnu fenomenološku analizu, muzičku analizu, istorijografsku metodu, metodu životne priče i kritičku teoriju roda, izvođaštva i savremene filozofije.

Korpus istraživačkog rada čine i rezultati: 1) studije slučaja i 2) istraživanja. Studija slučaja je umetničko istraživanje sopstvene muzičke prakse – koncerta Jovičević/Miklos/Wojcinski trija na 37. Beogradskom džez festivalu. Koristila sam se komparativnom analizom dve anonimne ankete. Kvalitativno istraživanje se sastojalo iz grupnih intervjua, odnosno istraživanja doživljaja i percepcija osamnaest džez instrumentalistkinja regiona bivše Jugoslavije.

U studiji slučaja sam posmatrala džez kao izvođačku praksu u kojoj pol, nastup, gestikulacija, ponašanje i dinamika odnosa na sceni u određenoj atmosferi doprinose recepciji muzike. Specifične žanrovske konstrukcije i muzički instrumenti su rodno određeni, te takvom simboličkom funkcijom reprodukuju čitanje rodnog identiteta, definišući šta je muški, a šta ženski džez. Kroz analizu studije potvrdila sam postojeće znanje koje se zasniva na osnovi da su muzičarke uvek rodno reprezentovane kroz stereotipe, a postoje tipični aspekti koji pojačavaju rodne stereotipe u diskursu džez: emocionalnost, fizički izgled, seksualnost i eksplicitna rodna reprezentacija. Iz rezultata komparativne analize dve ankete sam takođe zaključila da su fri džez i slobodno improvizovana muzika prakse bez žanrovskih specifičnih formi i hijerarhijske podele uloga, te da funkcionišu kao samoorganizacioni sistemi. Pošto su oslobođene žanrovskog dispozitiva moći, te prakse u manjoj meri utiču na kreiranje rodnog identiteta i njegovu reprezentaciju.

Istraživačka studija „Mlade džez instrumentalistkinje u Jugoistočnoj Evropi” bavila se položajem džez instrumentalistkinja iz regiona bivše Jugoslavije. Grupni intervjui sa osamnaest muzičarki pokazali su da se instrumentalistkinje susreću sa višestrukim sistemima odbacivanja u već orodnjenom muzičkom žanru. Razgovori sa džezerkama dokazuju da postoji diskriminacija, stereotipna reprezentacija i sistematsko isključivanje instrumentalistkinja iz dominantnog narativa džez. Rezultati istraživanja ukazuju na potrebu za novom interpretacijom narativa džez istorije, promenom medijske reprezentacije muzičarki, kao i afirmacijom ženske misli i stvaralaštva u Srbiji i šire. Pre svega, potrebno je postaviti uzore ne samo na scenu i u medije, već i u obrazovne institucije na položaje mentorki, nastavnog kadra i na pozicije koje imaju moć

odlučivanja. Ova studija je značajna, jer istražuje lična iskustva, osećaj i doživljaj instrumentalistkinja tokom njihovog školovanja, rane i kasnije muzičke i pedagoške karijere, kao i njihovo poimanje stereotipa i reprezentacije, društvenog okruženja i sopstvene uloge u društvu i umetnosti.

Hipoteze da se kreiranje rodnog identiteta u stilu tradicionalnog džeza dešava usled specifičnih žanrovskih konstrukcija, kanonizacije, normativa i striktnih pravila, žanrovskog performativa unutar muzičke interakcije i reprezentacije rodnog performativa kao društvene strategije unutar prakse je potvrđena. Druga hipoteza da se džez instrumentalistkinje suočavaju sa višestrukim sistemom isključivanja u umetnosti džeza; dvostrukim standardom društvenih (patrijarhalnih) obrazaca inkorporiranih u mikrokontekst hegemonijskog žanra dominantnog stila standardnog džeza, gde je džez sviračica predstavljena kao „druga”, „novitet” i „ne-autentična” je potvrđena. Disertacijom dokazujem i da muzička praksa slobodne improvizacije i umetničko istraživanje u džezu mogu poslužiti kao poligon za umetničko kreiranje i proizvodnju novog znanja, značajnog za strateško pozicioniranje žena u cilju postizanja rodne jednakosti u praksama džeza. Na pitanje koje su strategije dekonstrukcije postojećih narativa i stereotipa džez instrumentalistkinje sam delimično odgovorila, odnosno ponudila kao rešenje veće uključivanje žena u obrazovni sistem i muzičku industriju, a slobodnu improvizaciju i umetničko istraživanje u džezu kao nove platforme koje nisu „orodnjene” i slobodnije za interpretiranje identiteta.

Kako bi se položaj žene u džezu menjao, potrebno je kreirati nove diskurse iz kojih žene ne govore iz podređene pozicije dominantnog narativa, već ih čitati iz drugačijeg ugla. Medijska reprezentacija i nedovoljna zastupljenost džez instrumentalistkinja na svetskoj džez sceni je tokom poslednjih dvadesetak godina kritikovana, te se danas u Zapadnoj Evropi, Severnoj Americi i Australiji kroz različite aktivnosti u edukaciji, medijima, festivalskim mrežama, na institucionom i neformalnom nivou, položaj žene u džezu redefiniše, istorija džeza interpretira na nov način, a zahvaljujući afirmaciji i popularizaciji broj učesnica raste.

Ovako značajna tema, međutim, nije u dovoljnoj meri obrađivana u domaćem naučnom i teorijskom diskursu. U Srbiji ne postoji reprezentativni broj objavljene naučne literature na temu džez muzike, a postojeća literatura najčešće obuhvata studije napisane u vidu istorije džeza, novinarske članke i feljtone, u vidu životnih priča ili muzikoloških istraživanja. U regionu nedostaje literatura koja obrađuje džez kroz okvire kritičke teorije, a o instrumentalistkinjama u džezu se nije pisalo, te će ova disertacija doprineti razvoju kritičkog mišljenja i potencijalno

uticati na stvaranje rodno raznolike muzičke scene u regionu. Kritičkom analizom prakse cilj mi je bio da stručnoj publici ukažem na značaj ove oblasti, a time i proširivanje znanja i domaće literature u ovoj naučno-umetničkoj oblasti.

Doprinos u izradi ove teze je transdisciplinarna metodologija istraživanja kroz umetničko istraživanje u muzici, koje je zahtevalo rad umetnice kroz praksu, uz autentičan uvid i zaključke relevantne za temu iz prvog lica. Istraživački rad koji sam sprovela kroz studije slučaja i istraživanja doprinosi novom znanju, vezanom za studije džez i roda, mapiranje i sagledavanje regionalne džez scene za kulturne studije, a analizom prakse kao društvene konstrukcije dobijeni su novi uvidi koji doprinose boljem razumevanju prakse.

Značajno je nastaviti istraživanje džez, koji se kao muzički žanr i društvena praksa razlikuje u odnosu na druge muzičke discipline, a retko je izučavan u naučnom diskursu. Put koji džez muzičari/ke krče kako bi postali/e profesionalni muzičari/ke ovog žanra se često ne podudara sa uobičajenim razvojem profesije i karijere. Pri analizi profesionalne karijere džezera/ke često se ne uzima u obzir svojevrsnost razvoja muzičkog napredovanja, obrazovanja, društvene sredine i okolnosti u kojima se karijera stvara, razvija i održava.

