

Karijere akademskih saksofonistica u Hrvatskoj

Prelas, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:723581>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-04**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU – MUZIČKA AKADEMIJA
VII. ODSJEK ZA DUHAČKE INSTRUMENTE

LUKA PRELAS

KARIJERE AKADEMskih SAKSOFONISTICA U HRVATSKOJ

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

VII. ODSJEK ZA DUHAČKE INSTRUMENTE

KARIJERE AKADEMskih SAKSOFONISTICA U HRVATSKOJ

DIPLOMSKI RAD

Studentica: Luka Prelas

Mentorica: dr. sc. Mojca Piškor, doc.

Ak. god.: 2017./2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTORICA

dr. sc. Mojca Piškori, doc.

U Zagrebu, 5. lipnja 2018.

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

Sadržaj

Uvod	1
1. Žene, povijest i tradicija zapadnoeuropske umjetničke glazbe: kratki pregled	3
2. <i>The Fair Sax?</i> : mjesto i uloga žena u povijesti saksofona	7
3. Rodna dinamika, kreativni rad i profesionalna svakodnevnica suvremenih klasičnih glazbenica	10
4. Rod, profesionalni izazovi i karijere akademskih saksofonistica u Hrvatskoj	13
Zaključak	20
Bibliografija	22
Sažetak / Ključne riječi	24
Summary / Key words	25

Uvod

Svojom rodnom tematikom, istraživanjem usidrenim u kvalitativnu etnografsku metodologiju i činjenicom da su u njegovu središtu životna i profesionalna iskustva akademskih saksofonistica, ovaj se rad u važnim aspektima razlikuje od uvriježenih tema (dosadašnjih) diplomskih radova studenata instrumentalističkih studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Njegovom temom, naime nisu niti specifični izvedbeni izazovi saksofonista, niti ovjerena i kanonizirana povijest samog instrumenta, niti glazbena analiza nekog od kanonskih opusa saksofonističke literature, već profesionalni životi i umjetničke karijere akademskih saksofonistica u Hrvatskoj. Drugim riječima, njegovim je središtem tema o kojoj se u lokalnom kontekstu javno govori vrlo rijetko, a znanstveno piše još rjeđe. Oduvijek me, međutim, osobno zanimalo kako i u kojoj mjeri različiti slojevi identiteta glazbenika i glazbenika utječu na načine na koje stvaraju (i reproduciraju) umjetnost, te s kojim se setovima privilegija i elementima društvenih očekivanja, predodžbi i predrasuda susreću u svom profesionalnom životu – u svojim izvedbama i umjetničkom radu; u procesu oblikovanja svojih profesionalnih karijera; ali i u svojim svakodnevnim životima. Iz mojeg dubokog uvjerenja da akademske saksofonistice u Hrvatskoj tijekom umjetničkog obrazovanja i profesionalnog djelovanja nisu sasvim lišene različitih oblika (manje ili više suptilne) rodne stereotipizacije, proizlazi početni impuls za ovo istraživanje i – u konačnici – tekst ovog diplomskog rada koji na tom istraživanju počiva. Pritom sam sasvim svjesna kako ovo istraživanje, kao ni ovaj rad, svojim opsegom ne mogu u potpunosti iscrpiti ovu temu, niti dati konačne odgovore na pitanja o preplitanju rodničkih identiteta, tabua i stereotipa koji oblikuju iskustva domaćih akademskih saksofonistica, no i pored toga smatram kako je i samo otvaranje nekih od tih pitanja iznimno važnim za veću vidljivost specifičnosti ženskog iskustva u iznimno složenom umjetničkom i društvenom kompleksu zapadnoeuropske umjetničke glazbe u Hrvatskoj.

Prva su poglavlja ovog diplomskog rada posvećena pokušajima skiciranja sažetih pregleda i uvida u povijest i suvremenost ženske participacije u tradiciji zapadnoeuropske umjetničke glazbe s posebnim osvrtom na povijest ženske saksofonističke izvedbene prakse, te izazove s kojima se u suvremenosti susreću glazbenice koje kao samostalne umjetnice pokušavaju opstati na globalnoj sceni izvođača klasične glazbe. Budući da je stručna i znanstvena literatura o rodnim aspektima profesionalnih izazova akademskih saksofonistica (barem ona koja mi je tijekom istraživanja bila dostupna) iznimno skromna, drugi dio ovog rada u potpunosti počiva na analizi i interpretaciji građe

prikupljene kratkim kvalitativnim istraživanjem, koje sam provela za potrebe ovog rada. U istraživanju je sudjelovalo sedam sugovornica i sugovornika, koji su u nizu polustrukturiranih intervjua sa mnom podijelili svoja razmišljanja o vlastitim iskustvima i općenitom statusu akademskih saksofonistica u Hrvatskoj. Premda sam se u razgovorima nastojala usredotočiti na njihovo bavljenje klasičnim saksofonom, zbog svestrane prirode instrumenta i ograničenih poslovnih prilika za saksofoniste u Hrvatskoj uključila sam i bavljenje pop, jazz i rock glazbom, vodeći se idejom prikazivanja što šire i što realističnije slike rodne problematike ženskog bavljenja saksofonom u Hrvatskoj. Dodatan razlog za to je i činjenica da se većina ispitanica i ispitanika bavi i drugim oblicima umjetničkog djelovanja koji izlaze iz okvira zapadnoeuropske umjetničke glazbe, poput, primjerice, drugih oblika umjetničke i različitih žanrova popularne glazbe.

Na kraju ovog uvodnog poglavlja koristim prigodu da zahvalim svim sugovornicima i sugovornicama na poklonjenom vremenu i promišljanjima kojima su u velikoj mjeri obogatili ovo istraživanje. Svaka eventualna pogrešna interpretacija njihovih riječi i/ili krivo izveden zaključak moja je osobna odgovornost.

1.

Žene, povijest i tradicija zapadnoeuropske umjetničke glazbe: kratki pregled

Prvi, danas dostupni izvori o povijesti aktivnog sudjelovanja žena u tradiciji zapadnoeuropske umjetničke glazbe datiraju iz razdoblja antike, a suvremene historiografske interpretacije tih izvora temeljene su na ikonografskim izvorima, potkrijepljenima arheološkim nalazima i antropološkim tumačenjima.¹ Prema tim izvorima, ženski su zborovi u antičkoj Grčkoj sudjelovali u ritualima, ceremonijama, a u nekim gradovima-državama i na glazbenim festivalima i natjecanjima. Instrumentalistička izvedbena praksa žena uvriježeno se dijelila na one oblike muziciranja koji su bili vezani uz dom i prije svega privatnu sferu, te oblike muziciranja vezane uz javne prostore – bankete i javne svečanosti, u kojima su nerijetko sudjelovale glazbenice koje su imale statuse ropkinja ili kurtizana. Ta dvojnost privatne i javne sfere, izvedbe u obiteljskom krugu i javne izvedbe (nerijetko pred muškom i nepoznatom publikom) jedan je od ključnih elemenata u općenitoj percepciji glazbenog djelovanja žena. Činjenica da su rasprave o primjerenosti javnog izvođenja glazbe za žene često vodili i grčki filozofi,² na ilustrativan način svjedoči o dugoj povijesti ambigvitnog odnosa prema profesionalnim glazbenicama, tragovi kojeg (u dakako izmijenjenim kontekstima) postoje i danas. Jedan od prvih izvora o (neanonimnoj) profesionalnoj glazbenici datira iz 86. godine p. n. e., a riječ je o kćeri Sokrata od Tebe Polignoti, koja je bila plaćena za sviranje kitare i pjevanje u Delfima (usp. Tick, Ericson i Koskoff 2001). Lik legendarne antičke pjesnikinje Sapfo, koja je bila svojevrsnim uzorom kasnijim generacijama grčkih glazbenica-pjesnikinja, na jednoj je od antičkih vaza prikazan s kordofonim glazbalom u ruci. U Starom zavjetu, nadalje, postoje opisi žena koje plešu, sviraju instrumente i plešu, a u nekim židovskim zajednicama, prema dostupnim izvorima, usprkos tabuu "ženskog glasa" u liturgiji, postojali odvojeni muški i ženski zborovi.

