

Percepcija rodnih stereotipa u interpretacijskim profesijama u klasičnoj glazbi

Pejković, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:612790>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-22**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište u Zagrebu
Muzička akademija
VI. odsjek

Lucija Pejković

Percepcija rodnih stereotipa u interpretacijskim
profesijama u klasičnoj glazbi

Diplomski rad



Zagreb, 2022.

Sveučilište u Zagrebu
Muzička akademija
VI. odsjek

Percepcija rodnih stereotipa u interpretacijskim profesijama u klasičnoj glazbi

Diplomski rad

Mentor: Branimir Pustički, nasl. doc. art.

Studentica: Lucija Pejković

Ak. god. 2021./22.

Zagreb, 2022.

Diplomski rad odobrio mentor

Branimir Pustički, nasl. doc. art.

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____ ()

Povjerenstvo:

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

Opaska: papirnata kopija rada dostavljena je za pohranu knjižnici Muzičke akademije.

“Konflikt između umjetnosti i politike... ne može i ne mora biti razriješen.”

Hannah Arendt

Sadržaj:

1. Sažetak

2. Uvod

2.1. Položaj žena u klasičnoj glazbi

2.2. Glazbeno obrazovanje

3. Instrumentalna glazba

3.1. Limeni puhački instrumenti

3.2. Harfa

3.3. Violončelo

4. Dirigiranje

5. Zaključak

6. Literatura

1. Sažetak

Rad obrađuje rodno utemeljene stereotipe unutar interpretacijskih/izvođačkih profesija u klasičnoj glazbi – sviranju i dirigiranju; njihovu povijesnu podlogu, (ne)ovisnost o konkretnim seksističkim politikama zapošljavanja te njihovu percepciju kod trenutnih ili recentno diplomiranih studentica i studenata. Poseban je naglasak postavljen na profesije koje se tipično povezuju uz određeni rod: limeni puhači, harfa, dirigiranje i dr., te načine na koje društvena rodna norma uvjetuje odabir zanimanja kroz obrazovni sustav. Rad se zbog opsega ne bavi ostalim zanimanjima u klasičnoj glazbi, poput muzikologije, kompozicije i produkcije, kao i solo- i opernim pjevanjem, koje zbog svojeg dramskog i scenskog aspekta predstavlja složeniji primjer stereotipizacije po rodnoj osnovi, a iz praktičnih se razloga termini rodni identiteta koriste sinonimno spolu, u svojem zapadno konstruiranom binarnom značenju.

Ključne riječi: glazbeno obrazovanje, klasična glazba, rod, rodni stereotipi, žene u glazbi

The paper intends to explore gender-based stereotypes that affect performing careers in the sphere of classical music – instrumentalists and conductors; their historical background, correlation to sexist employment policies and their perception among current and recently graduated students. Special attention is being put on music professions typically associated with a particular gender, such as brass instruments players, harpists, conductors etc., as well as on the way gender norms affect career paths through educational systems. Due to its intended size, the paper limits itself on performing arts and doesn't look into the specifics of other professions in classical music, such as musicology, composition and music production, as well as singing, which through its dramatic aspects serves as a separate case-study for gender-based stereotypes. Gender identity terms are used in a traditionally Western binary sense synonymous to sex, for purely practical reasons.

Keywords: classical music, gender, gender stereotypes, music education, women in music

2. Uvod

2.1. Položaj žena u klasičnoj glazbi

Polje klasične glazbe, iako ovisno o pojedinom kulturnom kontekstu, povijesno se gotovo u cjelini nameće kao dominantno muška sfera. Brojni su uzroci ovakve tradicije, od onih općevažećih poput povijesnog izostanka žena s tržišta rada, njihove patrijarhalno koncipirane uloge žene i majke, snažno vezane uz privatnu sferu; do onih uže vezanih za izvedbene profesije – otpor prema izlaganju žene javnoj sferi ovdje se osobito manifestira u percipiranoj “nedoličnosti” sviranja pojedinih instrumenata, osobito onih “velikih, teških, čije sviranje uzrokuje izobličenje ženskog lica ili prisiljava ženu na sjedenje u položaju koji se smatra neženstvenim” (Norgaard 2016: 5). Ovaj rad nastoji dati kratak uvid u načine na koji rodni stereotipi do danas opstaju u načinu na koji percipiramo i jeziku kojim govorimo o glazbenicama, a koji omogućuju suptilnije vidove kontinuirane rodne nejednakosti, odvojene od konkretnih i očitih problema poput statističkih podataka o omjerima broja žena na specifičnim pozicijama. Riječima skladateljice Elizabeth Hoffman: “važno je upamtiti da službeni patrijarhalni narativi nisu jedini problemi u muzikološkom diskursu; historiografije uključuju i misli u našim glavama” (Hoffman 2021: 97).

Dolaskom 21. stoljeća i višeg stupnja osvještenosti neravnopravnog položaja žena unutar klasične glazbe pojavljuju se i inicijative za podršku mladim glazbenicama, poput one dirigentice Marin Alsop (Salam 2019), osmišljene da planski omoguće ženama pristup karijerama u klasičnoj glazbi. Reakcije glazbenika i glazbenica te zainteresiranih medija na ovakve programe s jedne strane, a s druge strane njihov način pisanja o ženskim super-zvijezdama poput pijanistice Yuje Wang, upućuju da je lik žene u klasičnoj glazbi i dalje određen različitim rodno uvjetovanim stereotipima, često utemeljenim u kompleksnim povijesno-kulturnim korijenima.