Da bi muzičar/ka živeo/la od džez, potrebno je da dospe na muzičko tržište, što je samo po sebi veliki izazov, a ako i uspe u tome, redovna primanja profesionalnog/ne džezera/ke nisu zagarantovana. Osim toga, razlog zašto je malo profesionalaca/ki u džezu su i visoka kompetitivnost, malobrojna publika, načini finansiranja, minimalan broj radnih mesta, dugotrajnost usavršavanja muzičkih i stilskih veština, nepopularnost žanra i drugo. Kao prvo, muzičar/ka ovog žanra usavršava se i edukuje i nakon formalnog obrazovanja, kako bi izgradio/la lični stil, povezao/la se sa drugim muzičarima/kama sličnog afiniteta i razvio/la originalan muzički program. Kao drugo, džez muzika koja zahteva interaktivnost i spontanost između kolega/inica, iziskuje socijalizaciju kroz koju se muzičari/ke povezuju, druže, pronalaze i isprobavaju zajedničke modele muzičkog izvođenja i kreiranja. Neformalna umrežavanja, ustaljene saradnje, oranzovanje bendova i izbor muzičara/ki su neophodni za ostvarivanje umetničkih projekata. Radna mesta kao što su nastavnički položaj ili mesto u profesionalnom big bendu su jedina radna mesta koja su ponuđena u džezu kao profesiji, a njih je veoma malo, te su profesionalci/ke prinuđeni/e da vode i po nekoliko svojih bendova i projekata, sarađuju sa više različitih muzičara/ki i uzimaju učešće u neformalnim društvenim okupljanjima kako bi održali veze i bili „prisutni” na sceni. Bend lideri/ke imaju zadatak ne samo da komponuju, aranžiraju i

sviraju svoju muziku, već i da okupe muzičare/ke sličnih afiniteta, organizuju i ugovaraju probe i nastupe, održavaju vezu sa javnošću, učestvuju u aktivnostima koje promovišu njihov rad, logistički i finansijski konstruišu uslove za snimanja novih albuma i duge turneje. Nakon nabrojanih aktivnosti, uspeh, novac i napredak nisu sigurni, te je česta pojava da muzičari/ke odustanu od profesionalne sviračke karijere kada se zasite, umore ili odluče da osnuju porodicu i streme sigurnijoj egzistenciji. Džez kao orodnjen prostor nameće ženi dodatne prepreke, na putu koji je već sam po sebi teško prohodan. Dok je džezeru potrebno i više od deset godina nakon školovanja da izgradi karijeru, održi je i napreduje, džezanka se dodatno suočava sa elitističkim muškim normativima, višestrukim sistemom isključivanja i dvostrukim standardom društvenih obrazaca koji im osporavaju i usporavaju napredak i uspeh. Studije pokazuju da su instrumentalisti srednjih tridesetih godina, uvaženiji i uspešniji od profesionalki (srednjih tridesetih) koje imaju dodatnih poteškoća da dobiju reputaciju priznatih umetnica koje rade „muški” posao.⁶⁶⁰ Često isključivane iz druženja i socijalizacija neophodnih za osvajanje tržišta, potreba da se osiguraju uslovi za materinstvo i porodične obaveze, muzičarka je primorana da odustane od profesionalne karijere muzičarke i posveti se poslu koji ne zahteva socijalnu integraciju (u muško društvo) i odsutnost od porodice i doma.

Kroz dvadesetpetogodišnje stečeno profesionalno iskustvo džez muzičarke prošla sam kroz različite oblike diskriminacije, odbacivanja i naturalizovanog čitanja mog rodnog identiteta od strane kolega/inica, muzičke industrije, široke publike i medija. Istraživanje sprovedeno u okviru disertacije dokazuje prisutnost zajedničkog iskustva instrumentalistkinja u regionu bivše Jugoslavije. Iako je uočljiva neznatna aktivnost u okviru podsticanja rodne jednakosti, status instrumentalistkinje na regionalnoj džez sceni se nije poboljšao i još uvek nije kritički razmatran. Uprkos marginalizovanom položaju na muzičkoj sceni, nisam odustala od ove profesije, ali sam upravo zbog ovakve dodeljene društvene uloge, razvila strategije koje mi pomažu da funkcionišem i stvaram u okviru datih normativa, kao i mnoge moje koleginice. Iako se poslednjih dvadeset godina dinamika u muzičkoj industriji menja i dešavaju se promene koje utiču na interpretaciju i stvaranje novog narativa, ipak je potrebno uložiti dodatni trud koji bi podržao i održao umetničko stvaralaštvo neophodno za uspeh u džezu, bilo da se radi o muzičaru ili muzičarki. U ovom kritičnom momentu je značajno osvestiti sisteme isključivanja džez instrumentalistkinje, kao i nametnutu društvenu ulogu koje predstavlja prepreku ka osnaživanju

⁶⁶⁰ Marie Buscatto, *Women in Jazz: Musicality, Femininity, Marginalization*, New York, Routledge, 2022, 78.

kreativnog potencijala, razvoja karijere i jednakih uslova rada za džezerkе. Kroz ovu studiju sam uvidela važnost pozicioniranja žene u referentnom društvenom sistemu i modele identifikacije koji su duboko ideološki kodirani u društvu.

Rad pruža početne rezultate istraživanja koji bi značajno mogli uticati na promenu dominantnog džez narativa, a samim time i na položaj džez instrumentalistkinje u društvenim praksama džeza. Preporuka bi se odnosila na dalje afirmativno aktivističko istraživanje statusa i novih mogućnosti džez instrumentalistkinja u profesiji, obrazovnom sistemu i muzičkoj industriji regiona bivše Jugoslavije.

15. Literatura

1. Adams, Tony E., Stacy Holman Jones, and Carolyn Ellis. *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. New York: Oxford University Press, 2015.
2. Adorno, Teodor, i Maks Horkhajmer. „Kulturna industrija”. U *Studije kulture*, ur. Jelena Dorđević, 66–99. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
3. Adorno, Theodor. „Vječna moda – Jazz”. U *Svijet Jazza: od Adorna do Johna Zorna*, ur. Saša Drach, 15–26. Zagreb: Sandorf, 2018.
4. Arvidsson, Alf. “Introduction”. In *Jazz, Gender, Authenticity: Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference Stockholm August 30–31*, ed. by Alf Arvidsson, 5–15. Stockholm: Svenskt visarkiv, 2012.
5. Austin, John. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
6. Bailey, Derek. *Improvisation- its nature and practice in music*. SAD: Da Capo Press, 1993.
7. Bandura, Albert. *Self-efficacy: The exercise of control*. New York: W.H. Freeman, 1977.
8. Barthes, Roland. „Smrt autora”. U *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker. Zagreb: SNL, 1968.
9. Bassnett, Susan. “Introduction To Part Three”. In *The Routledge Reader in Gender and Performance*, ed. by Lizbeth Goodman and Jane de Gay, 88–91. London and New York: Routledge, 1998.
10. Bašaragin, Margareta. *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu*. Novi Sad: Fondacija akademika Bogumila Hrabaka za publikovanje doktorskih disertacija, 2019.
11. Batler, Džudit. *Nevolje s rodom*. Beograd: Karpos, 2010.
12. Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače*. Beograd: Fabrika knjiga, 2001.
13. Battersby, Christine. *Gender and Genius: Towards the Feminist Aesthetics*. Bloomington: Indiana Univrsity Press, 1989.
14. Beck, Christian, and François-Xavier Gleyzon. “Deleuze and the event(s)”. *Journal for Cultural Research* 20, no. 42 (2016): 329–33.
15. Benson, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
16. Berliner, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