Uslijed sve jasnijeg odjeljivanja sakralne i sekularne glazbene prakse u srednjem vijeku, žensko je glazbovanje kroz stoljeća srednjeg vijeka najčešće bilo podijeljeno na djelovanje u samostanima, s

¹ Svi podaci, na osnovi kojih je ispisano ovo poglavlje rada, preuzeti su iz enciklopedijske natuknice Judith Tick, Margaret Ericson i Ellen Koskoff "Women in Music" objavljene u elektroničkoj inačici enciklopedije *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Tick, Ericson i Koskoff 2001).

² Prema Tick, Ericson i Koskoff u svojim su djelima o respektabilnosti ženskog bavljenja glazbom u intimnoj sferi obiteljskog doma i problematičnijem aspektu muziciranja žena-zabavljačica koje su nastupale u javnoj sferi pisali i Platon i Aristotel (usp. Tick, Ericson i Koskoff 2001).

jedne, i djelovanje na dvorovima i u glazbenim cehovima, s druge strane. Neke žene su imale pristup glazbenom obrazovanju u samostanima; prva sačuvana djela skladateljice napisala je Kassia iz Bizanta (oko 810.), a opatica Hildegard iz Bingena stvorila je znatan opus srednjovjekovnih jednoglasnih korala. S druge strane, žene nižih društvenih slojeva živjele su, pored ostalog, i od profesionalnog bavljenja glazbom – kao "slobodne" umjetnice, putujuće glazbenice, minstrelji, dvorske zabavljačice. Srednjovjekovni glazbeni cehovi u svoje su redove, naime, primali žene. Godine 1321., ukazuju povijesni izvori, među gotovo četrdeset osoba koje su u jednom francuskom cehu dobile status minstrele i/ili žonglera bilo je čak osam žena, dok su u članstvu udruženja *Musician's Company of London*, osnovanog 1472. godine, zastupljene i glazbenice i glazbenici. Kućno i dvorsko muziciranje među aristokracijom je bilo svojevrsan simbol prestiža i bogatstva, tako da su i glazbenice i glazbenici bili izvođači i dvorski zabavljači. Neke od prvih glazbenih pokroviteljica živjele su u srednjem vijeku, primjerice Marija od Burgundije i Ana od Bretanje.

Period od 16. do 17. stoljeća, prema Judith Tick, razdoblje je prvih većih promjena koje su pridonijele vidljivosti glazbenica, pa tako i instrumentalistica u poluprivatnim i javnim kontekstima glazbovanja. Promjene su prije svega vidljive u statusu i ugledu profesionalnih pjevačica, koje postaju gotovo neizostavnim akterima javne prakse umjetničke glazbe u više europskih kulturnih sredina. Prva engleska pjevačica koja je javno profesionalno nastupala bila je Catherine Coleman 1656. godine, a tijekom osamnaestog stoljeća svoje su mjesto u javnim izvedbama našle i prve primadone (Catherine Tofts i Mme Mara). Neravnopravnost muškaraca i žena, međutim, još uvijek ostaje najvidljivijom u dostupnosti formalnog i institucionaliziranog akademskog obrazovanja. Glazbeno obrazovanje, međutim, i usprkos tome ima u navedenom periodu iznimno važno mjesto u privatnom odgoju i obrazovanju djevojaka. Žene su tako glazbu učile u internatima, samostanima ili s privatnim učiteljima, no izbor je instrumenata i načina bavljenja glazbom još uvijek snažno uvjetovan idejama o tek nekim oblicima glazbovanja, koji su smatrani primjerenima respektabilnim pripadnicama viših društvenih slojeva – pjevanju i sviranju različitih inačica glazbala s tipkama i glazbala tipa lutnje. Tragove takvog rodnog kodiranja i etiketiranja pojedinih glazbala kao "ženskih" dijelom nalazimo i u suvremenoj praksi zapadnoeuropske umjetničke glazbe, a osobito je vidljivo u načinu na koji se sviranje određenih tipova glazbala potiče kod djevojčica, a nekih drugih kod dječaka.

Budući da žene u tom razdoblju nisu mogle postati članicama orkestrara, te je takvim tabuima njihovo participiranje u najprestižnijim oblicima javne prakse bilo onemogućeno, onodobne su glazbenice alternativu isključivo privatnim kontekstima muziciranja pronašle u aktivnom muziciranju u kontekstu institucije glazbenih salona – mjesta koje je usprkos činjenici da je fizički bilo smješteno u privatnim domovima, ipak imalo i dimenziju javne izvedbe. Francuska čembalistica i skladateljica Anne Louise Brillon de Jouy je tako, primjerice, sedamdesetih godina 18. stoljeća u Parizu vodila svoj vlastiti salon, u kojem je – pored ostalih – izvodila i vlastite kompozicije. Onodobni saloni postali su zahvaljujući

intenzivnom angažmanu glazbenica i skladateljica važnim alternativnim čvorištima glazbenog života, poduke glazbe i afirmacije skladateljskih opusa žena.

Dodatne su promjene i poboljšanja položaja i statusa profesionalnih glazbenica donijela zbivanja i transformacije glazbenog života i izvedbene prakse kroz 19. i 20. stoljeće. Uključivanje žena u fakultetsko glazbeno obrazovanje počelo je tako da su žene imale odvojene glazbene programe na istim sveučilištima (ili posebne umjetničke škole, što je ostavština prošlog razdoblja). Postotak učiteljica i profesorica glazbe konstantno raste (u Engleskoj je do 1971. godine postotak žena koje se bave sviranjem i podučavanjem glazbe porastao na 76%), iako je broj žena stalno zaposlenih na visokim učilištima kroz ta dva stoljeća ostao u priličnom nerazmjeru s brojem njihovih muških kolega (na Pariškom je konzervatoriju, primjerice, od 1797. do 1859. predavalo samo 26 žena, od 345 zaposlenika). Nakon završetka akademskog obrazovanja, žene su u pravilu imale relativno ograničene izbore u odabiru radnog mjesta i mogućnosti razvoja umjetničke karijere, te velik broj njih ostaje primarno vezan uz poduku glazbe i pedagoški rad. Ovo je razdoblje obilježeno i intenzivnom borbom žena za pravo na članstvo u prestižnim orkestrima, pravo pristupanja audicijama i sudjelovanja na natjecanjima. Feminističke tendencije koje se javljaju u drugoj polovici 19. stoljeća rezultirale su između ostalog i stvaranjem isključivo ženskih strukovnih udruga (npr. *International Alliance of Women in Music* (1982)), ženskih orkestara i ansambala (npr. *Women's Philharmonic Orcherstra* (1982) i *European Women's Orchestra* (1990)), koji predstavljaju aktivnu inicijativu i nedvosmisleni reakciju glazbenica na još uvijek nejednake mogućnosti muškaraca i žena u svijetu glazbe.

Tijekom 19. i 20. stoljeća sve veći broj glazbenica počinje se baviti koncertnim muziciranjem kao primarnom profesijom – pijanistice poput Clare Schumann i Marije Pleyel u 19. stoljeću, violinistice poput Viktorije Mullove i Anne Sophie Mutter, ili pak violončelistice poput May Mulke i Jaqueline du Pré u 20. stoljeću samo su neke od najistaknutijih i najvidljivijih. Njihovi uspjesi, kao i činjenica da žene u sve većoj mjeri sudjeluju i oblikuju suvremenu izvedbenu praksu zapadnoeuropske umjetničke glazbe, bez sumnje govore u prilog vrijednosti i izvrsnosti ženskog glazbovanja, no s druge strane u svojim se umjetničkim karijerama i danas nerijetko susreću s mnogima od – kako sam nastojala pokazati ovim kratkim poglavljem – više stoljeća ukorijenjenih stereotipa o mogućnostima, sposobnosti i vrijednosti ženskog doprinosa javnoj glazbenoj praksi.

Pozitivni pomaci ka aktivnijem i vidljivijem participiranju žena u glazbenom životu, kreativnom umjetničkom radu, procesima glazbenog obrazovanja i glazbenoj industriji su neospornom činjenicom suvremenosti socijalnog aspekta umjetničke glazbene scene, no neki izdržljivi obrasci spolne i rodne diskriminacije (u nekim slučajevima čak i otvorene opresije), nažalost, i dalje ostaju gotovo neizbrisivim dijelom iskustva i umjetničkih karijera profesionalnih glazbenica. Ta je diskriminacija još uvijek često prisutna (premda ponekad suptilno prigušena) u djelovanju i valoriziranju rada skladateljica i

dirigenta, predrasudama prema uključivanju žena u orkestre i rodnom etiketiranju glazbala "primjerenih" ženskom glazbovanju.³

³ Bitnu promjenu u rodnom sastavu američkih orkestara donijelo je uvođenje takozvanih "rodno slijepih" audicija, koje su uslijedile nakon donošenja Zakona o građanskim pravima 1964. Do slične je rodne slike u britanskim orkestrima dovela primjena zakona protiv rodne diskriminacije. U velikim i prestižnim orkestrima središnje Europe, poput primjerice Berlinske i Bečke filharmonije, duga je tradicija uključivanja isključivo muških glazbenika prekinuta tek ranih osamdesetih (u slučaju Berlinske), odnosno kasnih devedesetih godina 20. stoljeća (u slučaju Bečke filharmonije, kod koje je do primanja prve žene u punopravno članstvo orkestra došlo tek 1997. godine, uslijed intenzivnih javnih protesta protiv rodno diskriminatorne politike zapošljavanja).