Opozicija dviju iznimno uspješnih i istaknutih glazbenica zanimljiva je jer dva primjera na različite načine osvjetljavaju nejednako tretiranje žena i muškaraca u klasičnoj glazbi, čak i na ekstremno visokom nivou kvalitete: dok se Alsop susrela s kritikama na račun obrnute diskriminacije jer nastoji dirigenticama pružiti jednaku šansu u još uvijek premoćno dominantno muškom polju (MacMillan 2022), Wang se susrela s osudama na račun fizičkog

izgleda i odjeće u kojoj nastupa (Maddocks 2017) – zanimljivo je napomenuti kako naličje kritike izvođačicama s “previše seksualnom” prezentacijom predstavljaju različiti drugi komentari fizičkog izgleda, poput onih da je glazbenica “nedovoljno mršava ili atraktivna, kao i neprimjereno maskulina” (Susser 2017). Primjer različitih umjetničkih i životnih puteva Alsop i Wang, kao i različite reakcije koje njihove karijere izazivaju, pokazuju sličnosti na temeljnoj razini: karijera žene u klasičnoj glazbi vrednuje se na drugačiji način od one muških glazbenika – dok se umjetnički rad glazbenika evaluira kroz svoju intrinzičnu vrijednost, umjetnica u isto vrijeme simbolizira i “žene u glazbi”, ulazak žene u javnu sferu i napuštanje one privatne, za koju ju još uvijek vežu stoljeća patrijarhalne povijesti. Neproporcionalna tendencija ka komentiranju prezentacije i cjelokupnog fizičkog izgleda upućuje pak da se u slučaju glazbenica estetičko vrednovanje ne vrši samo nad rezultatima umjetničkog rada, već i nad samim tijelom umjetnice.

U uvodnom poglavlju Cambridgeovog zbornika, urednica Laura Hamer ističe da je za žene muziciranje bilo usko vezano uz privatnu sferu sve do Prvog svjetskog rata, a izbor instrumenata diktirale su “stroge društvene konvencije” (Hamer 2021: xxi) – osim ovih društvenih okolnosti, prvenstveno vezanih uz pitanje doličnosti i poziciju žena u društvu, pa time i umjetnosti, povijesno postoje i neporecive materijalne okolnosti koje i danas uvjetuju broj žena u glazbenim profesijama, osobito onim izvedbenim: česta vezanost posla uz netipično radno vrijeme, nekompatibilno s tradicionalno zadanim obiteljskim radom supruge i majke, kao i nejednako plaćen rad (*Ibid.*: xxii).

Ipak, od konkretnih vanjskih čimbenika koji oblikuju položaj žena u klasičnoj glazbi, pa tako i rodne stereotipe koji s njime dolaze, prvenstveno se nameće očita seksistička tradicija nezapošljavanja žena u simfonijskim orkestrima: najdrastičniji primjer ovakve politike predstavlja orkestar Bečke filharmonije, osnovan 1842., koji do 1997. godine glazbenicama nije omogućavao pristup audicijama, dok je drugi prominentni europski orkestar, onaj Berlinske filharmonije, osnovan 1882. godine, ženama omogućio izlazak na audicije 1982. (Nayeri 2019). Iako rodni paritet u orkestrima i drugim institucijama u području klasične glazbe kao takav nije tema ovog rada, nemoguće je zanemariti utjecaj ovakvih politika na suvremene rodne stereotipe u klasičnoj glazbi, imajući u vidu da su one u navedenim primjerima ukinute tek prije 25, odnosno 40 godina, kao i činjenicu da je riječ o institucijama koje su široko prihvaćene kao prestižne, pa samim time vrše značajan utjecaj na čitavo područje.

2.2. Glazbeno obrazovanje

Začetke rodno utemeljene percepcije glazbenih profesija, osobito onih instrumentalističkih, pronalaze različite studije već u ranim etapama glazbenog obrazovanja: “rod” pojedinog instrumenta često je jednoglasno prepoznat već u skupinama mlađe djece, što se može interpretirati kao kombinacija društvenih čimbenika – “mlađi i neiskusniji učenici mogu biti otvoreniji anti-stereotipičnim pogledima” (Norgaard 2011: 10); i onih bioloških – nekoliko citiranih studija u Norgaardinom članku upućuje na korelaciju između frekvencije muškog i ženskog glasa i tonskog opsega instrumenta koji će pojedini rod tipično odabrati (*Ibid.*).

S druge strane, uvriježenost rodnih stereotipa u sklopu glazbenog obrazovanja, čak i kad je riječ o nacijama poput Švedske, Danske i Norveške, poznatim po uspješnim politikama za rodnu jednakost (Blix, Onsrud, Vestad 2021: 1), ne rezultira samo krutim odabirom instrumenata među učenicima, već predstavlja ograničavajući faktor pri “muzičkom razvoju mladih ljudi i njihovoj participaciji u različitim glazbenim praksama”, neovisno o njihovom rodu (*Ibid.*: 2). Primjer skandinavskih zemalja tako ukazuje da čak i unutar zajednica sa zavidnim socijalnim pokazateljima rodne jednakosti, ostaci patrijarhalnog naslijeđa ostaju aktivni na suptilnije načine, replicirajući se kroz različite kulturne obrasce, pa tako i kroz glazbeni odgoj i obrazovanje. Autorice upućuju na važnost dokidanja rodnih stereotipa u šire shvaćenom glazbenom obrazovanju, ne samo onom osmišljenom kao putu prema profesionalnoj karijeri u klasičnoj glazbi: podučavanje glazbe i drugih umjetnosti na razini je društva prepoznato kao vrijedno i smješteno u obrazovne kurikulume radi svojeg potencijala da oblikuje “nove glasove u kolektivnoj borbi za ljudsko dostojanstvo i snažnije demokracije” (*Ibid.*: 16) – cilj koji bez nadilaženja rodnih stereotipa može zaživjeti tek u svojem vrlo limitiranom obliku.