17. Björck Cecilia. "Freedom, constraint, or both? Readings on popular music and gender". *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 10, no. 2 (2011): 8–31.
18. Björck, Cecilia, and Asa Bergman. "Making Women in Jazz Visible: Negotiating Discourses of Unity and Diversity in Sweden and the US". *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 8, no. 1 (2018): 42–58.
19. Blagojević Hjuson, Marina. *Sutra je bilo juče*. Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova, 2015.
20. Blagojević Hjuson, Marina. *Rodni barometar u Srbiji: razvoj i svakodnevni život*. Beograd: Program Ujedinjenih nacija za razvoj, 2012.
21. Blagojević, Marina. *Knowledge Production at the Semiperiphery: Gender Perspective*. Belgrade: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2009.
22. Blam, Miša. *Jazz u Srbiji 1927–1944*. Beograd: Stubovi kulture, 2011.
23. Borgo, David. "Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity". *Algebra, Meaning, and Computation: Essays Dedicated to Joseph A. Goguen on the Occasion of His 65th Birthday; Lecture Notes in Computer Science* 4060 (2006): 1–24.
24. Burke, Robert, and Andrys Onsman. "Discordant Methodologies Prioritizing Performance in Artistic Research in Music". In *Perspectives on Artistic Research in Music*, ed. by Robert Burke and Andrys Onsman. Lanham: Lexington Books, 2017.
25. Buscatto, Marie. "Contributions of Ethnography to Gendered Sociology: the French Jazz World". *Qualitative Sociology Review* 3 (2007): 46–58.
26. Buscatto, Marie. *Women in Jazz: Musicality, Femininity, Marginalization*. New York: Routledge, 2022.
27. Butler, Judith. *Bodies That Matter*. Routledge, 1993.
28. Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.
29. Caudwell, Jayne. "Jazzwomen: music, sound, gender, and sexuality". *Annals of Leisure Research* 15, no. 4 (2012): 389–403.
30. Caudwell, Jayne. "The jazz–sport analogue: Passing notes on gender and sexuality". *International Review for the Sociology of Sport* 45 (2010): 240–248.
31. Cawelty, John G. "Performance and Popular Culture". *Cinema Journal* 20, no. 4 (1980): 4–13.

32. Collier, Graham. "Women and jazz, jazz and women: New riffs on an old tune". *Jazz Changes* 2, no. 1 (1995).
33. Colman, Felicity J. "Affect". In *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, ed. by Adrian Parr, 11–13. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
34. Cook, Nicholas. "Scripting Social Interaction; Improvisation, Performance, and Western "Art" Music". In *Improvisation as Social Aesthetics*, ed. by Georgina Born, Eric Lewis, and Will Straw, 59–77. New York, USA: Duke University Press, 2017.
35. Corbett, John. *A Listener's Guide to Free Improvisation*. The University of Chicago Press, 2016.
36. Cvejić, Bojana. *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.
37. Cvejić, Žarko. *Ukroćeni virtuozi: gilezofija subjekta i recepcija virtuozieta u evropskoj instrumentalnoj muzici od 1815–1850*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.
38. Dajer, Ričard. „Uloga stereotipa”. U *Moć i mediji*, ur. Jovan Čekić i Jelisaveta Blagojević, 239–248. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2012.
39. Davis, Miles, and Quinsy Troupe. *Miles: The Autobiography*. New York: Simon & Schuster, 1990.
40. De Assis, Paulo. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.
41. De Bovoar, Simon. *Drugi pol*. Beograd: BIGZ, 1982 (1948).
42. Deleuze, Gilles, i Felix Guattari. *Kapitalizam i šizofrenija 2: Tisuću platoa*. Zagreb: Sanderf&Mizantrop, 2013.
43. Delzell, Judith K. "Variables affecting the gender-role stereotyping of high school band positions". *Quarterly Journal of Teaching and Learning* 4(4), no. 5(1) (1994/1995): 77–84.
44. Dević, Dragosav. *Narodna muzika Crnorečja u svetlu etnogenetskih procesa*. Beograd: FMU; Bor: JP Štampa, radio i film, Kulturno-obrazovni centar Boljevac, 1990.
45. Devroop, Karendra. "The occupational aspirations and expectations of college students majoring in jazz studies". *Journal of Research in Music Education* 59 (2012): 393–405.

46. Dobson, Melissa C. "Performing your self? Autonomy and self-expression in the work of jazz musicians and classical string players". *Music Performance Research* 3, no. 1 (2010): 42–60.
47. Doubleday, Veronica. "Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender". *Ethnomusicology Forum* 17, no. 1 (2008): 3–39.
48. Douglas, Jennifer Darlene. *Like a natural Woman: Constructing Gender from performance*. Doctoral dissertation. Rochester NY: University of Rochester, 2007.
49. Drach, Saša, ur. *Svijet Jazza: od Adorna do John Zorna*. Zagreb: Sandorf, 2018.
50. Duckworth, William. *Expanding Notational Parameters in Music of John Cage*. Chicago: University of Illinois, 1972.
51. Duhaček, Daša. „Rod i identitet”. U *Uvod u rodne teorije*, ur. Ivana Milojević i Slobodanka Markov, 359–367. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Centar za rodne studije i Mediterran Publishing, 2011.
52. Đurić Klajn, Stana. „Uloga žene u muzici”. *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu* 21/22 (2020): 170–171.
53. Eco, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965.
54. Edwards, Rosaline, and Jane Ribbens. "Living on the Edges: Public Knowledge, Private Lives, personal Experience". In *Feminist Dilemmas in Quantitative Research*, ed. by Rosaline Edwards and Jane Ribbens, 1–23. London: SAGE Publications Ltd., 2000.
55. Erčić, Jadran. *Knjiga o džezu*. Beograd, Srbija: RTS izdavaštvo, 2015.
56. Erenberg, Lewis A. *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*. Chicago, London: Chicago University Press, 1998.
57. Faupe, Alison, and Vaughn Schmutz. "From Fallen Women to Maddonas: Changing Gender Stereotypes in Popular Music Critical Discourse". *L'Harmattan- Sociologie de l'Art* ps18, no. 3 (2011): 15–34.
58. Filipović, Andrija. *Brajan Masumi*. Beograd: Orion Art, 2016.
59. Filipović, Andrija. *Conditio ahumana: Imanencija i ahumano u epohi Antropocena*. Beograd: Carpos, 2019.
60. Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001.
61. Gazetić, Adisa. „Patrijarhat nekad i sad: tranzicija i tradicijski obrasci”. *Tranzicija* 10, no. 21/22 (2008): 46–60.

62. Gibson, Will. "Material culture and embodied action: Sociological notes on the examination of musical instruments in jazz improvisation". *Sociological Review* 54 (2006): 171–187.
63. Gildemeister, Regine. "Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung". In *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hrsg. by Ruth Becker and Beate Kortendiek, 132–140. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.
64. Gonda, Janos. *Jazz- Történet, Elmélet, Gyakorlat*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.
65. Gourse, Leslie. "Playing for keeps; Women jazz musicians break the glass ceiling". *The Women's Review of Books* XVIII, no. 3 (2000): 7–8.
66. Gourse, Leslie. *Madam Jazz- Contemporary Women Instrumentalists*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995.
67. Gray, Carole, and Julian Malins. *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. Burlington, VT: Ashgate, 2016.
68. Gray, Carole, Anne Douglas, Irene Leake, and Julian Malins. *Developing a research procedures programme for artists & designers*. Aberdeen: Robert Gordon University, 1995.
69. Gray, Simon. *Mindfulness for Beginners*. Great Reads Publishing, 2015.
70. Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington IN: Bloomington Indiana UP, 1994.
71. Hall, Stuart. "The Spectacle of the Other". In *Representation*, ed. by Stuart Hall. London: Open University SAGE Publication, 1997.
72. Hannula, Mika, Juha Suoranta, and Tera Vaden. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. Peter Land Publishing Inc., 2014.
73. Hannula, Mika. *Politics, Identity and Public Space: Critical Reflection in and through the practice of Contemporary Art*. Utrecht Consortium, 2010.
74. Hassinger, Jane. "Close harmony: Early jazz styles in the music of the New Orleans Boswell Sisters". In *Women and music in cross-cultural perspective*, ed. by Ellen Koskoff, 195–201. Urbana and Chicago: Illinois University Press, 1989.
75. Hayano, David M. "Auto-Ethnography: Paradigms, problems, and prospects". *Human Organization* 38, no. 1 (1979): 113–120.