2.

*The Fair Sax?*⁴

mjesto i uloga žena u povijesti saksofona

Sudeći po rijetkim člancima i doktorskim disertacijama koji su se bavili sustavnijim istraživanjima povijesti žena u saksofonističkoj izvođačkoj praksi (Street 1983; Ellis 1999; Cohen 1990; Suzuki 2011; Cottrell 2012), žene su imale važnu ulogu u promoviranju instrumenta, javnoj izvedbenoj praksi, pa čak i inicijativama za nastajanje nekih od danas kanonskih opusa saksofonističke literature. Ne postoji mnogo dokaza o europskim saksofonicama 19. stoljeća. Viktorijanski ideal ženstvenosti bio je vezan uz druge instrumente (primjerice, klavir) i saksofon se u to vrijeme uglavnom koristio u vojnim ansamblima (usp. Cottrell, 2012). Nastavak isključivanja žena iz javnog klasičnog saksofonističkog života u Europi u prvoj polovici 20. stoljeća vidljiv je i u broju žena koje su prisustvovala satovima saksofona na Pariškom konzervatoriju – samo dvije žene zabilježene su kao polaznice od 1947. do 1967. godine (Cottrell, 2012). S druge strane, žensko bavljenje saksofonom u Sjedinjenim Američkim Državama početkom 20. stoljeća nije bio toliki tabu, iako je i tamo bila prisutna muška dominacija na saksofonističkoj sceni. Jedan od već spomenutih radova, koji je ujedno i jedan od rijetkih radova u specijaliziranim saksofonističkim časopisima posvećen isključivo ženskoj povijesti sviranja saksofona (od 1920-ih do 1990-ih), članak je Paula Cohena objavljen u ljetnom broju časopisa *Saxophone Journal* iz 1990. godine. Njegov autor navodi kako su od početka pa sve do tridesetih godina 20. stoljeća sviračice saksofona bile zastupljene u svim oblicima javnog glazbenog djelovanja u Sjedinjenim američkim državama – od solističkih nastupa i sviranja u ansamblima do vodviljskih predstava i putujućih glazbenih skupina. "Humoristična priroda nekih od glazbenih družina u kojima su saksofonistice svirale i čuđenje koje je inovativni instrument poput saksofona izazivao u publici" isključili su, prema Cohenu, mogućnost "seksističke eksploatacije" saksofonistica (usp. Cohen 1990). Neke od saksofonistica spomenutih u članku su Flora Sparr, koja je bila jedna od prvih poznatijih saksofonistica u Seattleu 1920-ih godina, potom Hilda Elhardt iz Pennsylvanije, članica sastava *Les*

⁴ Sintagma "the fair sax" ["ljepši saksofon"] namjerna je igra riječi koja se poigrava s problematičnom, no u javnom diskursu još uvijek sveprisutnom sintagmom "ljepši spol" ["the fair sex"], a koju je u naslovu svog znanstvenog rada posvećenog mikropovijesti sviračica limenih duhačkih glazbala i trgovini instrumentima u Parizu kasnog 19. stoljeća u engleskoj inačici "The Fair Sax" (koja zapravo predstavlja dvostruku igru riječi) iskoristila muzikologinja Katherine Ellis (Ellis 1999). Simptomatično je i da je jedan od poznatijih ženskih saksofonističkih kvarteta iz osamdesetih godina 20. stoljeća nosio sličan naziv – *The Fairer Sax*.

Mignon, koja je ujedno bila i jedna od prvih američkih sviračica sopranskog saksofona u 1910-im i 1920-ma. Cohen spominje i *Wells Duo*, koji su činili Arthur i Alta R. Wells, a koji je pod pokroviteljstvom religijskih, građanskih i literarnih udruženja držao turneje po cijelim Sjedinjenim Američkim Državama dvadesetih godina prošlog stoljeća. Njihovi nastupi sastojali su se od sviranja umjetničkih pjesama, himana, transponiranih klasičnih djela te čitanja poezije i ostalih književnih oblika.

Važno je spomenuti još dvije saksofonistice koje su djelovale u razdoblju od oko 1900. do 1930., a to su Kathryn E. Thompson i Elizabeth Boyer Hall. Kathryn E. Thompson je bila profesorica, izvođačica, dirigentica i skladateljica koja je bila bazirana u Los Angelesu. Često je nastupala na koncertima i na radijskim emisijama, aranžirala glazbu za saksofonističke ansamble, vodila *Southern California Saxophone Band* i pisala priručnike i "početnice" za saksofonističku tehniku. Elizabeth Boyer Hall je bila prva američka koncertna saksofonistica. Živjela je i djelovala u Bostonu, gdje je bila aktivno uključena u djelovanje *Bostonskog orkestralnog kluba*: osim što je nastupala kao članica, krajem djelovanja Kluba je imala veliku ulogu u njegovom financiranju i vođenju. Elise je također naručila veliki dio koncertnog repertoara za saksofon s početka 20. stoljeća. Neka od naručenih djela danas se smatraju standardima za svirače i sviračice klasičnog saksofona, od kojih je najbitnija *Rapsodija za saksofon i orkestar* Claudea Debussyja. Osim u Americi, održala je koncerte i u Parizu (1905. i 1906. godine), a njezin prvi nastup kao saksofonistica bio je 2. veljače 1900. godine u Bostonu, a na programu tog koncerta se nalazila Prva "Arležanka" suita, koja sadrži solo na saksofonu (usp. Livajić 2016). Od 1930. godine, koju Paul Cohen u svom članku navodi kao godinu privremenog nestanka profesionalnih saksofonistica, do njihove ponovne pojave u javnom glazbenom životu 1960-ih, njemačka saksofonistica Ingrid Larssen je jedna od rijetkih žena koja se u tom periodu bavila javnim muziciranjem i podučavanjem saksofona. Nakon 1960. saksofonistice poput Carine Racher (koja je u pravilu nastupala sa svojim ocem saksofonistom), bariton saksofonistica Linda Bangs, Laura Hunter i Debra Richtmeyer ponovno počinju zauzimati prostore kao izvođačice klasične glazbe u Americi i svijetu. *The Fairer Sax* je za "žensku" povijest saksofona važan ženski kvartet saksofona koji je bio popularan u Engleskoj i SAD-u te je snimio nekoliko nosača zvuka za diskografsku kuću *SayDisk*.

U novije vrijeme, sudeći po nekoliko istraživanja koja Stephen Cottrell spominje u svojoj knjizi *The Saxophone*, saksofon polako prestaje biti dominantno muški instrument i postaje rodno neutralan u kontekstu bavljenja glazbom. U jednoj studiji iz 1978., koja je provedena u saveznoj državi Sjeverna Karolina u SAD-u, djeca su saksofon percipirala kao rodno neutralan kad su opisivala i reagirala na zvuk instrumenta, a roditelji su isto tako izrazili da im je za saksofon svejedno hoće li ga svirati njihova kći ili njihov sin. Istraživanje provedeno 2005. u Velikoj Britaniji pokazalo je da je interes za saksofon kod djece u glazbenim školama ravnomjerno podijeljen između dječaka i djevojčica, za razliku od flaute i klarineta (koji su bili popularniji kod djevojčica) ili trube (popularniji kod dječaka) (usp. Cottrell 2012:331-332).