3. Instrumentalna glazba

U području instrumentalne glazbe percipirani rodni stereotipi snažno su ovisni o pojedinim instrumentima ili skupinama instrumenata – intuitivna prepoznatljivost rodne obojenosti nekih instrumenta raširen je fenomen u klasičnoj glazbi i predstavlja tip znanja koje glazbenice i glazbenici empirijski stječu kroz obrazovni proces, kao što je opisano u uvodnom poglavlju. Članak Katherine Butler o složenom odnosu glazbe i autoriteta na dvoru kraljice Elizabete I. pruža uvid u dvojako povijesno značenje glazbene educiranosti, osobito kad je riječ o instrumentalnoj glazbi: dok je s jedne strane glazbena kompetencija u vrijeme Elizabetine vladavine imala simboličko značenje vezano uz “dobro obrazovane i odgojene mlade žene kraljevskog i plemenitog porijekla” (Butler 2012: 355), što upućuje i na nezaobilaznu klasnu komponentu u širem razmatranju statusa glazbenog obrazovanja, u slučaju kraljice sviranje različitih instrumenata poprimilo je političko značenje i postalo djelatnim elementom njezine javne slike i autoriteta. Specifična društvena uloga glazbe unutar povijesnog konteksta njezine vladavine omogućila je istovremeno “evociranje femininih i maskulinih kvaliteta” (*Ibid.*:354) – s jedne strane povezan uz maskulino koncipiranu moć, razvijen glazbeni život Elizabetinog dvora, u kojem je i sama aktivno sudjelovala, služio je kao otpor mizoginim kritičarima, dok je s druge strane muzička kompetencija “u kombinaciji s ljepotom bivala izjednačena sa stupnjem privlačnosti žene” (*Ibid.*: 356), femininim kvalitetama kojima se Elizabeta također služila u izgradnji svojeg autoriteta i očuvanju političke moći. Primjer Elizabete I. upućuje da instrumentalna glazba po sebi djeluje kao mnogostruki rodni označitelj kroz povijest, pri čemu sami instrumenti služe kao “kulturni artefakti sa širokim rasponom značenja i moći” (Doubleday 2008: 3). U suvremenom je kontekstu zanimljivo razmotriti specifičnosti nekih snažnije rodno obojenih instrumentalističkih profesija, a kao primjer su u daljnjem tekstu opisani dominantno “maskulini” limeni puhački instrumenti s jedne, dominantno “feminina” harfa s druge strane, te primjer violončela, koji na sebe veže raznolike rodne asocijacije. S obzirom da je rod sam “relacijski fenomen, čija su značenja konstantno podložna promjenama, čak i kad se čine stabilnima i fiksiranima” (*Ibid.*: 6), potrebno je naglasiti da bi za detaljniji pregled rodnih konotacija ovih i drugih instrumenata, kroz različite povijesne i kulturne kontekste te suvremeno doba, kao i različitih kontekstualnih razloga tih konotacija, bio potreban rad daleko većeg opsega.

3.1. Limeni puhački instrumenti

Ranije opisana povijesna prepreka značajnijem ulasku žena u klasičnu glazbu, ona uvjetovana odnosom privatne i javne sfere, te društvenim normama vezanih uz percepciju doličnosti, relevantna je u slučaju puhačkih instrumenata u cjelini, osobito onih limenih: u povijesnom pregledu rodnog pariteta profesionalnih orkestara, novinarka *New York Timesa* Farah Nayeri navodi kako i nakon zapošljavanja većeg broja žena “čitave sekcije orkestra ostaju isključivo muškima jer se njihovi instrumenti smatraju neženstvenima (*unladylike*)” (Nayeri 2019). Kao što je ranije citirano, percipirana neženstvenost prvenstveno se odnosila na veličinu i težinu instrumenta, njegov opseg tonskih visina, kao i izobličenje lica do kojeg dolazi prilikom njegovog sviranja – karakteristike koje, među ostalima, povezujemo s limenim puhačkim instrumentima.

Antropomorfizaciju samog instrumenta do koje time dolazi moguće je objasniti na dva načina: instrument koji je vezan uz tradiciju dominantno muških izvođača poprima svojevrsni “maskulini etos”, što vrijedi i za dominantno ženske izvođačke tradicije (Doubleday 2008: 14); s druge strane, ako instrument posjeduje intrinzične karakteristike koje se povezuju s kulturno konstruiranim značenjem nekog roda, privući će više pripadnika tog roda kao izvođače. Nadalje, Doubleday upućuje na nerijetke “heteroseksualne” odnose među rodom izvođača i percipiranim “rodom instrumenta”, kao primjer navodeći gitarista B. B. Kinga i njegovu gitaru *Lucille*, naglašavajući pritom da su ovakvi odnosi češći između stereotipno “ženskih” instrumenata i muških izvođača nego što je slučaj u obrnutom odnosu – jedan od razloga tome treba potražiti i u generalnoj muškoj dominaciji u instrumentalnoj glazbi (*Ibid.* 2008: 15).