76. Holman Jones, Stacy, Tony Adams, and Carolyn Ellis. "Coming to Know Autoethnography as More than a Method". In *Handbook of Autoethnography*, ed. by Stacy Holman Jones, Tony E. Adams and Carolyn Ellis, 17–48. New York: Routledge, 2016.
77. Hughson, Marina. *Poluperiferija i rod: pobuna konteksta*. Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2015.
78. Impett, Jonathan. "KULeuvenX: MUSRESx Artistic Research in Music – an Introduction". Online course, Orpheus Institute, Ghent, 2019.
79. Impett, Jonathan. *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Reseachers at the Orpheus Institute*. Leuven University Press, 2017.
80. Irigaray, Luce, and Esthre Marion. "What Other Are We Talking About". *Yale French Studies* 104 (2004): 67–81.
81. Irigaray, Luce. *Speculum of the other Woman*. New York: Cornell University Press, 1985.
82. Irigaray, Luce. *This sex which is not one*. New York: Cornell University Press, 1985.
83. Iveković, Rada. "The Fiction of Gender Constructing the Fiction of Nation: On How Fiction are Normative, and Norms Produce Exceptions"., In *Gender and Identity*, ed. by Jelisaveta Blagojević, Katerine Kolozova, and Svetlana Slapšak, 43–66. Beograd: Centar za ženske studije & Centar za studije roda i politike, Fakultet političkih nauka, 2006.
84. Iveković, Rada. „(Ne)predstavljivost ženskog u simboličkoj ekonomiji: žene, nacija i rat nakon 1989". U *Žene, slike, izmišljaji*, ur. Branka Arsić. Beograd: Centar za ženske studije, 2000.
85. Iyer, Vijay. "On Improvisation, Temporality, and Embodied Experience". *Journal of Consciousness Studies* 11 (2004): 159–173.
86. Jovičević Jasna. "Composing the Actual: Brainwave Sonification as Materialized Intensity of Virtual Relations". *Journal of Art and Media Studies* 23 (2020): 29–44.
87. Jovičević, Jasna. "Gender Perspectives of Instrumental Jazz Performers in Southeastern Europe". *Musicology* 30 (2021): 149–164.
88. Jovicevic, Jasna. "Mapping of the Performative Body in the Practice of Jazz Improvisation". *Proceedings – Music in The body – The Body in Music* Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Goettingen Studies in Musicology. Hildesheim, Zurich, New York: Olms, 2021, 255–272.

89. Kahr, Michael. "Artistic Research in Jazz: An Introduction". In *Artistic Research in Jazz, Positions, Theories, Methods*. New York: Routledge, 2022.
90. Kajanová Pickhan, Yvetta, Gertrud Pickhan, and Rüdiger Ritter, eds. *Jazz from Socialist Realism to Postmodernism*. Frankfurt, Germany: Peter Lang Edition, 2016.
91. Kanter, Rosabeth Moss. "Some effects of proportions on group life: Skewed sex ratios and responses to token women". *American Journal of Sociology* 82 (1977): 965–990.
92. Kanter, Rosabeth Moss. *Men and women of the corporation*. New York, NY: Basic Books, 1993.
93. Keller, Evelyn Fox. *Reflections on gender and science*. New Haven, NJ: Yale University Press, 1995.
94. Kelner, Daglas. *Medijska kultura*. Beograd: Clio, 2004.
95. Kenny, Ailbhe. "Collaborative creativity' within a jazz ensemble as a musicaland social practice". *Thinking Skills and Creativity* 13 (2014): 1–8.
96. Kernodle, Tammy L. "Black Women Working Together: Jazz, Gender, and the Politics of Validation". *Black Music Research Journal* 34, no. 1 (2014): 27–55.
97. King, Eden B., Michelle R. Hebl, and Jennifer M. George. "Understanding Tokenism: Antecedents and Consequences of a Psychological Climate of Gender Inequity". *Journal of Management* 36, no. 2 (2010): 482–510.
98. Kojić Mladenov, Sanja. „Rod i umetnost”. U *Uvod u rodne teorije*, ur. Ivana Milojević i Slobodanka Markov, 425–438. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2011.
99. Kojić Mladenov, Sanja. *Skok i zaron*. Beograd: Proartorg, 2020.
100. Kolijer, Džejms Linkoln. *Istorija džeza*. Beograd: Nolit, 1978.
101. Križić, Miro. „Jazz u Hrvatskoj”. In *Svijet Jazza: od Adorna do John Zorna*, ur. Saša Drach, 451–684. Zagreb, Sandorf, 2018.
102. Krstić, Miša. *Vek džeza: od Sent Luisa do Beograda*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2010.
103. Lilja, Efva. "What does the artist as researcher do?". In *Art, research, empowerment: On the artist as researcher*, ed. by Efva Lilja, 55–69. Stockholm: Regeringskansliet, 2015.
104. Linson, Adam, and Eric F. Clarke. "Distributed cognition, ecological theory, and group Improvisation". In *Distributed creativity: Collaboration and improvisation in contemporary music*, 52–69. Oxford University Press, 2017.

105. Livesey, Graham. "Assemblage". In *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, ed. by Adrian Parr, 18–19. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
106. Manning, Erin. *Minor Gesture*. Durham and London: Duke University Press, 2016.
107. Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham and London: Duke University Press Book, 2002.
108. Massumi, Brian. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge and London: The MIT Press, 2011.
109. Mazur, Mladen. *Jazz: ilustrovana enciklopedija*. Zagreb, Croatia: Mladost, 1980.
110. Mazzola Guerino B., and Paul B. Cherlin. *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz- Towards a Theory of Collaboration*. Berlin, Germany: Springer-Verlag Berlin and Heidelberg GmbH & Co. KG, 2009.
111. McClellan, Lawrence. *The Later Swing Era, 1942 to 1955*. Santa Barbara, California: Greenwood, 2004.
112. McDonald, Paul. *The Star System- Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower, 2000.
113. McGee, Kristina. *Some Liked It Hot: jazzwomen in Film and television, 1928–1959*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2009.
114. Meelberg, Vincent. "Colloquium on Artistic Research in Performing Arts". In *Musical Improvisation as the performance of embodied knowledge: Embodied narativity in musical performance, Proceedings of CARPA3*, ed. by Annette Arlander. University of the Arts Helsinki, Theatre Academy, 2014. Accessed August 16, 2019. <https://nivel.teak.fi/carpa/musical-improvisation-as-the-performance-of-embodied-knowledge-embodied-narrativity-in-musical-performance/>.
115. Meelberg, Vincent. "KULeuvenX: MUSRESx Artistic Research in Music – an Introduction". Online course, Orpheus Institute, Ghent, 2019, pt. 4.2, 1.
116. Mevorah, Vera. „Prikaz knjige: 'Brian Massumi, Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts'". *Art i Media: časopis za studije umetnosti i medija* 3 (2013): 126–129.
117. Milanović, Aleksa. *Reprezentacija transrodnih identiteta*. Beograd: FMK i Orion, 2015.
118. Monson, Ingrid. *Say something: jazz improvisation and interaction*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.