Premda percepcija saksofona kao "muškog" instrumenta polako nestaje, jedan od mogućih razloga rodne problematike saksofonističke izvođačke prakse je simbolika samog oblika instrumenta. Veronica Doubleday u svom radu "Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender" proučava kako rod utječe na sviranje instrumenata i složene odnose koje društvo konstruira oko osoba koje sviraju instrumente. Između ostalog, autorica dijeli instrumente na "prikladne" i "prihvatljive" za sviračice i sažima pregled nad određenim tradicijama strogih određenja koje instrumente žene smiju i ne smiju svirati (usp. Doubleday 2008). Za ovaj je rad bitan kratki osvrt na rodnu dimenziju upisanu u samo tijelo instrumenta na koju u svojoj studiji upozorava i Cottrell. Cottrell, naime, navodi kako se različiti oblici saksofona mogu tumačiti kao simboli i maskulinog i femininog, što saksofon čini iznimno zanimljivim instrumentom za promatranje njegovog konstruiranog odnosa sa sviračima i sviračicama. Većina se puhačkih instrumenata zbog falusnih asocijacija vezanih uz njihov oblik smatrala muškim, pa tako i neki instrumenti iz saksofonističke obitelji instrumenata. Sopranski saksofon se može percipirati kao falusni simbol (kao primjerice truba), kao i držanje bilo kojeg saksofona među nogama tijekom sviranja. S druge strane, S-oblici alt i tenorskog saksofona upućuju na pretpostavljene ženstvene karakteristike i aludiraju na neke dijelove ženskog tijela – kukove i ženske prepone (usp. Cottrell 2012:333). O seksualnoj je ambivalentnosti saksofona pisao i njemački sociolog Theodor Adorno, no u njegovoj je interpretaciji ta ambivalentnost proizlazila iz činjenice da je saksofon građen od metala, no počiva na sviračkoj tehnici drvenih duhačkih instrumenata, što na neki način otežava njegovo nedvosmisleno svrstavanje u kategorije maskulinog ili femininog. (usp. Cottrell 2013:334).

3.

Rodna dinamika, kreativni rad i profesionalna svakodnevnica suvremenih klasičnih glazbenica

Nakon općenitog i kratkog pregleda povijesti ženskog bavljenja umjetničkom glazbom, odnosno saksofonom, koji sam nastojala skicirati u prethodnim poglavljima, smatram nužnim osvrnuti se i na neke od generalnih problema s kojima se susreću glazbenici i glazbenice koji se bave prvenstveno kreativnim radom u sferi zapadnoeuropske umjetničke glazbe u 21. stoljeću radi eventualnih paralelizama i dubljeg razumijevanja izazova ostvarivanja umjetničkih karijera akademskih saksofonistica u Hrvatskoj. Radi stvaranja osnove za iznošenje karakteristika kreativnog rada u kontekstu bavljenja klasičnom glazbom i dimenzija rodne različitosti i diskriminacije u svijetu klasične glazbe važno je apostrofirati i ukratko predstaviti nekoliko radova i istraživanja koja se bave rodom i glazbom.

Rad u kulturnoj industriji⁵ odnosno kreativni rad ima specifična svojstva. Fleksibilnost radnog vremena, mogućnost kreativnog izražavanja, uroda i zadovoljstvo te visoki stupanj autonomije radnika neke su od pozitivnih i nerijetko isticanih specifikuma karakteristika kreativnog i umjetničkog rada u cjelini (usp. Hesmondhalgh i Baker 2011:9). S druge strane, veličanje kreativnog rada kao "poziva" i načina samoostvarenja osoba koje se njime bave doprinosi trivijalizaciji i ignoriranju lošijih radnih uvjeta i financijskih prilika takvih radnika. Nestabilnost, preveliki vremenski razmaci između plaćenih poslova, velika razina posvećenosti poslu koja se zahtijeva od mladih radnika bez obiteljskih obaveza, nekontrolirani i neplaćeni prekovremeni rad – primjerice vježbanje instrumenta ili priprema partiture za dirigiranje ili vođenje orkestra – samo su neke od prepreka koje često prođu nezapažene zbog raširenosti gore navedene romantizirane ideje o "samoostvarenom slobodnom umjetniku" (usp. Armstrong 2013:300). Istraživanje Victorije Armstrong iz 2013. godine, koje uključuje promatranje života šest britanskih samostalnih glazbenih umjetnica, nije toliko usredotočeno na rodnu problematiku ženskog bavljenja glazbom koliko na pružanje uvida u živote slobodnih umjetnica u sferi klasične glazbe te apostrofiranje prepreka i izazova s kojima se susreću neovisno o njihovom rodnom identitetu – primjerice, odnos uloženog rada naspram profita, besplatan rad zbog vidljivosti, otvaranje

⁵ Pod pojmom kulturne industrije i kreativnog rada podrazumijevam, među ostalim, i bavljenje umjetničkom glazbom i slobodno umjetničko bavljenjem glazbom.

novih poslovnih prilika te samoostvarenje i osjećaj ispunjenosti kao nadomjestak za nedovoljno plaćeni rad.

Rodni identitet glazbenika dodaje novu dimenziju problematike bavljenja kreativnim radom odnosno bavljenja klasičnom glazbom. Prema relativno recentnom britanskom istraživanju žene čine 32,2 posto zaposlenih u različitim segmentima glazbene industrije u Ujedinjenom Kraljevstvu, zarađuju manje, ranije odustaju od svojih poslova i karijera te nailaze na više prepreka od muškaraca (usp. *Creative and Cultural Skills* 2010). Teoretičarka roda Christina Scharff u svom radu, koji obuhvaća 64 klasično obrazovane glazbenice koje su bazirane u Londonu i Berlinu, proučava odnos tih glazbenica i načine na koje se nose s prodavanjem i promocijom "svog proizvoda" (Scharff 2015). Većina je njih imala negativan stav prema promoviranju vlastitih glazbenih projekata, a neke od ispitanica su imale osjećaj da je muškarcima lakše baviti se marketinškom stranom bivanja klasičnim glazbenikom. Ovo autorica povezuje s naučenom izvedbom dijela ženstvenosti koji je konstruiran prema ideji o prirodi žene kao mirne i susretljive osobe koja je orijentirana prvenstveno na druge. S druge strane, neke ispitanice se ne smatraju nesposobnima za samo-promociju, već misle da moraju pridati više pažnje načinu komunikacije s mogućim poslodavcima nego muškarci (ponašati se i razgovarati s poslodavcima u skladu s percepcijom feminiteta i paziti da ne budu previše nasrtljive). Nadalje, bivanje ženom, umjetnicom i poduzetnicom istovremeno nosi specifičan skup problema. Žene su u kontekstu povijesti umjetnosti bile prikazivane kao "žene umjetnika" ili samo kao "drugotne", ne nužno kao umjetnice koje su bile ravnopravne muškim suvremenikima, a prodaja umjetnosti nije isto kao i stvaranje umjetnosti (umjetnik nije isto što i prodavač umjetnosti). Scharff uočava da ovaj odnos umjetnosti i žene kao subjekta te samopromocije i glazbenice kao subjekta dovodi u pitanje identificiranje žena kao umjetnica. Ako se žena koja se bavi glazbom bavi i samopromocijom, to dvostruko potkopava njezino određenje kao umjetnice. Žene se u tom slučaju ne bore samo protiv opresivne ideje da su manje dobre u stvaranju umjetnosti od muškaraca,⁶ nego je njihovo određenje još više dovedeno u pitanje ako su poduzetnice koje se žele probiti na tržište rada sa svojim kreativnim radom. Percipiranje žena kao seksualnih objekata u kreativnoj sferi isto tako koči trud, napredak i želju za samopromocijom glazbenica; ženin se uspjeh često pripisuje njezinoj pretpostavljenoj karakteristici spolne moći i razmjenom seksualnih usluga za pozicije i poslovne prilike, što i Scharff u zadnjem dijelu istraživanja navodi kao jedan od razloga odbojnosti žena prema samo-promociji (usp. Scharff 2015).

Radovi koji se bave socijalnim i ekonomskim statusom saksofonistica rijetki su ili nedostupni te je za stvaranje općeg mjesta problematike ženskog bavljenja glazbom – koje će u sljedećem dijelu poslužiti kao moguća usporedba s (mogućom) rodnom problematikom saksofonistica u Hrvatskoj – bilo

⁶ Scharff koristi termin "artist's Other" (usp. Scharff 2015:99).

važno istaknuti neke od ključnih zaključaka radova koji se bave generalnim preprekama s kojima se glazbenice susreću tijekom svojih umjetničkih karijera.

4.

