

Сања Ранковић

Факултет музичке уметности у Београду
sanjaetno@gmail.com

Читање музичких искустава жена из Горе*

Етнички идентитет становника Горе формиран је у вишевековном временском континууму, у оквиру кога је дошло до верске конверзије (са православља на ислам). На тај начин је створена специфична културна матрица базирана на континуираном прожимању различитих утицаја и дубоко омеђена патријархалним вредностима и верским регулама у којима је улога жене везана за кућу и рађање деце. У том смислу је и „музичко понашање“ жена усклађено са општеприхваћеним нормама које су пожељне у горанској средини. Етномузиколошка проучавања музичкофолклорног наслеђа Горе, од средине прошлог века до данас, откривају улогу жена у процесу успостављања континуитета раритетних форми традиционалног певања у приватном, полуприватном (локално детерминисаном) и јавном простору. Сагледавањем резултата теренских испитивања у матичном подручју и у Београду, дефинишу се она музичка искуства која су окренута не само ка сопственој заједници, већ представљају промоцију горанске културе у ширим оквирима. Компарацијом позиције казивачица у различитим временским и просторним перспективама сагледава се њихов значај у процесу очувања и популарисања традиционалног певања које је, уједно, спона са Другима и „материјализација“ идентитета ове етничке групе.

Кључне речи: жене, Гора, Горанци, музичка искуства, приватни, полу-приватни и јавни простор

Interpreting the Musical Experiences of Women from Gora

The ethnic identity of the inhabitants of Gora was formed over the course of many centuries during which time religious conversion took place (from Orthodox Christianity to Islam). This gave rise to a particular cultural matrix based on the continuous movement of various influences, deeply limited by patriarchal values and faith-based rules which dictated that woman's role be tied to the home and the birthing of children. In this sense the "musical behavior" of women is in accordance with the generally accepted norms deemed desirable by the Gorani environment. Starting in the mid-twentieth century up to today, the ethnomusicological study of the musical and folkloric heritage of Gora has uncovered the role of women in the process of establishing continuity of the rare forms of traditional singing in private, semi-private and public spaces. Analyzing the results of in-field research carried out not only in their traditional homeland but in Belgrade, the musical experiences of

* Истраживање спроведено уз подршку Фонда за науку Републике Србије ПРОМИС, 6066876, FLIM.

the women can be defined as being aimed not only towards their own community, but also representing the promotion of Gorani culture in a wider framework. By comparing the position of the female narrator using chronological and spatial perspectives, their significance is perceived in the process of preserving and popularizing traditional singing, which is concurrently the link with the Others and the “materialization” of this ethnic group’s identity.

Key words: women, Gora, Gorani, musical experience, private, semi-private and public spaces

1. Увод

Како би се адекватно сагледала музичка пракса жена из Горе важно је просторно одредити територију истраживања и указати на неке од карактеристика житеља овог подручја. Гора представља планинску котлину на самом југу Косова и Метохије и позиционирана је на обронцима Шарпланине, Коритника и Кораба (Lutovac 1955, 5). Читава област насељава становништво чије се порекло тумачи на различите начине у научном дискурсу (Derans & Žeslen 2011, 6; Schmidinger 2013, 13–20),¹ мада се у највећем броју случајева повезује са словенском основом (Jastrebov 1995, 135; Tomašević 1987, 51–55; Vukanović 1986, 208–211; Radovanović 1995, 47; Hasani 2003, 16, 28; Tončeva 2012, 86; Schmidinger 2013, 13–20). Оно је у временском периоду од 16. до 19. века напустило православну вероисповест прихватавши ислам,² што се одrazilо на стварање специфичне културне матрице (Jastrebov 1995, 136; Hasani 2003, 66–67; Tončeva 2012, 86–130; Ranković 2018, 119–140) и усвајање музичких елемената источњачке провенијенције (Ranković 2016, 101–132).³ Етничко одређење житеља Горе етимолошки је повезано са матичним ареалом и огледа се у називима Горанаци или Горани (Reljić 2011,

¹ У оквиру научног дискурса српских, бугарских, македонских, бошњачких и албанских аутора постоје разлике у тумачењу горанског порекла и повезивања ове заједнице са другим народима на Балкану (Schmidinger 2013, 13–20).