Upravo na ovakve odnose nailazimo u slučaju glazbenica u području limenih puhačkih instrumenata, područja u kojem žene na razini profesionalnih simfonijskih orkestara i dalje predstavljaju ekstremnu manjinu – primjer trombona pokazuje da žene 2019. čine tek 3% zaposlenih u vrhunskim američkim orkestrima (Rogelstad 2019). Iskaz solo-trombonistice Simfonijskog orkestra Pittsburgha Rebecce Cherian ukazuje da se u slučaju ovog instrumenta ne radi tek o statističkoj podzastupljenosti žena u ovoj profesiji, već ona na sebe veže i šire kulturološke implikacije: “Dobivala sam komentare od svih. Svi su mi govorili da je to ‘instrument za dečke’” (*Ibid.*). Cherianina iskustva nadalje pokazuju tretman kakav je teško

zamisliv za glazbenike u području istog instrumenta na istoj vrhunskoj razini kompetencije: od bukvice profesionalnih dirigenata, za vrijeme trajanja proba, u prisutnosti čitavog orkestra, s implikacijama da “žene ne bi trebale svirati trombon”, do neproporcionalnih teškoća u procesu audicija za orkestralne poslove i diskriminatornih komentara koji su zbog njezinog odabira profesije preispitali njezin ukupni rodni identitet: “Što si ti tamo otraga [u stražnjem dijelu orkestra, op. a.] – muško ili žensko?” (*Ibid.*).

Različiti su razlozi asocijacije limenih puhačkih instrumenata uz maskulinitet, od već navedene veličine i percipirane “neženstvenosti” same tehnike izvođenja, do povijesne povezanosti ovih instrumenata uz različite vojne ansamble, a rezultati ovih paradigmi vidljivi su i danas, što kroz subjektivno percipirani maskulinitet profesije, što kroz objektivne statističke podatke rodne zastupljenosti u struci.

Ispitanica 1 (hornistica, 24 godine) svjedoči pak da se s rodno obojenim predrasudama vezanima uz žene u području limenih puhačkih instrumenata susrela tek nakon stečene diplome, s početkom rada u pedagogiji – nakon završenog školovanja kroz koje je boravila u rodno prilično mješovitim sredinama i učila od muških i ženskih profesora, ispitanica se po zapošljavanju u osnovnoj glazbenoj školi redovito susreće s različitim komentarima roditelja učenika. Izbor ovog instrumenta kod mlađih učenika često je obilježen sumnjama roditelja da nije riječ o primjerenom “instrumentu za cure” i sugestijama da bi djevojčica trebala odabrati instrument poput flaute ili klavira. Ispitanica ovakvu percepciju horne smatra relativno razumljivom uzevši u obzir veličinu samog instrumenta, koja se može činiti zastrašujućom kad je riječ o mlađim djevojčicama, ali argument same fizičke predisponiranosti muškaraca i žena za uspješno sviranje limenih puhačkih instrumenata pripisuje neupućenosti u prirodu instrumenta i tehniku njegovog sviranja, naglašavajući da se ona pogrešno poistovjećuje s fizičkom snagom. Ispitanica upućuje i na nesrazmjer omjera hornistica i hornista, odnosno glazbenica i glazbenica na svim limenim puhačkim instrumentima, na razini akademija s jedne, i na razini profesionalnih simfonijskih orkestara s druge strane – dok je kroz visoko školovanje omjer muškaraca i žena relativno uravnotežen, na profesionalnoj je razini još uvijek riječ o dominantno muškom zanimanju.

3.2. Harfa

Spomenuti primjer orkestra Bečke filharmonije, kao ekstreman slučaj rodne nejednakosti u instrumentalističkim profesijama u cjelini, pruža zanimljiv uvid u slučaj harfe u suvremenom simfonijskom orkestru – iako dozvoljava ženama pristup audicijama tek od 1997., ovaj orkestar 26 je godina prije toga kontinuirano nastupao s harfisticom Annom Lelkes, iako pod nejednakim statusom zaposlenja i s nejednakim primanjima (Nayeri 2019). Harfa se i u širem kontekstu redovito navodi kao primjer “ženskog instrumenta”, bez obzira na svoju veličinu – Norgaard citira nekolicinu radova koji izlažu okvirni popis ovih instrumenata: “klavir, harfa, flauta, klarinet, oboa i violina” (Norgaard 2016: 8). Članak nadalje ustvrđuje da su društvene posljedice za pojedinca koji svira rodno neodgovarajući instrument tipično striktnije za muškarce u području femininih profesija nego obrnuto, što u konačnici ženama pruža nešto slobodniji odabir instrumenta (*Ibid.* 9).

Ispitanik 2 (harfist, 24 godine) zbog odrastanja u obitelji muzičara odmalena je bio izložen harfi, koju svira i njegov otac. Šire uvriježene percepcije harfe kao femininog instrumenta postaje svjestan tek kroz formalno školovanje, međutim ne pamti da ga je to kao dječaka opterećivalo ili utjecalo na sliku o sebi – dopušta mogućnost da je kao dječak doživio nekolicinu “čudnih pogleda” od kolega ne-muzičara, ali naglašava da je činjenicu što pripada ekstremnoj manjini muških harfista oduvijek percipirao kao svoju prednost i izvor motivacije. Ispitanik upućuje i na specifični način sviranja harfe, pri kojemu se ostvaruje neposredan kontakt između tijela glazbenika i žice – dok ova tehnika ne izaziva asocijacije na važnost fizičke snage kao što je bio slučaj s limenim puhačkim instrumentima, služi kao plodno tlo za mistifikaciju “muške” odnosno “ženske ruke”. Na tom je tragu ispitanik od kolegica harfistica primio nezanemariv broj komentara o posebnosti svojeg tona, koja je bila pripisivana upravo činjenici da se radi o muškom interpretu.