Rod, profesionalni izazovi i karijere akademskih saksofonistica u Hrvatskoj

Studij saksofona pokrenut je na najmlađem instrumentalnom odsjeku Muzičke akademije u Zagrebu – Odsjeku za duhačke instrumente – 1977. godine.⁷ Kroz četrdeset godina postojanja studija u klasama prof. art. Josipa Nochte i prof. art. Dragana Sremca diplomiralo je 43 studenata – 38 saksofonista i 5 saksofonistica.⁸ Svojevrsnu protutežu dugogodišnjoj podzastupljenosti studentica saksofona predstavlja trenutna situacija na studiju, na kojem u ovom trenutku studira 11 studenata – 6 studenata i 5 studentica.⁹ Nijedna od akademskih saksofonistica, koje su studij završile na zagrebačkoj akademiji danas ne živi isključivo od umjetničkog rada, nijedna ne nastupa redovito kao solistica, nijedna nije stalnom članicom nekog od orkestara ili ansambala umjetničke glazbe. Većina njih bavi se, međutim, pedagoškim radom i najvećim dijelom od tog rada žive. Broj od svega pet akademskih saksofonistica na prvi pogled se čini relativno skromnim i nepouzdanim za konstruiranje generaliziranih pretpostavki o eventualnim oblicima rodne neravnopravnosti i/ili diskriminacije. Upravo stoga pokušala sam kvalitativnim istraživanjem u čijem su središtu životna i profesionalna iskustva akademskih saksofonistica u domaćem kontekstu pronaći odgovore na neka od općenitih, u prethodnim poglavljima detektiranih žarišnih problema vrednovanja ženskog kreativnog i umjetničkog rada i djelovanja. Pojednostavljeno rečeno, središnje je pitanje kojim se vodilo moje istraživanje bilo – postoje li elementi rodne i spolne diskriminacije u saksofonističkom svijetu u Hrvatskoj?

Istraživanje sam provela kroz niz polustrukturiranih intervjuja sa sedam glazbenica i glazbenika – tri studentice saksofona na Odsjeku za duhačke instrumente, dva akademska saksofonista koji djeluju kao profesori na tom odsjeku i dvije akademske saksofonistice koje su diplomirale na istom odsjeku. Svi moji sugovornici su bijele rase i cisrodni¹⁰, hrvatske (ili i hrvatske) nacionalnosti te žive i djeluju u Hrvatskoj. Studentice s kojima sam razgovarala u ranim su dvadesetima, diplomirane saksofonistice u kasnim dvadesetima i tridesetima, a profesori u pedesetim godinama života. U sljedećoj su tablici

⁷ Usp. Krpan 2011:179.

⁸ Jedan student je naveden pod starom rodnom oznakom u popisu diplomiranih studenata, ali je neovisno o tome uvršten u pripadajuću rodnu kategoriju u ovoj podjeli.

⁹ Jedna studentica se vodi pod starom rodnom oznakom u popisu studenata, ali je uvrštena u pripadajuću rodnu kategoriju u ovoj podjeli.

¹⁰ Cisrodne osobe su osobe čiji se rodni identitet (*dovoljno*) uklapa u društvene rodne norme određene za spol koji je tim osobama pripisan pri rođenju (usp. <http://www.transbalkan.org/trans101/> [2. lipnja 2018]).

navedeni pseudonimi ispitanika i ispitanica koji će biti korišteni prilikom citiranja i referenci na dijelove intervjua, koji će biti važnom građom u argumentaciji ovog dijela diplomskog rada.¹¹

DIPLOMIRANE SAKSOFONISTICE	STUDENTICE	PROFESORI
Karla	Sandra	Mario
Tina	Lana	Ivan
	Mila	

Pitanja sam u intervjuima dijelom prilagođavala svakoj od navedenih skupina sugovornika, no središnje su teme razgovora zajedničke svim intervjuima – profesionalni interesi saksofonistica koji jesu ili nisu vezani uz specijalizaciju i osposobljavanje koje dobivaju ili su dobile na Akademiji; moguća iskustva s diskriminacijom i stereotipima na mjestima profesionalnog djelovanja; percepcija realnih mogućnosti umjetničkog djelovanja saksofonistica nakon završetka studija; te osobna promišljanja o problemu gotovo potpunog odsustva akademskih saksofonistica sa scene umjetničke glazbe u Hrvatskoj. U pokušaju razumijevanja specifičnosti umjetničkog djelovanja, obrazovanja i kasnijeg profesionalnog života svakog od sugovornika, razgovore sam u pravilu započinjala pitanjem vezanim uz osobnu i umjetničku biografiju.

Pet sugovornika glazbom se počelo baviti svirajući i usvajajući umijeće sviranja drugih instrumenata – gitare (Tina i Ivan) ili klavira (Sandra, Lana, Karla) – te su tek kasnije, u višim razredima osnovne i/ili nižim razredima srednje škole, počeli svirati i ozbiljno se posvećivati saksofonu. Svi su ispitanici bili studenti ili još uvijek studiraju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a gotovo svi su se bavili, ili se još uvijek bave i područjima djelovanja koji nisu vezani uz sviranje saksofona u zapadnoeuropskoj tradiciji umjetničke glazbe. Milini su interesi, pored saksofona tako glazbe i dirigiranje, dok istodobno svira u svom bendu i "uskače" drugim bendovima koji za povremene nastupe trebaju saksofonistu. Sandra pak, osim što uči i napreduje i kao klasična i kao jazz saksofonistica, često nastupa s jednim od poznatijih hrvatskih kantautora i kao članica njegova pratećeg sastava sudjeluje na turnejama po Hrvatskoj i izvan nje. Lana, Tina i Karla su nastupale u bendovima tijekom studija, ali ne u tolikoj mjeri. Mario je s druge strane, osim što je uspješan klasični saksofonist i glazbenik, jedan od poznatijih hrvatskih jazz glazbenika i predavača. Što se ambicija i planova profesionalnog ostvarenja ispitanica

¹¹ Prema uvriježenoj praksi etnografskih radova koji (većim ili manjim) dijelom počivaju na citiranju dijelova razgovora koji su snimljeni tijekom istraživanja, na zahtjev (nekih od) svojih sugovornika citirajući njihove riječi koristim pseudonime koje sam sama kreirala. Premda anonimnost nisu zatražili svi sugovornici, zbog usustavljanja stila citiranja pseudonime sam dodijelila svima. Svi citati sugovornika i sugovornica koji se pojavljuju u radu preuzeti su iz transkripcija razgovora čiji su zvučni zapisi pohranjeni u mojoj privatnoj arhivi. Sve u radu citirane intervjue moji su sugovornici autorizirali i ovdje ih koristim uz njihovo dopuštenje.

tiče, Tina je navela želju za pedagoškim radom kao strukom kojom se željela baviti i o kojoj je razmišljala i tijekom studija:

Nisam se nikad vidjela kao neku sviračicu, da koncertiram po svijetu, više sam se vidjela u pedagoškom svijetu i profesori su me u tome podržavali. Po prirodi jako volim djecu i rad s njima i znala sam da ću završiti u školi (...) ja jesam kreativni tip, ali nisam solist, nisam za sviranje na koncertima po prirodi. Meni to ne fali... lijepo je nastupati, držati koncert jednom godišnje, ali to mi nije cilj, nije da mi je to san raditi ili cilj u životu. Cilj mi je da radim s djecom i da mi život bude ugodan. (Tina, u razgovoru s L. P. 2018)

Karla je isto tako oduvijek znala da se želi baviti podučavanjem glazbe, ali se željela baviti i kreativnim radom te nije osjećala poticanom na pedagoški rad tijekom akademskog obrazovanja :

Oduvijek sam htjela predavati i prenositi znanje i ljubav prema glazbi na druge, te sam se zbog toga i puno usavršavala i izvan akademije, gdje sam upoznala puno glazbenika s različitim problemima i rješenjima. Jer sam prije svega glazbenik, naravno da želim i volim svirati. Danas predajem u muzičkoj školi što mi predstavlja i nekakvu životnu sigurnost. Koncerti i sviranje dolaze uz to, nekad ima više koncerata, nekad manje. (...) Tijekom studija pohađali smo sve pedagoške predmete, koji su nas pripremali na to da jednog dana budemo profesori. U ono vrijeme nas to baš i nije previše interesiralo, pa smo te predmete "odrađivali" iako smo bili svjesni da će velika većina nas raditi baš kao pedagozi. (Karla, u razgovoru s L. P. 2018)