119. Moore, Allan F. "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre". *Music & Letters* 82, no. 3 (2001): 432–442.
120. Moustakas, Clark. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*. Newbury Park, CA: Sage Publications, 1990.
121. Neimarević, Ivana, i Olivera Vojna Nešić. „Leksikon Žene i Muzika u Srbiji”. In *Žene i Muzika u Srbiji*, 37–92. Venice: Fondazione Adkins Chiti, Donne in Musica, 2011.
122. Nelson, Robert Hugh. *The Jealousy of Ideas: Research Method in the Creative Arts*. Australia: Ellikon, 2009.
123. Nenić, Iva. „Matrica koja obećava? Predstavljanje i učešće žena u popularnoj kulturi”. U *Neko je rekao feminizam: kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, ur. Adriana Zaharijević, 263–273. Beograd: Heinrich Böll Stiftung, 2008.
124. Nenić, Iva. *Guslarke i sviračice na tradicionalnim instrumentima u Srbiji*. Beograd: Clio, 2019.
125. Nesbitt, Nick. "Critique and Clinique: From Sounding Bodies to the Musical Event". In *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, ed. by Brian Hulse and Nick Nesbitt, 181–198. Princeton University, USA: Ashgate, 2010,.
126. Nikolić, Tatjana. *Rodni odnosi na alternativnoj muzičkoj sceni Srbije i regiona*. Novi Sad: Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, 2016.
127. Noklin, Linda. „Zašto nema velikih likovnih umetnica”. *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu* 40/41 (2006): 246–269.
128. Novak, Jelena. „Jasna Veličković: Kada pokušam da ne vrištim, When I try not to scream”. *Profemina: časopis za žensku književnost i kulturu* 21/22 (2020): 155–160.
129. Nunn, Thomas E. *Wisdom of the Impulse: On the Nature of Musical Free Improvisation, PDF edition*. International Improvised Music Archive, 2004.
130. Oliveros, Pauline. "Harmonic anatomy: Women in improvisation". In *The other side of nowhere: Jazz, improvisation, and communities in dialogue*, ed. by Daniel Fischlin and Ajay Heble, 50–70. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006.
131. Papić, Žarana. "Women in Serbia: Post-Communism, and nationalist Mutations". In *Gender and Identity*, ur. Jelisaveta Blagojević, Katerina Kolozova i Svetlana Slapšak, 122–140. Belgrade, Serbia: ATHENA and Regional Network for Gender/Women Studies, 2015.

132. Peters, Gary. *The Philosophy of Improvisation, Chicago and London*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2009.
133. Petrov, Dušan. *Analiza džez scene u Srbiji – istraživanje stavova slušalaca džeza*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za sociologiju, 2013.
134. Pickhan, Gertrud, and Rüdiger Ritter, eds. *Meanings of Jazz in State Socialism*. Berlin, Germany: Peter Lang Verlag, 2015.
135. Piñero, Rocío Cobo. "All-Woman Jazz Bands And Gendered Beboppers: Gayl Jones And Gloria Naylor's Jazz Fiction". *Revista de Estudios Norteamericanos* 19 (2016): 13–28.
136. Riedlinger, Luke. *Socio-musical interaction in Improvised Jazz Music: A critical reflection*. LH Musicology Dissertation (Special Study): 23477. UK: University of Birmingham, College of Arts and Law BMus Music, 2020.
137. Rustin, Nichole T., and Sherrie Tucker. *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. Durham: Duke University Press, 2010.
138. Sabo, Adriana. „Mogućnost postojanja ženskog pisma u muzici: neki primeri iz Srbije”. *Genero časopis za feminističku teoriju i studije kulture* 17 (2013): 163–181.
139. Saint-Germier, Pierre, and Clément Canonne. "Coordinating free improvisation: An integrative framework for the study of collective improvisation". *Musicae Scientiae* (2020).
140. Saur, Kirsten. "Swing It Sister: The Influence of Female Jazz Musicians on Music and Society". *The Research and Scholarship Symposium*, Cedarville, OH: Cedarville University Library 2016.
141. Savić, Svenka, ur. *Vojvođanke (1917–1931): životne priče*. Novi Sad: Futura publikacije i Ženske studije istraživanja, 2001.
142. Savić, Svenka, ur. *Životne priče žena u Vojvodini: Hrvatice, Bunjevke, Šokice (1919–1955)*. Novi Sad: Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja, 2007.
143. Sawyer, Robert Keith. "Group creativity: Musical performance and collaboration". *Psychology of Music* 34, no. 2 (2006): 148–165.
144. Sawyer, Robert Keith. *Group creativity: Music, theater collaboration*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2003.
145. Schuiling, Floris. *The Instant Composer Pool and Improvisation Beyond Jazz*. New York and London: Routledge, 2019.

146. Seddon, Frederick A. "Modes of communication during jazz improvisation". *British Journal of Music Education* 22, no. 1 (2005): 47–61.
147. Sher, Chuck. *The New Real Book*. Sher Music Co., 1988.
148. Simić, Marina. „Kratka skica za pregled razumevanja pojmova rase i roda u zapadnoevropskoj nauci”. In *Neko je rekao feminizam: kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, ur. Adriana Zaharijević, 222–233. Beograd: Heinrich Böll Stiftung, 2008.
149. Simić, Vojislav. „Razvoj džeza i zabavne muzike kod nas”. *Novi zvuk. internacionalni časopis za muziku* 13 (1999): 109–116.
150. Simjanović, Zoran. *Primenjena muzika*. Beograd: Bikić Studio, 1996.
151. Soukup, Paul A. "Interpersonal communication". *Communication Research Trends* 12, no. 3 (1992): 2–33.
152. Steele, Claude M., and Joshua Aronson. "Stereotypes and the fragility of academic competence, motivation, and selfconcept of women". *American Journal of Sociology* 82 (2005): 965–990.
153. Steinweg, David A. *Improvisational Music Performance: On-Stage Communication of Power Relationships*. Graduate Theses and Dissertations. University of South Florida, 2012.
154. Stojanović, Dragana. *Interpretacije mapiranja ženskog tela*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije i Orion, 2015.
155. Stover, Chris. "Affect and Improvising Bodies". *Perspectives of New Music* 55, no. 2 (2017): 5–66.
156. Suzuki, Yoko. "Two Strikes and the Double Negative: The Intersections of Gender and Race in the Cases of Female Jazz Saxophonists". *Black Music Research Journal* 33, no. 2 (2013): 207–226.
157. Šuvaković, Miodrag. „Fatalni ‘rod’ muzike”. *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu* 21/22 (2000): 161–169.
158. Šuvaković, Miodrag. *Epistemologija umetnosti*. Beograd: Orion art, 2008.
159. Šuvaković, Miodrag. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent, Vlees & Beton, 2005.
160. Tanen, Debora. *Ti jednostavno ne razumeš*. Rijeka Crnojevića: Oktoih, 1999.

161. Tucker, Sherrie. "Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies". *Current Musicology* 71/73 (2002): 375–408.
162. Tucker, Sherrie. "Bordering on Community: Improving Women, Improvising Women in Jazz". In *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, ed. by Daniel Fischlin and Ajay Heble, 244–267. Connecticut: Wesleyan UP, 2004.
163. Tucker, Sherrie. "Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band". *Oral History Review* 26, no. 1 (1999): 67–84.
164. Tucker, Sherrie. *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen*. New Orleans: Center for Research University of Kansas, 2004.
165. Vučetić, Radina. „Trubom kroz gvozdenu zavesu – prodor džez u socijalističku Jugoslaviju”. *Muzikologija* 13 (2012): 53–77.
166. Wehr, Erin L. "Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model". *International Journal of Music Education* 34, no. 4 (2015): 1–16.
167. Wehr-Flowers, Erin. "Differences between male and female students' confidence, anxiety, and attitude toward learning jazz improvisation". *Journal of Research in Music Education* 54 (2006): 337–349.
168. Wesseling, Janneke, and Kitty Zijlmans. "Q and A: Towards a Practice of Artistic Research". *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, ed. by Jonathan Impett, 211–220. Leuven University Press, 2017.
169. Whiteoak, John. *Playing Ad Lib Improvisatory Music in Australia 1836–1970*. Australia: Currency Press, 1999.
170. Whyton, Tony. *Beyond A Love Supreme: John Coltrane and the Legacy of an Album*. New York: Oxford University Press, 2013.
171. Willis, Victoria. "Be-in-tween the Spa[ces]: The Location of Women and Subversion in Jazz". *The Journal of American Culture* 31 (2008): 293–301.
172. Wilmer, Valerie. *As Serious as Your Life*. London: Pluto Press, 1987.
173. Wilson, Graeme B., and Raymond A. R. MacDonald. "The sign of silence: Negotiating musical identities in an improvising ensemble". *Psychology of Music* 40, no. 5 (2012): 558–573.
174. Zaharijević, Adriana. „Kratka istorija sporova: šta je feminizam? ”. *Neko je rekao feminizam: kako je feminizam uticao na žene XXI veka* (2008): 384–415.