S obzirom da je riječ o instrumentu s vrlo dugačkom poviješću, čije se različite inačice pronalaze u tradicijskoj glazbi mnogih kultura, valja naglasiti da je simboličko značenje instrumenta, a time i njegova rodna određenost, uvijek ovisno o kulturnom okruženju u kojem se pojavljuje, pa je kao takvo podložno promjenama kroz svoju komodifikaciju u različitim kontekstima (Doubleday 2008: 9). Harfu pronalazimo na brojnim slikovnim zapisima ranih kultura, kao što je slučaj s onom egipatskom – crteži pronađeni u unutrašnjosti jedne od piramida u Tebi prikazuju djevojke koje sviraju harfu i lutnju (Tari 1999: 114), dok

asirska umjetnost prikazuje ovaj instrument u rukama muškaraca i žena (*Ibid.*). Modernija povijest od 16. do 18. stoljeća, također kroz ikonografske izvore, svjedoči o dominantno ženskim instrumentalisticama na harfi u području srednje Europe – Austrije i Mađarske, a lik harfistice pronalazimo i u muslimanskim kulturama kroz stoljeća, prvenstveno u funkciji zabavne glazbe (*Ibid.*). Jedan od razloga uvriježenosti harfe kao “ženskog” instrumenta valja pripisati i njezinoj povezanosti uz privatnu sferu i statusnoj simbolici samog instrumenta, sličnoj klaviru, koja ga veže uz građanske domove Europe 19. stoljeća (*Ibid.*).

3.3. Violončelo

Društvena percepcija violončela u njegovim rodnim aspektima nešto je složeniji slučaj s obzirom da se radi o instrumentu koji zbog svoje veličine, tonskog opsega i načina sviranja stvara maskuline konotacije, dok s druge strane izaziva asocijacije na stereotipno femininu sferu, što zbog karakteristične vezanosti uz lirskija raspoloženja, primjerice u kontekstu simfonijske klasične i filmske glazbe, što zbog pojave sve većeg broja istaknutih violončelistica. Kroz povijesni pregled razvoja violončela i tradicije njegova sviranja, Cambridgeov zbornik u poglavlju o znamenitim violončelistima iz vremena baroka i klasike navodi isključivo muške izvođače i pedagoge (Campbell 2011a), s obzirom da je sviranje ovog instrumenta za žene tog vremena predstavljalo rijetkost “čak i u kontekstu doma, a kamoli profesionalno” (Susser 2017).

Značajniji spomen violončelistica nailazimo u 19. stoljeću: tek je Servaisov izum nožice dozvolio ženama sviranje instrumenta (Campbell 2011a: 64), jer im je ona omogućila njegovo poprečno držanje, prekriženih koljena, s obzirom da položaj tijela prilikom pridržavanja instrumenta raširenim koljenima nije odgovarao viktorijanskom standardu ženskog *decoruma* (Bosanquet 2011: 195). Susser upućuje da su rijetke violončelistiche aktivne prije uvođenja nožice “nosile raskošne suknje kako bi prikrile neprimjerenost pridržavanja nečega među nogama” (Susser 2011). Carl Fuchs pak u svojoj pedagoškoj literaturi navodi prednosti i mane uvođenja nožice, nakon čega zaključuje da “dame uvijek koriste nožicu” – u slučaju glazbenica unutarmuzičkim i tehničkim argumentima time je dana manja važnost nego argumentu doličnosti (Bosanquet 2011: 195). Fuchs u daljnjem tekstu

nudi mogućnost posebnog položaja instrumenta kad je riječ o ženama: one mogu “ili prekriziti desnu nogu preko lijeve, ili je podvući pod lijevu nogu i položiti violončelo uz desnu stranu” (*Ibid.*: 196) – iako Fuchs u daljnjem tekstu dopušta i “muški” način držanja instrumenta, indikativna je sama činjenica da kod autora postoji potreba da se način sviranja prilagodi ženama, vođena isključivo rodnom društvenom normom, a ne mehaničkim zahtjevima sviranja instrumenta. “Muški” način usvojen je kao norma za oba roda tek s pojavom violončelistica Beatrice Harrison i Madame Suggije – mogućnost udobnijeg i uspješnijeg sviranja instrumenta, koja je muškarcima bila zagarantirana, u slučaju žena nastupila je tako tek kao rezultat oblika društvene borbe.

Početak 20. stoljeća za zainteresirane je glazbenice obilježila popularizacija ženskih orkestara, koji su služili kao platforme za ulazak žena u profesionalno izvođenje klasične glazbe, iako uz manju plaću i uz obaveznu mušku pratnju koja bi osigurala dolično ponašanje za vrijeme boravka van doma – međutim, čak je i u ovakvom kontekstu prizor žene-violončelisticice bio smatran relativno kontroverznim (Susser 2017). Daljnji pregled violončelističke tradicije kroz 20. stoljeće upućuje na primjer Londonske škole violončela, koja na fotografijama iz 1925. godine prikazuje iznenađujuće visoku zastupljenost učenica, koje sve koriste nožice; neke od najslavnijih uključivat će Zaru Nelsovu i Jacqueline du Pré (Bosanquet 2011: 201). U poglavlju o “majstorima¹ 20. stoljeća” Campbell navodi dvije znamenite britanske violončelisticice iz prve četvrtine stoljeća : May Mukle i Beatrice Harrison, koje su obje postigle međunarodne karijere i prouzvodile djela skladatelja-suvremenika kao što su Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Frederick Delius i Zoltán Kodály (Campbell 2011b : 79-80). Campbell navodi druge primjere istaknutih violončelistica i kroz kasnija desetljeća 20. stoljeća, čiji je broj ipak neusporediv s brojem violončelista.