Studentice, s druge strane, u razgovorima nisu navele rad u školi kao prvi odabir posla kojim bi se voljele baviti nakon studija saksofona. Štoviše, spomenule su pedagoški rad kao moguću opciju zaposlenja tek nakon što sam postavila izravno pitanje o tome. Sandra je tako kao svoje primarne interese navela skladanje za film, interdisciplinarno djelovanje kroz druge umjetnosti te istraživanje jazz, pop i rock glazbe kroz sviranje saksofona. Lana kao svoj idealan posao zamišlja stalno mjesto u orkestru koji izvodi glazbu 20. stoljeća, dok Mila navodi kako joj je

... krajnji cilj skladanje i to u najširem mogućem smislu. Imam jako širok spektar želja u smislu žanrova glazbe koje bih htjela obuhvatiti i htjela bih jednog dana stvoriti nešto svoje i svojim doživljajem umjetnosti stvoriti neki iskorak. Htjela bih i nekako se zamišljam da budem financijski samostalna. Ne ubijati se od posla, htjela bih se ubijati vježbanjem drugih instrumenata. (Mila, u razgovoru s L. P. 2018)

Studentice i diplomirane saksofonistice su na pitanje o preprekama i stereotipima s kojima su se susretale na studiju ili u traženju profesionalnih prilika imale odgovore i primjere koji definitivno upućuju na (suptilnu) rodnu stereotipizaciju u percepciji glazbenica. Dvije su studentice istaknule pretpostavku o fizičkoj inferiornosti žena kao jednu od uvriježenih reakcija okoline nakon što bi svojim sugovornicima otkrile da su studentice saksofona. Mila je i sama istaknula da fizička razlika postoji i da muškarci imaju prednost u sviranju saksofona zbog toga što su "jači".

Neki misle da fizički nisam dovoljno jaka i da ne mogu izdržati sviranje saksofona. To su mi neki poznanici govorili jer u njihovim očima, kao žena, nisam dovoljno fizički snažna i govorili su mi da sam možda trebala upisati klavir. (Lana, u razgovoru s L. P. 2018))

Netko te pita sviraš li saksofon i onda te pitaju - "Pa jel ima puno cura koje sviraju saksofon? Kaj to nije teško puhati tak?"... mislim, to ne doživljam kao predrasudu "joj ti si žena koja svira saksofon"... nego više čisto kao zanimanje za fizički aspekt sviranja instrumenta. Iako mislim da fizički nismo u istoj poziciji, muškarci i žene, iako kad se razvije tehnika, onda se to izravna. Ali, mislim da što se tiče startne pozicije kapaciteta, muškarci imaju bolju početnu poziciju. (Mila, u razgovoru s L. P. 2018))

Ako se vježbom instrumenta i sviračkim stažem razlike između fizičke i biološki uvjetovane snage muškaraca i žena brišu, kako je Mila spomenula u zadnjem pasusu, neminovno se postavlja pitanje zašto uopće dovodimo u pitanje sposobnost žena da sviraju fizički zahtjevnije instrumente ako imamo primjere žena koje sviraju jednako dobro ili bolje od nekog "snažnog" muškarca? Možda je takvih primjera premalo ili su takvi primjeri ignorirani i nevidljivi?

Nekoliko sudionika je istaknulo da glazbenice imaju prednost u traženju plaćenih poslova zbog toga što su – žene. Bendovi ili sastavi traže glazbenice koje sviraju instrumente na koje publika nije navikla, pa tako i saksofon. Štoviše, jedan je od mojih sugovornika naglasio da su ženski koncerti posjećeniji i da publiku na pozornici više privlače glazbenice, nego glazbenici:

Ako recimo imate pjevačicu, uvijek dođe više publike, dobijete puno više interesa. Ako imate pjevača, onda manje. Kažem, bili smo na turnejama i sa puno poznatih muških izvođača i sve je to u redu. Ali kad bi išli sa ženama, to je uvijek, gotovo 70 % više interesa i izvođačke energije. (...)U showbizu je važan taj "stage-appearance". Tu su žene u ogromnoj prednosti i gotovo. (Mario, u razgovoru s L. P. 2018))

Karla i Sandra su spomenule kako su ponekad dobivale plaćene poslove ("gaže") zato što su ih članovi bendova, sastava ili organizatori događanja na kojima su svirale gledali prije svega kao žene, a onda kao glazbenice. Ovakve situacije, međutim, nisu opisale kao ugodne ili pozitivne:

Možda sam neku svirku dobila zbog toga jer sam žena. Nakon toga sam se ponekad osjećala kao da su moje glazbene kvalitete podcijenjene. (Karla, u razgovoru s L. P. 2018)

To mi je glupo, ali ponekad ljudima nije bilo bitno koliko dobro sviram, nego im je bilo u interesu da s njima budem na *stejdu* jer sam žena. Imala sam takvih situacija. (Sandra, u razgovoru s L. P. 2018)

Upravo o ovakvim osjećajima "manje vrijednosti" govori Christina Scharff u ranije spomenutom radu (usp. Scharff 2015). Premda iz tuđe perspektive takve "privilegije" mogu biti percipirane kao prednosti, (kao što je to, primjerice, u razgovoru istaknuo Ivan), iz perspektiva glazbenica koje se nerijetko nalaze u situacijama u kojima propituju jesu li određene pozicije i/ili prigode za muziciranje dobile zato što su

žene ili zato što su kvalitetne umjetnice i glazbenice govori o tome koliko objektivizacija ženskih tijela još uvijek igra ulogu u umjetničkom radu, u ovom slučaju i u hrvatskom kontekstu. Glazbenice su prvo atrakcija zbog svoje fizičke pojave, publika žene nije navikla gledati na pozicijama koje uglavnom zauzimaju muškarci, a ako ikad dođe do prosudbe kakve su glazbenice žene koje stoje na pozornici, prvo mora proći kroz barijeru "atraktivnosti ženskog tijela". U tom mi se smislu ilustrativnim čini Sandrino razmišljanje:

Osjećam da ponekad ljudi u sastavima/bendovima imaju žene kao ukras, da ljudima bude zabavno gledati, jer šta će gledati grupu muškaraca... imala sam jednu situaciju da su me tjerali da obučem haljinu u kojoj se ne bih osjećala ugodno i rekla sam im "sorry stari, to nisam ja, nađite si nekog tko će to htjet radit, ja sam ovdje došla svirati, a ne bit gola na pozornici i zabavljat publiku (...) Žao mi je jer znam da ima ljudi koji bi pristali na takvo nešto samo da se probiju. (Sandra, u razgovoru s L. P. 2018)

Sam spomen na situaciju u kojoj žena pristaje na igranje uloge seksualnog objekta kako bi profesionalno napredovala na hrvatskoj glazbenoj sceni je uznemirujuća i upućuje na to da su određeni oblici rodne stereotipizacije itekako živi. Na pitanje o tome jesu li se sudionice i sudionici susreli s direktnijim oblicima diskriminacije, sve su sudionice navele da su se barem jednom u svom profesionalnom okruženju osjećale podcijenjeno ili osuđivano zbog toga što su žene. Takve su situacije, međutim, u pravilu bile vezane uz kontekste koji nisu vezani uz bavljenje klasičnim saksofonom. Mila je navela da je od profesora klavira čula da, unatoč talentu i interesu za dirigiranje, "ima nedostatak u tome što je žena zato što nema puno žena dirigenata i objasnio je da to ima veze s prostornom orijentacijom žena" (Mila, u razgovoru s L. P. 2018). Tina je prilikom vođenja jednog puhačkog orkestra iskusila nedvosmisleno negodovanje starijih svirača u trenutku u kojem je stala pred orkestar, zbog čega je osjetila potrebu da se "cijelo vrijeme dokazuje(m), što jedan muškarac ne bi trebao." Karla je jedina istaknula dva primjera u kojima je vidjela i osjetila rodnu diskriminaciju kao studentica klasičnog saksofona na Muzičkoj akademiji u Zagrebu:

Tu i tamo bude nekih profesora koji različito gledaju na muškarce i žene. Imala sam glupih situacija kad sam na ispitu odsvirala jednako dobro kao i muškarac pa sam ja dobila 2, on dobije 5. (...) Baš sam sigurna da sam ispit dobro obavila, ja i još dvoje kolega smo za ispit vježbali zajedno i bilo je na istoj razini. Profesora nisam prije poznavala, nismo bili posvađani, a i iz prošlih iskustava sam saznala da su i druge žene dobivale niže ocjene u odnosu na muške kolege.