175. Zaharijević, Adriana. *Život tela: politička filozofija Džudit Butler*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2021.

Tekstovi i medijski sadržaji sa interneta

1. Alexander, Ariel A. "Where are the girls? JAZZed: Practical Ideas & Techniques for Jazz Educators". *Jazzed Magazine*. Accessed November 9, 2021. <http://www.jazzmagazine.com/>.
2. All About Jazz. "Jazz Slang". Accessed December 12, 2021. <https://www.allaboutjazz.com/jazz-slang-by-aaj-staff?fbclid=IwAR1Whd7Cbu0q-z-jJ4f0h87U9mhxYYnRipoGbAVOgVFjyEm8qJKIusOnKl4>.
3. Annfelt, Trine. "Jazz as masculine space". *Kilden*. Accessed October 10, 2020. <http://kjonnsforskning.no/en/2003/07/jazz-masculine-space>.
4. Audible women. Accessed January 5, 2021. https://www.audiblewomen.com/?page_id=2.
5. Beogradski Jazz Festival. „SERBIAN SHOWCASE JOVIĆEVIĆ/MIKLÓS/WÓJCINSKI TRIO.“ Accessed April 18, 2022. <http://bjf.rs/schedule/serbian-showcase-jovicevic-miklos-wojcinski-trio/>.
6. Bergstrøm, Ida Irene. "Piano – the best suited instrument for the female Body". *Kilden*, April 14, 2016. <https://kjonnsforskning.no/en/2016/04/piano-best-suited-instrument-female-body#:~:text=Straddling%20the%20legs%20around%20a,of%20piano%20composition%20and%20play>.
7. Berklee College of Music. Accessed April 5, 2022. <https://www.berklee.edu/jazz-gender-justice>.
8. Brightwell, Eric. "All-Female Bands of the Early 20th Century - Happy Women's History Month!". *Eric Brightwell, Exploration, Adventures, and Mapsposted*, March 3, 2015. <https://ericbrightwell.com/2015/03/05/all-female-bands-of-the-1970s-happy-womens-history-month/>.
9. Candy Dulfer. "Biography". Accessed March 4, 2022. <https://candydulfer.nl/biography/>.
10. Coltrane Church. "History of the Saint John Coltrane Church". Accessed April 15, 2022. <https://www.coltranechurch.org/>.

11. Coltrane, John. "Giant Steps". *Album Giant Steps*. Accessed March 3, 2022.
<https://youtu.be/30FTr6G53VUpristupila>.
12. Cornish, Audie, and Melissa Gray. "What Makes a Jazz Standard". *National Public Radio*, May 21, 2018. <https://www.npr.org/2018/05/21/613091545/what-makes-a-jazz-standard>.
13. Cornwell, Jane. "Smashing stereotypes: The women artists rocking the EFG London Jazz Festival". *Evening Standard*, November 21, 2021.
<https://www.standard.co.uk/culture/music/women-artists-rocking-london-jazz-festival-2021-b959105.html?fbclid=IwAR15IBDbOzTJ3u1xgzM1GFfoDEQMJLorfR5ZS-3A76nqR9B3M0kwMRKLRVI>.
14. Dimitrijević, Zlatan. „Polski Jazz: Začeci". *Jazzin*, November 14, 2009.
<https://www.jazzin.rs/polski-jazz-1-zaceci/>.
15. Discover Jazz. "Women In Jazz | 10 Iconic Female Instrumentalists". *Jazzfuel*, February 11, 2022. <https://jazzfuel.com/women-in-jazz/>.
16. Donne in Musica. Accessed February 2, 2022.
<http://www.donneinmusica.org/womenandmedia-europe/donneinmusica.htm>.
17. Europe Jazz. Accessed February 13, 2022.
https://www.europejazz.net/sites/default/files/EJN_Manifesto_on_gender_balance.pdf.
18. Facebook. Accessed April 5, 2022. <https://www.facebook.com/womeninjazzcollective/>.
19. Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu. "FLIM – Female leadership in music". Accessed April 5, 2022. <https://fdu.bg.ac.rs/sr-lat/fakultet/projekti-fdu/flim-female-leadership-in-music>.
20. Feibel, Adam. "8 Canadian women in jazz you need to know". *Jazz FM*, March 8, 2019.
<https://jazz.fm/8-canadian-women-in-jazz-you-need-to-know/>.
21. Femix. Accessed February 12, 2022. <https://femix.info/>.
22. Fraufeld. Accessed November 15, 2021. <https://www.fraufeld.at/>.
23. Hall, Doug. "Sonny Rollins: A profile of the tenor saxophone master – in craft and innovation". *Art Sparks Music*, June 7, 2021. <https://artsparksmusic.com/sonny-rollins-a-profile-of-the-saxaphones-master-in-craft-and-innovation/>.
24. Herzig, Monika. "Equal Access: Women in jazz come together". *Allegro*, March, 2020,
<https://www.local802afm.org/allegro/articles/equal->

- [access/?fbclid=IwAR1KONtmub6ydS0HFA3mcb3i8o28e_1a6VBLdHSRIY2TLKHSIJ_cTrfW5XI](https://www.facebook.com/HRTGlazba/?fbclid=IwAR1KONtmub6ydS0HFA3mcb3i8o28e_1a6VBLdHSRIY2TLKHSIJ_cTrfW5XI).
25. HRT Glazba. Accessed April 22, 2021. <https://glazba.hrt.hr/273113/o-orkestru-2>
 26. Jasna Jovičević. "JOVICEVIC / MIKLOS / WOJCINSKI Trio". Accessed April 17, 2022. <http://www.jasnajovicevic.com/jovicevicmikloswojcinskitrio>.
 27. Jazz Arts. Accessed April 2, 2022. <https://www.thejazzarts.org/news/artist-stories/31-great-women-in-jazz/>.
 28. Jazz Music Lab University. "International Network for Artistic Research in Jazz". Accessed April 15, 2022. <https://www.jammusiclab.com/index.php/research/projects/international-network-artistic-research-jazz>.
 29. Jazz Music Lab University. "International Network for Artistic Research in Jazz". Accessed April 15, 2022. <https://www.jammusiclab.com/index.php/research/projects/international-network-artistic-research-jazz>.
 30. JazzedNet. Accessed April 5, 2022. <http://jazzednet.org/sisters-in-jazz/>.
 31. Jazzwise. "Women In Jazz: The Artists You Need To Know". March 8, 2022. <https://www.jazzwise.com/features/article/women-in-jazz-the-artists-you-need-to-know>.
 32. Jensen, Rick. "Make sure all the voices are heard: equality in improvised music". *Women's music news*, October 9, 2018. <https://womensmusicnews.com/2018/10/09/make-sure-all-the-voices-are-heard-equality-in-improvised-music/>.
 33. Johnson, David. "Jazz women of the 1990s". *Night Lights*, March 1, 2022. <https://indianapublicmedia.org/nightlights/jazz-women-1990s.php>.
 34. Jovičević, Jasna. "I Sit and Worry About Her". *Jasna Jovičević*. Accessed March 17, 2022. <http://www.jasnajovicevic.com/music-mind>.
 35. Jovičević, Jasna. "Unmannered". *Album Informal Shapes*. Accessed March 3, 2022. <https://jasnajovicevic.bandcamp.com/track/unmannered>.
 36. Keychange. Accessed February 13, 2022. <https://keychange.eu/>.
 37. Local802FM. Accessed April 5, 2022. <https://www.local802afm.org/>.
 38. Lunart Festival. Accessed April 5, 2022. <https://www.lunartfestival.org/>.
 39. Manhattan School of Music. "Faculty Focus: Meet Ingrid Jensen, renowned trumpeter and Director of the MSM Jazz Arts Department". Accessed April 22, 2022.