Unatoč povijesti sviranja violončela kao dominantno muškog područja, u suvremenom je dobu zastupljena i subjektivnija perspektiva koja samom instrumentu pridaje esencijalistički koncipirane feminine karakteristike i provodi nad njim određeni oblik posredne seksualizacije: Susser kao primjer navodi članak iz 1962., iz časopisa *American String Teacher*, u kojem autor argumentira privlačnost glazbenica na violončelu, jer se radi o “dekorativnom instrumentu čije obline i draž imitiraju karakteristike žena koje ga sviraju” (Susser 2017).

¹ Autorica piše na engleskom jeziku i koristi rodno neutralnu formu “masters”.

4. Dirigiranje

Uzmemo li u obzir istaknutu poziciju dirigenta unutar mehanizma simfonijskog orkestra, poziciju “upravljanja najprestižnijom muzičkom strukturom u zapadnoj kulturi” (Edwards 2011: 220), nije iznenađujuće što se ova profesija, koja osim muzičke kompetencije zahtijeva i određeni autoritet i vještine *leadershipa*, još uvijek dominantno asocira uz maskulinitet. Na ovu dominaciju ne ukazuju samo statistički podaci, poput omjera žena i muškaraca na dirigentskim pozicijama – 2016. Liga Američkih Orkestara objavljuje da na svim nivoima američkih orkestara udio dirigentica iznosi 14.6%, udio šef-dirigentica profesionalnih orkestara 9.2%, a pogled na američke vrhunske orkestre upućuje na još niže brojeve (Delacoma 2021) – već i emotivno obojani iskazi muzičara, utemeljeni na rodnim stereotipima: 2013. godine prominentni dirigent Vasily Petrenko za *The Guardian* izjavljuje da orkestri “bolje reagiraju kad pred sobom imaju muškarca” te da “zgodna djevojka na podiju znači da će muzičari misliti na druge stvari” (cit. prema Hamer 2021: 64). Ovakvi iskazi ne šokiraju samo zbog otvorenog izražavanja nepovjerenja u sposobnost žena da kompetentno obavljaju dirigentski posao, već i zbog implikacije da korpus orkestra čine isključivo muški heteroseksualni glazbenici, te prihvatanja seksualizacije dirigentice kao neizbježne. Činjenica da se dominantno muški sastav orkestra smatra, ili se do nedavno smatrao, nečim neutralnim ili čak poželjnim, potkrijepljena je studijom Beth Abelson Macleod iz 1993., koja kao dva glavna razloga izostanka žena iz orkestara navodi potencijalnu “distrakciju muškaraca koja bi rezultirala nižom kvalitetom izvedbe” te “teškoće rezerviranja smještaja za miješani orkestar” (cit. prema Norgaard 2016: 7) – oba navoda ukazuju na problematičnu seksualizaciju žena u profesionalnoj sredini, koja se odražava i na sliku dirigentica poput one koju je izrazio Petrenko.

Petrenkov iskaz, kao i iskazi drugih istaknutih dirigenata – Mariss Jansons će 2017. izjaviti da dirigentice “nisu za njega”/“not his cup of tea” (cit. prema Hamer 2021: 64) – služe kao naličje ohrabrujućim podacima o približavanju rodnoj jednakosti u ovoj profesiji u recentnim godinama: spomenuti program Marin Alsop i slične programe koje je inspirirala u svojem nastojanju da potakne “prirodni progres prema većoj inkluzivnosti u klasičnoj glazbi” (*Ibid.*: 77), prate komentari poput onih gore citiranih, koji upućuju da se umjetnički rad dirigentica na sceni i dalje interpretira kao poseban slučaj unutar dirigiranja, rezultat društvenih promjena koji u najboljem slučaju treba tolerirati, a u najgorem osuditi, bez

svijesti o povijesnoj podlozi koja zahtijeva “intervenciju” u *status quo*, umjesto iščekivanja njegove spontane izmjene.

Specifičnost dirigentskog posla, njegova ekstremna zahtjevnost na umjetničkom, intelektualnom, pa i fizičkom planu, omogućuje da se mizogina stajališta na ovom području argumentiraju iz “biološke” pozicije – dok Bruno Mantovani, dekan Pariškog Konzervatorija, navodi “problem majčinstva” i nesposobnosti žena da “podnesu putovanja i druge fizičke izazove s kojima se dirigenti tipično susreću” (Delacoma 2021), finski dirigentski pedagog Jorma Panula, mentor dirigenata i dirigentica kao što su Esa-Pekka Salonen i Susanna Mälkki, savjetuje svojim studenticama da se “drže ženske glazbe. Bruckner i Stravinski neće proći, ali Debussy je u redu. To je čisto pitanje biologije.” (*Ibid.*). Kod ovog stereotipa dolazi dakle do preklapanja fizičkog argumenta kakav je opisan u slučaju limenih puhačkih instrumenata i esencijalizacije “muške” i “ženske” glazbe utemeljene na stereotipnim binarnim opozicijama, poput opozicija intelektualno – emotivno i snažno – slabo. Sličnu mistifikaciju navodi i Norgaard kad piše o odabiru repertoara: skladbe nekih muških skladatelja, poput Beethovena ili Griega, od svojih su praizvedbi percipirane kao “iznimno maskuline, pa time i zahtjevnije za ženske interpretkinje” (Norgaard 2016: 5).