Primjerice kod jednog drugog profesora, više nas je [saksofonista] kod tog istog profesora, i pričala sam s muškim kolegama o tome kako se prema njima ponaša, njima je skroz ok, nisam stekla dojam da imaju probleme s njim, dok smo, recimo, kolegica i ja doživjele nešto što mogu nazvati gaženjem, psihičkim maltretiranjem, previše se ide u privatnu raspravu, odnos i rad nije uopće profesionalan. (Karla, u razgovoru s L. P. 2018)

Unatoč, usudila bih se reći, relativno brojnim prigodama u kojima su se moje sugovornice susretale s oblicima stereotipizacije i diskriminacije na osnovu svog roda, gotovo su svi sugovornici isticali da su profesionalne prilike i mogućnosti za akademske saksofonistice proizlaze prije svega (ako ne i isključivo) iz njihovih vlastitih ambicija i sposobnosti, čak i na klasičnoj saksofonističkoj sceni koja je u Hrvatskoj mala i na kojoj su sve pozicije pripale – muškarcima. Saksofonistice koje su diplomirale na Muzičkoj akademiji u Zagrebu uglavnom se bave pedagoškim radom, a i u drugim područjima, kao što su zabavna ili ostali oblici umjetničke glazbe poput jazza ili suvremene glazbe, saksofonistica je u Hrvatskoj vrlo malo. Svojim sam sugovornicama u razgovorima postavila i izravno pitanje zašto se nijedna saksofonistica s Muzičke akademije u Zagrebu, iako su neke od njih bile uspješne u sviračkom aspektu, nije nastavila aktivno baviti umjetničkim radom, već se sve bave (gotovo) isključivo pedagoškim radom. Prije nego što iznesem odgovore i moju interpretaciju tih odgovora, želim se ograditi od pretpostavki da osuđujem ili omalovažavam pedagoški rad. Ovo sam pitanje postavila zbog povijesne rodne konotacije koju pedagoški rad ima – pretpostavljena uloga žene kao odgajateljice i majke je nešto što se vrlo lako može prenijeti na bavljenje podučavanjem instrumenata budućim naraštajima izvođača – osobito na nižim razinama glazbenog obrazovanja.

Ivan je na moje pitanje o tome zašto nema više saksofonistica na domaćoj umjetničkoj sceni i zašto se čini da ono što je saksofonisticama nakon studija dostupno prije svega potpada pod pedagoški rad odgovorio da:

... manje-više svima na prvoj godini studija kažem da perspektiva saksofonista u svijetu, ne samo u Hrvatskoj nije blistava za svirački život. Pedagogija je nešto čime se svi bave, najveći svjetski solisti su profesori negdje. Osim ako se ne bave jazzom ili rockom ili ako se na druge načine ne bave saksofonom (koji nije klasični) ili ako se ne otvore mjesta, što je mala mogućnost, u vojnom orkestru, u filharmoniji ili u HRT jazz orkestru. (Ivan, u razgovoru s L. P. 2018)

Nepostojanje saksofonistica na klasičnoj sceni pripisao je malom broju studentica koje su diplomirale te zaključio kako je uspješnost bavljenja koncertnom djelatnošću novih generacija saksofonistica nešto što "ovisi isključivo o njima". Mario je isto tako naveo "nedostatak ambicije" kod bivših studentica kao razlog njihove umjetničke neaktivnosti nakon završetka studija, iako nije bio toliko isključiv oko nužnosti bavljenja pedagoškim radom. Istaknuo je nekoliko institucija, kao što su *Hrvatsku zajednicu slobodnih umjetnika*, *Hrvatsko društvo skladatelja* i *Hrvatsku glazbenu uniju* kao institucije koje mogu podržati umjetnice koje se ne žele baviti pedagoškim radom. Mila je, kao moguće razloge zašto hrvatske saksofonistice ne nastupaju u Hrvatskoj, navela da "neke žene odlučuju imati obitelji i da promjena prioriteta utječe na život i odabir žene" te da je "saksofon mlad instrument koji je još uvijek u razvoju, kao i interes publike za njega". Premda su argumenti poput nedostatka interesa publike za klasični saksofon ili relativno malog broja akademskih saksofonistica bez sumnje valjani argumenti, čini

mi se kako je dio pretpostavljene "prisilne" upućenosti na pedagoški rad ipak moguće tumačiti i kroz prizmu rodne stereotipizacije i načina na koji se percipiraju glazbenice u hrvatskom društvu. Negdje na tom tragu moguće je čitati i razmišljanja jedne od mojih sugovornica:

imam osjećaj da me više vode u pedagoški smjer jer žene gledaju kroz prizmu neke odgajateljice, dadilje pa me zato guraju " naravno, ti ćeš nakon akademije raditi kao nastavnica u osnovnoj školi" jer vide jedino to u meni i ne mogu me zamisliti u nekoj kreativnoj sferi, što je dosta opresivno. (Lana, u razgovoru s L. P. 2018)

Kao odgovor na moju sugestiju kako postoji mogućnost da je nedostatak saksofonistica na hrvatskoj glazbenoj sceni uzrokovana nedostatkom ambicije, ona je odgovorila da "bi onda u povijesti umjetnosti bilo više žena (...). Žene su oduvijek bile ambiciozne samo nisu bile prepoznate po svojoj ambiciji i nisu shvaćane ozbiljno. Zato su žene bile "anonimni autori" i pod raznim muškim pseudonimima."

U teoriji, osobe koje se bave kreativnim radom nisu nužno pedagozi i obrnuto. Kreativni rad ne isključuje mogućnost bavljenja pedagoškim radom. Nadalje, većina saksofonista u Hrvatskoj koji nastupaju solistički, snimaju nosače zvuka i sjede u orkestrima bave se i pedagoškim radom. Saksofonistica je malo, akademskih saksofonistica još manje, a saksofonistice koje kontinuirano nastupaju u Hrvatskoj može se nabrojati na prste jedne ruke, iako se sve bave pedagoškim radom. Djelomično je to zbog nedostatka interesa publike i nezavidne kulturne i ekonomske situacije u državi, ali to ne znači da rodna stereotipizacija i aspekti bavljenja saksofonom u Hrvatskoj ne postoje i da ne osvjetljavaju barem jedan aspekt tog problema.

Zaključak

Osobna iskustva i promišljanja mojih sugovornica i sugovornika; povijesni izvori, interpretacije i uvidi koje donosi znanstvena literatura posvećena temi ženskog u glazbi i ženskog bavljenja glazbom; te znanje i iskustvo koje sam stekla kao studentica Muzičke akademije u Zagrebu i saksofonistica koja je u raznim prigodama bila dijelom hrvatske saksofonističke scene – predstavljaju ishodišta iz kojih proizlazi ovaj pokušaj sistematizacije problema ženskog iskustva bavljenja saksofonom u Hrvatskoj. Tijekom samog istraživanja, kao i tijekom pisanja ovog rada bila sam sasvim svjesna činjenice da neki od opisanih (negativnih i pozitivnih) izazova nisu stvar isključivo ženskog iskustva bivanja i opstanka na domaćoj sceni umjetničke glazbe, već su dijelom šireg kompleksa izazova kreativnog i umjetničkog rada u Hrvatskoj danas. U skladu s teorijom interseksionalnosti,¹² koja je jedno od ključnih teorijskih uporišta suvremenih feminističkih studija, identiteti mojih sugovornica nisu vezani isključivo uz identitetsku kategoriju roda, te stoga njihova profesionalna iskustva proizlaze i iz drugih dimenzija njihova osobnog i profesionalnog identiteta. No, s druge strane, upravo je rodna dinamika odnosa u svijetu umjetničke glazbe tema o kojoj se u domaćem kontekstu malo govori i razmišlja, te stoga ovaj rad počiva upravo na pokušaju odgovora na pitanje koji su od ovdje apostrofiranih problema vezani uza bavljenje umjetničkom glazbom u Hrvatskoj, a koji uz konkretno žensko bavljenje umjetničkom glazbom u Hrvatskoj – odnosno – postoje li problemi koji su simptomatični upravo za profesionalna iskustva hrvatskih akademskih saksofonistica?