- <https://www.msmnyc.edu/news/faculty-focus-meet-ingrid-jensen-renowned-trumpeter-and-director-of-the-msm-jazz-arts-department/>.
40. Mark Weber – Free Jazz. “Sonny Roolins in trio 1957–1959 and 1962–1963”. Accessed March 3, 2022. <https://markweber.free-jazz.net/2018/04/05/sonny-rollins-in-trio-1957-1959-and-1962-1963/>.
 41. Marković, Nikola. „2010: Džez u Srbiji”. *B92*, December 26, 2010. https://www.b92.net/kultura/moj_ugao.php?nav_category=556&yyyy=2010&mm=12&nav_id=482027.
 42. McNally, Owen. “Saxophonist Grace Kelly Performs at Phil Woods Memorial Concert in Pittsfield”. *Connecticut Public Radio*, May 11, 2016. <https://www.ctpublic.org/arts-and-culture/2016-05-11/saxophonist-grace-kelly-performs-at-phil-woods-memorial-concert-in-pittsfield>.
 43. Monika Herzig. Accessed April 5, 2022. <https://www.monikaherzig.com/>.
 44. Orpheus Instituut. Accessed February 11, 2021. <https://orpheusinstituut.be/en/>.
 45. Parfum de Jazz. Accessed April 5, 2022. <https://www.parfumdejazz.com/>.
 46. Pars, Bryan. “The Ingrid Jensen Berklee Quintet Creates ‘Life-Moments’ on the Road”. *Berklee College of Music*, July 13, 2015. <https://college.berklee.edu/news/ingrid-jensen-berklee-quintet-creates-%E2%80%98life-moments%E2%80%99-road>.
 47. RTS. „Big Band RTS”. Accessed April 22, 2021. <http://mp.rts.rs/en/ensembles/rts-big-band/>.
 48. RTV Slovenia. „Big Band RTV Slovenija”. Accessed April 22, 2021. <http://bigband.rtvsl.si/orkester/>.
 49. Rusu, Dragoş. “Interview: Hamid Drake - the resonance of a feeling”. *The Attic*, August 12, 2015. <https://theatticmag.com/features/1523/interview%3A-hamid-drake--the-resonance-of-a-feeling.html>.
 50. Sofia. Accessed February 2, 2022. <https://www.sofia-musicnetwork.com/en/sofia-2018-en/about/>.
 51. Svetolik-Sveta Jakovljević. Accessed April 25, 2019. <https://sites.google.com/site/svetolikjakovljevic/>.
 52. University of Pittsburgh. Accessed April 22, 2022. https://calendar.pitt.edu/event/we_have_voice_collective#.XvEePZozbIU.
 53. Washington Women in Jazz. Accessed April 5, 2022. <http://washingtonwomeninjazz.com/>.

54. WIJO. Accessed April 5, 2022. <http://wearewijo.org/>.
55. Wikipedia. "Candy Dulfer". Accessed March 4, 2022.
https://en.wikipedia.org/wiki/Candy_Dulfer.
56. Women in Jazz Media. Accessed April 5, 2022. <https://womeninjazzmedia.com/>.
57. Women in Jazz Sweden. Accessed February 13, 2022.
<http://www.womeninjazzsweden.se/in-english/>.
58. Women in Jazz. Accessed April 5, 2022. <https://www.womeninjazz.co.uk/new-page>.
59. Women in Jazz. Accessed May 2, 2022. <https://www.womeninjazz.de/>.
60. Women in Music. Accessed April 5, 2022. <https://www.womeninmusic.org/>.

16. Biografija autorke

Jasna Jovičević (Subotica, 1976), saksofonistkinja i kompozitorka, diplomirala je na Muzičkoj akademiji „Franc List” u Budimpešti 2004. godine, na smeru džez saksofona i stekla magistarsku diplomu muzičke kompozicije na Jork Univerzitetu u Torontu 2008. Školovala se u Njujorku (2005), Recifu (Brazil, 1998) i Gracu (1996). Dobitnica je nekoliko prestižnih nagrada, stipendija i studijskih putovanja (*Smithsonian Institute* – Vašington D.C., *ArtsLink* i *OMI* – Njujork, *Djerassi Residency* i *Giant Steps* – San Francisko, *Banff Centre* – Kanada, Nacionalna pobjednica *AI Lab* – Ars Electronica, Evropska kulturna fondacija, Fond Kreativna Evropa i druge).

Nastupala je na prestižnim festivalima širom Evrope i Severne Amerike, najčešće sa svojom autorskom muzikom i projektima, u saradnji sa istaknutim muzičarima/kama. Kao autorka i liderka, objavila je šest muzičkih albuma. Učestvuje u multidisciplinarnim projektima. Umetničku praksu razvija u smeru umetničkog istraživanja u muzici, inkorporirajući prirodne nauke, psihologiju, jogu i kritičke teorije. Dvadeset godina radi u prosveti, trenutno kao predavačica na Visokoj školi strukovnih studija za trenere i vaspitače u Subotici, ali se bavi i neformalnim obrazovanjem i umetničkim projektima kroz nevladinu organizaciju Artrust, afirmišući žensko stvaralaštvo i nove muzičke forme.

U poslednjih nekoliko godina aktivno izlaže naučna istraživanja i radove na konferencijama, a neke od njih su: *Nova Contemporary Music Meeting* (Lisabon 2018), *CESSE Soundscape Ecology* (Budimpešta 2018), *Arts & Science* – Centar za promociju nauke i tehnike (Beograd 2019), *Sixth Rhythm Changes Conference: Jazz Journeys* (Grac 2019), *Music in the Body, Body in the Music Conference* (Gotemberg 2020), *Artistic Jazz Research Symposium 1 i 2* (Beč i Birmingem 2020/2021), Konferencija studenata doktorskih studija, FMK 2 i 4 (Beograd 2019/2021), Žensko liderstvo u muzici (Beograd 2021), JEN konferencija (SAD-onlajn 2021), *Documenting Jazz* konferencija (Edinburg-onlajn, 2021), *Gender and musicianship study days* konferencija (Helsinki-onlajn, 2022), *Jazz Re:Search in 21st Century Academia and Beyond* – Akademija umetnosti (Grac 2022) i druge.

Naučni radovi:

- Jovicevic, Jasna. "Flow Vertical: Composing and Improvising Original Music Inspired by Bodily Sound Vibrations". *Leonardo Music Journal*. Vol. 29 (2019): 78–82.
- Jovićević, Jasna. "Composing the Actual: Brainwave Sonification as Materialized Intensity of Virtual Relations". *Journal of Art and Media Studies*. No. 23 (2020): 29–44.
- Jovicevic, Jasna. "Mapping of the Performative Body in the Practice of Jazz Improvisation". *Proceedings – Music in The body – The Body in Music* Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Goettingen Studies in Musicology. Hildesheim, Zurich, New York: Olms, 2021, 255–272.
- Jovićević, Jasna. "Gender Perspectives of Instrumental Jazz Performers in Southeastern Europe". *Muzikologija*, No. 30, I/2021 (2021): 149–164.
- Jovićević, Jasna. "Joga u sportu". *Kvalitet života u pandemijskim uslovima: tematski zbornik radova sa 12. međunarodne interdisciplinarne stručno-naučne konferencije „HORIZONTI 2021”*, 2021, 210–219.
- Jovicevic, Jasna. "The Pale Image of the Jazz Women in Eastern and Southeastern Europe". *The Routledge Companion on Jazz and Gender*. Monika Herzig, Michael Kahr (eds.). London and New York: Rotledge, 2022, 446–456
- Jovicevic, Jasna. "Artistic Research in Jazz: New Polygon for Female Artistic Researcher Positioning". *Women in Jazz Media Magazine*. July 2022 (online). <https://heyzine.com/flip-book/f4dcb879e1.html?fbclid=IwAR3lCxHLoOkGPekNEn75XuWa3gBNEs0VsaRasYvYFN6NITnMOo9QRHQU7Ak#page/70>