Kao što je slučaj i s drugim izvođačkim profesijama u klasičnoj glazbi, i kod dirigiranja se prepreke postavljene ženama ne mogu jednoznačno i bez ostatka svesti na konkretne primjere otvorenog seksizma, statističke podatke i povijesne preglede istaknutih dirigentica, već je potrebno poslušati i partikularne iskaze koje bismo pogrešno mogli odbaciti kao subjektivne ili nedovoljno relevantne. Tipičan primjer ovakvog iskaza daje novinar *Washington Posta* Tim Page kad piše da bi bilo:

“nerazumno reći da žena ne može dirigirati orkestrom, ali orkestri mogu biti mjesta notorne temperamentnosti; ako imamo nekolicinu zadržanih seksista, koji neće biti voljni svirati za ženu, to će predstavljati problem”.

(cit prema Edwards 2011: 233)

Iz gornjeg je iskaza vidljivo da, dok autor ne ide toliko daleko da po rodnoj osnovi dovede u pitanje muzičku kompetenciju dirigentice, ipak odbija izvor “problema” s autoritetom dirigentice uočiti na strukturalnoj razini, na kojoj je on povezan sa šire

shvaćenom ulogom žene u društvu, nespojive s pozicijama moći i *leadershipa*, već daje naslutiti da bi rješenje trebalo potražiti u izbjegavanju isticanja žena za dirigentskim pultom.

Razgovor s ispitanicom 3 (dirigenticom, 33 godine) otkriva slične probleme u iskustvu studiranja i rada dirigentice – zbog samih zakonitosti dinamike rada s ansamblom, dirigentica je predmet komentara muzičara koje osobno ne poznaje, a koji se o njoj ne ustručavaju formirati pretpostavke, stavove i glasine o poslovnom i privatnom životu. Ispitanica se prisjeća kako se kroz studij više ili manje direktno provlačilo pitanje majčinstva, ponekad i od strane profesora i u prisutnosti kolega, pri čemu se činilo da upravo o tome ovisi njezino cjelokupno samoostvarenje. Ispitanica se susrela i s rodno obojenim jezikom u sklopu same nastave, gdje je tehnički aspekt njezinog dirigiranja bivao ocijenjen kao “previše muški”, a isti komentar dobivala je i u vezi svojeg stila komunikacije s orkestrom. Svjedočanstvo ispitanice nalaže da se upravo na samim probama, u interakciji s orkestrom, ispoljavaju specifične rodno uvjetovane teškoće s kojima se njezini muški kolege ne susreću: postizanje autoriteta, izazov za svakog dirigenta, zahtjevnije je kad se radi o dirigentici, kao što nalaže i gore citirani članak, a ispitanica se susrela s kritikama da se ophodi pretjerano “oštro” i “opasno” – reakcije na ponašanja koja po njezinoj procjeni kod muških kolega uopće ne bi zavrijedila komentar. Radi se dakle o dodatnom radu koji dirigentica ulaže kako bi izbjegla tipično feminine rodne stereotipe koji bi joj otežali postizanje autoriteta, da bi pak s druge strane njezino ophođenje bilo kritizirano kao pretjerano maskulino. Dvostruke standarde uočava i u balansiranju intelektualnog i emotivnog aspekta dirigiranja: “Ona je emotivna, a on interpretira”, sažima ispitanica različitost jezika kojim se opisuje umjetnički aspekt rada kod dirigentice i dirigenta.

Seksualizacija dirigentice u iskustvu se ispitanice nameće kao konstantna popratna pojava – kako u studentskim danima, tako se i u profesionalnom životu susreće s tipovima sugestivnih opaski i ponašanja koji ju navode da mijenja način odijevanja i šminkanja, namjerno odbacujući tradicionalno femininiju prezentaciju. Unatoč namjernom odabiru neupadljive dnevne odjeće, ispitanica se susreće s komentarima muških orkestraša na tragu onog koji je ponudio Vasily Petrenko: “kad se pojaviš na podiju ti nas dekoncentriraš, ne možemo prestati zuriti”. Izbor androgine odjeće kod dirigentice nije novost – dirigentica Ethel Leginska, koja je djelovala u Americi 1910-ih i 20-ih, u svojoj je prezentaciji slijedila tip “nove žene” toga doba: kraća kosa i muška koncertna odjeća dolazili su ruku pod ruku s “glasnim progovaranjem o feminizmu i ozbiljnim fokusom na posao i karijeru” (Edwards

2011: 223). Karijera pak Nadie Boulanger, uspješne dirigentice 1930-ih godina, također pruža uvid u poveznicu načina prezentacije dirigentice i “ozbiljnosti” s kojom je njezin umjetnički rad percipiran. Boulanger je hvaljena između ostalog i radi “jednostavnog odijevanja, svoje sinestezije muških i ženskih elemenata (androginije), i svojeg rezerviranog ophođenja na bini (*Ibid.*: 226). Dakako, dirigiranje Nadije Boulanger s druge je strane dočekano s kritikama upravo na račun njezine rezerviranosti: “vrlo akademski stil... red, preciznost: ali gdje je dah, entuzijazam, vatra, snaga koja preobražava i uzdiže?” (cit. prema Edwards 2011: 226). Pojava ovakvih dirigentica u kontekstu šire povijesne slike ne čini mnogo za nadolazeće generacije glazbenica – dapače, ona na određen način pridonosi “očuvanju normativnih društvenih struktura” i “jača rodnu ideologiju koja nastavlja ograničavati mogućnosti i uspjeh dirigentica danas” (*Ibid.*: 227). Drugim riječima, ulazak pojedine žene u dominantno mušku profesiju poput dirigiranja ne predstavlja po sebi drastičniji odmak od norme, niti otvara put većem broju žena, osobito kad se on realizira prilagodbom na patrijarhalnu strukturu, a ne njezinim kidanjem – usvajanjem tradicionalno maskuline prezentacije i ophođenja, a ne stvaranjem vlastitog prostora.