Pored generalnih problema kreativnog rada, koje sam istaknula u trećem poglavlju rada, hrvatski glazbenici imaju načelno manje prostora i prilika baviti se isključivo umjetničkim radom. Pedagoški rad je nerijetko primarni izvor njihovih prihoda, dok sam umjetnički rad vrlo često postaje tek nekom vrstom "dodane vrijednosti". Pozicije u velikim i dobro plaćenim orkestrima su popunjene, nova se mjesta otvaraju rijetko, a orkestara i ansambala nema mnogo. Interes za klasičnu glazbu i koncerte isto tako nije dovoljno velik za slobodno bavljenje klasičnom glazbom. S druge strane, udruge poput *Hrvatske zajednice slobodnih umjetnika* pružaju određenu sigurnost glazbenicima koji imaju dobre ideje i koji žele djelovati kao glazbeni umjetnici, no i ta su mjesta ograničenog opsega. Opet,

¹² Teorija interseksionalnosti sociologinje Kimberlé Crenshaw "u prvom je redu usmjerena na analizu diskriminacije koju autorica sagledava kao složen sustav u kojemu oblici diskriminacije na temelju različitih identitetskih kategorija (rase, klase, roda, spolne orijentacije itd.) utječu jedni na druge. Iako je osmišljena kao pristup analizi rodne diskriminacije, danas se teorija primjenjuje u različitim kontekstima i nije nužno feministički orijentirana". (<http://struna.ihjj.hr/naziv/interseksionalnost/25464/> (2. lipnja 2018)).

takvo djelovanje ne pruža financijsku stabilnost kao angažman u orkestru (rjeđe) ili rad u školi (češće). Interes za klasični saksofon u Hrvatskoj je u porastu, ali još uvijek nije dovoljno velik da bi se bavljenje isključivo klasičnim saksofonom moglo proglasiti financijski stabilnom opcijom.

Biti glazbenica u Hrvatskoj donosi novi sloj "privilegija" i stereotipa. S jedne strane, saksofonistice su tražene na sceni popularne glazbe zbog novosti koju donose na, još uvijek dominantno mušku scenu. S druge strane takva pozicija prije svega počiva na potrazi za novim atraktivnim i "egzotičnim" prizorom objektiviziranog ženskog tijela i kod samih glazbenica prije svega izaziva nelagodu i osjećaj da njihovo glazbeno umijeće u tim kontekstima pada u drugi plan, premda – kao što je to vidljivo i iz nekih od intervjua načinjenih tijekom mog istraživanja – iz rodno neosvijestene perspektive takvo iskustvo može biti percipirano kao neka vrst "ženske privilegije". Povrh toga profesionalne glazbenice, pod okriljem sve dominantnije tradicionalno patrijarhalne i neoliberalno kapitalističke vizije nuklearne obitelji i uloge žene u njezinu opstanku, nerijetko moraju misliti o prioritetima koje im nalažu njihova tijela i pretpostavljene rodne uloge uz koje se u hrvatskom društvu očekuje da pristanu (uloge supruge, majke, njegovateljice, odgajateljice).

Iskustva mojih sugovornica i sugovornika definitivno ukazuju na neke obrasce ponašanja koji stereotipiziraju žensko iskustvo, ali je saksofonistica u Hrvatskoj još uvijek premalo da bi se donio zaključak o specifičnoj vrsti stereotipa i seta opresivnih obrazaca koji kočje ženski saksofonistički profesionalni razvoj. Klasična glazba na saksofonu je u Hrvatskoj još u povojima u odnosu na glazbu na ostalim instrumentima i postoji mogućnost da se nikakvi diskriminatorni obrasci djelovanja nisu stigli manifestirati. Nadalje, ne bi bilo ispravno izolirati isključivo rodnu problematiku kao predmet istraživanja jer postoji mnogo elemenata sustava privilegija i opresija koji vrlo složeno djeluju na živote diplomiranih saksofonistica u Hrvatskoj. Ovaj je rad, bez obzira na svoj mali opseg i na mali broj sugovornika koji je bio uključen u istraživanje, pokazao da promatranje ženskog saksofonističkog iskustva na hrvatskoj glazbenoj sceni otvara i pitanje roda kao važnog dijela iskustva glazbenika u lokalnom kontekstu. Rod nije element ljudskog iskustva koji je moguće izuzeti iz diskursa o bilo kojem dijelu ljudskog postojanja i djelovanja. Isto je tako rod nemoguće izuzeti iz bilo kakvog promišljanja i o položaju glazbenica u Hrvatskoj, pa tako ni o položaju akademskih saksofonistica.

Bibliografija

Armstrong, Victoria

2013. "Women's Musical Lives. Self-Managing a Freelance Career". *Women: A Cultural Review* 24(4):298-314.

Cohen, Paul

1990. "Early Professional Women Saxophonists". *Saxophone Journal* 15(1):8-13.

Cottrell, Stephen

2012. *The Saxophone*. New Haven – London: Yale University Press.

Creative and Cultural Skills

2012. *Creative and Cultural Skills: Sector Skills Assessment for the Creative and Cultural Industries. An Analysis of the Skills Needs of the Creative and Cultural Industries in the UK*. [dostupno na: http://www.oph.fi/download/143169_LinkClick.pdf (2. lipnja 2018.)].

Doubleday, Veronica

2008. "Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender". *Ethnomusicology Forum* 17(1):3-39.

Ellis, Katherine

1999. "The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris". *Journal of the Royal Musical Association* 124(2):221-254.

Hesmondhalgh, David i Sarah Baker

2011. *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. London – New York: Routledge.

Krpan, Erika, ur.

2011. *Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu. 90 godina*. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.

Livajić, Lovro

2016. *Rapsodija za saksofon i orkestar Claudea Debussyja: okolnosti nastanka i značaj skladbe*. Diplomski rad. Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu. [dostupno na: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:931236> (2. lipnja 2018.)]

Scharff, Christina

2015. "Blowing Your Own Trumpet: Exploring the Gendered Dynamics of Self-Promotion in the Classical Music Profession". *The Sociological Review* 63(1):97-112.

Street, William Henry

1983. *Elise Boyer Hall, America's First Female Concert Saxophonist: Her Life as Performing Artist, Pioneer of Concert Repertory for Saxophone and Patroness of the Arts*. Doktorska disertacija. Northwestern University, Evanston, Illinois.

Suzuki, Yoko

2011. *"You Sound Like and Old Black Man": Performativity of Gender and Race Among Female Jazz Saxophonists*". Doktorska disertacija. School of Arts and Sciences, University of Pittsburgh.

Tick, Judith, Margaret Ericson i Ellen Koskoff

2001. "Women in Music". U *Grove Music Online*. [dostupno na: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554> (2. lipnja 2018.).]

Sažetak

Studij saksofona na Muzičkoj akademiji u Zagrebu pokrenut je 1977. godine. Kroz četrdeset godina postojanja studija diplomiralo je 43 studenata – 38 saksofonista i 5 saksofonistica. Svojevrsnu protutežu dugogodišnjoj podzastupljenosti studentica saksofona predstavlja trenutna situacija na studiju, na kojem u ovom trenutku studira 11 studenata – 6 studenata i 5 studentica. Nijedna od akademskih saksofonistica, koje su studij završile na zagrebačkoj akademiji danas, međutim, ne živi isključivo od umjetničkog rada, nijedna ne nastupa redovito kao solistica, nijedna nije stalnom članicom nekog od orkestara ili ansambala umjetničke glazbe, već se većina njih bavi pedagoškim radom i najvećim dijelom od tog rada živi. Kroz kvalitativno istraživanje, koje počiva na intervjuima sa sedam saksofonistica i saksofonista te interpretaciji znanstvenih radova o suvremenoj problematici glazbenica u ovaj rad pokušava detektirati pojave i apostrofirati probleme vezane uz žensko bavljenje umjetničkom odnosno klasičnom glazbom na saksofonu u Hrvatskoj.

Ključne riječi

saksofon; glazbenice; rod; umjetnička glazba; klasična glazba; Hrvatska

Summary

The classical saxophone performance study at the Music Academy in Zagreb opened for the first time in 1977. During forty years of existence 43 students – 30 male and 5 female – graduated from the Department of Wind Instruments as academic saxophonists. None of the women saxophonists who graduated at the Academy of Zagreb, however, does live exclusively of their artistic work, none of them performs regularly as a soloist, none is a permanent member of any orchestra or an ensemble of art music. Instead, most of them are engaged in pedagogical work, which at the same time represents their primary source of income. Through qualitative research, based on semi-structured interviews with seven (female and male) saxophonists, and the insights gained from scholarly works dedicated to the study of gender dynamics in the world of classically trained musicians, this thesis tries to detect the specific phenomena and underline important issues related to women's engagement with art or classical music on saxophone in Croatia.

Key words

saxophone; women musicians; gender; art music; classical music; Croatia