POLOŽAJ INSTRUMENTALISTKINJE U TRANSDISCIPLINARNIM PRAKSAMA DŽEZA

ORIGINALITY REPORT

2%

SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	nardus.mpn.gov.rs Internet	139 words — < 1%
2	eteze.arts.bg.ac.rs Internet	137 words — < 1%
3	theses.gla.ac.uk Internet	86 words — < 1%
4	hdl.handle.net Internet	77 words — < 1%
5	d-scholarship.pitt.edu Internet	72 words — < 1%
6	www.iksi.ac.rs Internet	67 words — < 1%
7	academic.oup.com Internet	38 words — < 1%
8	library.oapen.org Internet	36 words — < 1%
9	fr.scribd.com Internet	28 words — < 1%

10	ravnopravnost.org.rs Internet	27 words — < 1%
11	slub.qucosa.de Internet	25 words — < 1%
12	www.fdu.edu.rs Internet	25 words — < 1%
13	www.sussex.ac.uk Internet	25 words — < 1%
14	www.cris.uns.ac.rs Internet	24 words — < 1%
15	www.open-access.bcu.ac.uk Internet	24 words — < 1%
16	ddd.uab.cat Internet	23 words — < 1%
17	fedorabg.bg.ac.rs Internet	22 words — < 1%
18	www.tandfonline.com Internet	22 words — < 1%
19	www.cfgbiotech.com Internet	21 words — < 1%
20	www.researchcatalogue.net Internet	21 words — < 1%
21	www.springerprofessional.de Internet	21 words — < 1%

22 Leousis, Kasia. "Outreach to Artists : Supporting the Development of a Research Culture for Master of Fine Arts Students", Art Documentation Journal of the Art Libraries Society of North America, 2013.

Crossref

23 fmkjournals.fmk.edu.rs 20 words — < 1 %

Internet

24 library.ndsu.edu 20 words — < 1 %

Internet

25 www.thepensivequill.com 19 words — < 1 %

Internet

26 www.zenskestudije.org.rs 19 words — < 1 %

Internet

27 www.jazzel.info 18 words — < 1 %

Internet

28 ro.ecu.edu.au 17 words — < 1 %

Internet

29 xn--gyrgy-szabados-wpb.com 17 words — < 1 %

Internet

30 llp-lawgem.ius.bg.ac.rs 16 words — < 1 %

Internet

31 repositories.lib.utexas.edu 16 words — < 1 %

Internet

32 research-repository.griffith.edu.au 16 words — < 1 %

Internet

sr.wikipedia.org

33	Internet	16 words — < 1 %
34	www.systementertainment.com Internet	16 words — < 1 %
35	openaccess.leidenuniv.nl Internet	15 words — < 1 %
36	sydney.edu.au Internet	15 words — < 1 %
37	ualscopingphd.wordpress.com Internet	15 words — < 1 %
38	www.ctpublic.org Internet	15 words — < 1 %
39	networks.h-net.org Internet	14 words — < 1 %
40	real-phd.mtak.hu Internet	14 words — < 1 %
41	www.yumpu.com Internet	14 words — < 1 %
42	communicationdownload.weebly.com Internet	13 words — < 1 %
43	etno-institut.co.rs Internet	13 words — < 1 %
44	studenttheses.uu.nl Internet	13 words — < 1 %
45	tel.archives-ouvertes.fr	

Internet

13 words — < 1%

46 tk.mta.hu

Internet

13 words — < 1%

47 Elliott, David J.. "Music Matters", Oxford
University Press

Publications

12 words — < 1%

48 erevistas.publicaciones.uah.es

Internet

12 words — < 1%

49 ir.lib.uwo.ca

Internet

12 words — < 1%

50 www.cambridge.org

Internet

12 words — < 1%

51 www.ojs.newsound.org.rs

Internet

12 words — < 1%

52 da.wikipedia.org

Internet

11 words — < 1%

53 de.wikipedia.org

Internet

11 words — < 1%

54 docplayer.hu

Internet

11 words — < 1%

55 ojs.zrc-sazu.si

Internet

11 words — < 1%

56 www.moirabianchi.com

Internet

11 words — < 1%

57 Sharon Halevi. "An Autoethnography of the Artist as a Young Woman? Susanna Paine's Roses and Thorns (1854)", *Women's Writing*, 2021 10 words — < 1%
Crossref

58 elar.urfu.ru 10 words — < 1%
Internet

59 www.coursehero.com 10 words — < 1%
Internet

60 Colin Wight. "The Dualistic Grounding of Monism: Science, Pluralism and Typological Truncation", *Millennium: Journal of International Studies*, 2012 9 words — < 1%
Crossref

61 Heather Davis. "Distance in Proximity", *Third Text*, 2015 9 words — < 1%
Crossref

62 Petar Bubnjević, Veljko Vukićević, Nikola Lukić, Velimir Miličković. "Correlation between results of explosive strength and speed tests in young football players", *Sport — nauka i praksa = Sport — Science And Practice*, 2020 9 words — < 1%
Crossref

63 Tatjana Nikolić. "Social engagement of young female artists in the digital context", *Kultura*, 2020 9 words — < 1%
Crossref

64 avangarda.ba 9 words — < 1%
Internet

65 doi.fil.bg.ac.rs 9 words — < 1%
Internet

66 research.brighton.ac.uk 9 words — < 1%
Internet

		9 words — < 1%
67	rifdt.instifdt.bg.ac.rs Internet	9 words — < 1%
68	vlada.gov.hr Internet	9 words — < 1%
69	www.bib.irb.hr Internet	9 words — < 1%
70	www.pokarh-mb.si Internet	9 words — < 1%
71	clio.rs Internet	8 words — < 1%
72	documents.mx Internet	8 words — < 1%
73	fr.wikipedia.org Internet	8 words — < 1%
74	idoc.pub Internet	8 words — < 1%
75	journals.sagepub.com Internet	8 words — < 1%
76	nn.wikipedia.org Internet	8 words — < 1%
77	planetmagazin.net Internet	8 words — < 1%
78	qdoc.tips	

8 words — < 1%

79 scholarlypublishingcollective.org

Internet

8 words — < 1%

80 vbook.pub

Internet

8 words — < 1%

81 www.doccity.com

Internet

8 words — < 1%

82 www.helsinki.org.rs

Internet

8 words — < 1%

83 www.scribd.com

Internet

8 words — < 1%

84 John Fenn. "The Building of Boutique Effects Pedals
—The "Where" of Improvisation", Leonardo Music
Journal, 2010

Crossref

7 words — < 1%

85 haler.blogger.ba

Internet

7 words — < 1%

86 hrcak.srce.hr

Internet

7 words — < 1%

87 eteze.bg.ac.rs

Internet

6 words — < 1%

88 www.yucom.org.rs

Internet

6 words — < 1%

89 core.ac.uk

Internet

5 words — < 1%

90

halshs.archives-ouvertes.fr

Internet

5 words — < 1%

91

www.pure.ed.ac.uk

Internet

5 words — < 1%

92

college.berklee.edu

Internet

4 words — < 1%

EXCLUDE QUOTES

ON

EXCLUDE SOURCES

OFF

EXCLUDE BIBLIOGRAPHY

ON

EXCLUDE MATCHES

OFF