5. Zaključak

Rodni stereotipi na različite su načine rašireni kroz izvođačke profesije u klasičnoj glazbi – njihove korijene pronalazimo kroz povijesne čimbenike specifične za pojedinu profesiju, kao i u položaju žena u patrijarhalnom društvu unutar šireg, neglazbenog kulturnog konteksta. Rad otvara mogućnosti daljnjeg istraživanja u različitim pravcima: zanimljivo bi bilo steći detaljniji uvid u rodne aspekte pojedinih instrumenata, solo-pjevanja i neinterpretativnih glazbenih zanimanja poput kompozicije, muzikologije i produkcije; razraditi specifičnosti pojedinog nacionalnog i kulturnog konteksta, posljedice ulaska klasične glazbe u sferu suvremenih medija i društvenih mreža, kao i usporediti problematiku roda u klasičnoj glazbi s područjem popularne i tradicijske glazbe. Provođenje anketa nad većim brojem ispitanika i ispitanica na različitim razinama glazbenog obrazovanja, kao i na profesionalnoj razini, pružilo bi uvid u rasprostranjenost različitih rodnih stereotipa, a bilo bi zanimljivo na taj način istražiti i razinu internalizacije mizoginih stereotipa kod samih glazbenica. Posebnu analizu zahtijeva i upotreba jezika u nastavi instrumenata, kao i jezika proba, gdje često nailazimo na rodno obojen leksik korišten u svrhu postizanja specifične interpretacije, kao i u svrhu izbjegavanja specifičnih interpretativnih slabosti.

Interes za rodnu problematiku moguće je proširiti i u pravcu položaja i percepcije *queer* osoba u klasičnoj glazbi, kao i položaja mladih ljudi u području koje se dominantno percipira kao konzervativno. Tema je za vrijeme pisanja ovog rada još uvijek relativno neistražena, što između ostalog valja pripisati posebnom položaju klasične glazbe kao nedodirljivog kulturnog artefakta fokusiranog na očuvanje tradicije, položaju zasebne sfere koja se diči svojom odvojenošću od političke problematike – međutim, osvještavanje i analiza rodnih stereotipa, kao i drugih načina na koji svijet klasične glazbe odražava svoj širi društveni kontekst, a time i replicira i perpetuira njegove različite nejednakosti, neophodna je kako bi ovo područje stvorilo pravednije radne uvjete za glazbenike i glazbenice, pa na taj način i potaknulo umjetničku aktivnost, privuklo nove generacije publike i muzičara, te tako zadržalo svoju kulturnu relevantnost.

6. Literatura

Blix, Hilde Synnove; Onsrud, Silje Valde; Vestad, Ingeborg Lunde. 2021. "Introduction. Envisioning Gender Diversity for Music Education". U: *Gender Issues in Scandinavian Music Education. From Stereotypes to Multiple Possibilities*. Ur. Onsrud, Blix, Vestad. New York and London: Routledge.

Bosanquet, Rosamund Caroline. 2011. "The development of cello teaching in the twentieth century". U: *The Cambridge Companion to the Cello*. Ur. Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press.

Butler, Katherine. 2012. "'By Instruments her Powers Appear': Music and Authority in the Reign of Queen Elizabeth I". U: *Renaissance Quarterly* 65, 2: 353-384.

Campbell, Margaret. 2011a. "Masters of the Baroque and Classical eras". U: *The Cambridge Companion to the Cello*. Ur. Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press.

Campbell, Margaret. 2011b. "Masters of the twentieth century". U: *The Cambridge Companion to the Cello*. Ur. Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press.

Delacoma, Wynne. 2021. "Women on the podium... progres made but at an incremental pace". U: *Experience. CSO.org*. Internet: 12. lipnja 2022.

Doubleday, Veronica. 2008. "Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender". U: *Ethnomusicology Forum* 17, 1: 3-39.

Edwards, Laura J. 2011. "Women on the podium". U: *The Cambridge Companion to conducting*. Ur. José Antonio Bowen. Cambridge: Cambridge University Press.

Hamer, Laura. 2021. "On the Podium: Women Conductors". U: *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900*. Ur. Laura Hamer. Cambridge: Cambridge University Press.

Hamer, Laura. 2021. "Preface". U: *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900*. Ur. Laura Hamer. Cambridge: Cambridge University Press.

Hoffman, Elizabeth. 2021. "In Her Own Words: Practitioner Contribution 1". U: *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900*. Ur. Laura Hamer. Cambridge: Cambridge University Press.

MacMillan, Kyle. 2022. "Marin Alsop continues her push for installing more women on the podium". U: *Experience. CSO.org*. Internet. 11. lipnja 2022.

Maddocks, Fiona. 2017. "Yuja Wang: 'If the music is beautiful and sensual, why not dress to fit?'". U: *The Guardian*. Internet. 11. lipnja 2022.

Nayeri, Farah. 2019. "When an Orchestra Was No Place for a Woman". U: *The New York Times*. Internet. 11. lipnja 2022.

Norgaard, Ana. 2016. *Gender in Music Education: A Review of Literature and Action Plan*. Diplomski rad. University of Florida.

Rogeltdad, Mary. 2019. "The Women in the Brass Section: How They Found Success". U: *Cuedin*. Internet. 13. lipnja 2022.

Salam, Maya. 2019. "Marin Alsop Raises the Baton for Women Conductors". U: *New York Times*. Internet. 11. lipnja 2022.

Susser, Rachel. 2017. "Call the Gender Police!". U: *Rachel Susser*. Internet: 17. lipnja 2022.

Tari, Lujza. 1999. "Women, Musical Instruments and Instrumental Music". U: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 40, 1: 95-143.