² Постоје тумачења да је прва џамија у Гори саграђена у 13. веку (Schmidinger 2013, 18). Међутим, из пописа становништва који су спровеле Османлије на подручју Горе током 1452/1453. године нису забележене муслиманске породице на овој територији (Katić 2010, 39–74). Исламизовани житељи појединих села помињу се у различитим документима и пописима из 16. века, када је процес верске конверзије још увек био у раној фази (Aljabak & Aljabak 2020, 340–342). Процес исламизације је текао у више стапа и, према наводима из 19. века, које је записао руски конзул Иван Јастребов, завршен је смрћу последње хришћанке из села Брод 1856. године (Jastrebov 1995, 136). Занимљиво је да су крајем прошлог и почетком овог века забележена усмена сведочанства о окончању верске конверзије у назначеном времену, као и сећања на светковине из претхришћанског и хришћанског периода (Stanković 1993, 13–23; Antonijević 1995, 76–88; Hasani 2003, 45–50; Tončeva 2012, 86–130).

³ Продором Османлија на Балканско полуострво дошло је до прихватања инструментаријума који се углавном везује за турско-орјентални културни корпус а кога чине: зурле, тамбуре, кавал, деф, даире и дарабука (Vasiljević 1950, 345; Petrović 1974, 157; Petan 2010, 52; Ranković 2016, 119).

165–173), док се нешто ређе користи појам „нашинци“, посебно у локалном говору (Aljabak & Aljabak 2020, 407). Будући да је етничка самоидентификација везана за етноним Горанци, назначена одредница ће бити уважена и у оквиру овог рада.⁴ Сходно томе, емско означавање матерњег говора исказује се терминима: *горански*, *нашински*, *нашенски* или *нашки* (Aljabak & Aljabak 2020, 407). Он се у лингвистичким оквирима дефинише као прелазни, због утицаја суседних словенских говора, као што су западномакедонски и метохијски српски, уз примесе влашког, турског и албанског језика (Mladenović 1995, 110–112).

Полазну основу за реализацију овог рада чине лична истраживања музичке праксе Горанаца која су подразумевала прикупљање емпиријских података на два локалитета и током два временска раздобља (Stanković 1993, 1995; Ranković 2013, 2016, 2018). Први темпорални оквир обухватио је период током 1992. и 1993. године, у оквиру пројекта „ГОС“ Географског института „Јован Цвијић“ САНУ,⁵ када сам посетила дванаест насеља у косовскометохијском делу области.⁶ Резултати ових теренских проучавања до сада су презентовани у оквиру више научних радова (Stanković 1993, 1995; Ranković: 2016, 2018), као и на једном аудио издању с теренском грађом (Ranković 2013). Будући да се велики део горанске популације налази ван матичне територије (Zejneli 2015), посебно у Београду (Hasani 1995, 158; Hasani 2003, 21), уследила су испитивања и на овој локацији у периоду од

⁴ Наводи француских новинара Жан Анро-Деранса и Лорана Жеслена упућују на то да се горански идентитет непрестано редефинише „у складу са политичким превирањима и интеракцијама“ и да су честа „присвајања“ ове заједнице од стране већих народа на Балкану (Derans & Žeslen 2011, 6–7). Међутим, прилагођавање Другима не нарушава њихову самоидентификацију за коју је етноним Горанци „примарна идентификациона семантика и етностатистичка категорија која обједињује све културно-историјске процесе кроз које је ова етничка група прошла“ (Radovanović 1995, 29).

⁵ Почетна истраживања спровела сам 1992. године ради прикупљања података за израду дипломског рада на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, под менторством професора Драгослава Девића (Stanković 1993). На препоруку својих професора с Катедре за етномузикологију, исте године сам се прикључила истраживачком тиму Географског института САНУ који је реализовао пројекат „ГОС“ („Развојно-програмске и фундаментално-апликативне научне основе убрзаног развоја шарпланинских жупа Гора, Опоље и Средска). Ради се о свеобухватним и интердисциплинарним испитивањима реализованим од маја 1991. до маја 1994. године на простору Горе, Средске и Опоља. Циљ овог пројекта био је усмерен ка утврђивању развојних потенцијала датих територија и успостављања технолошког, привредног и друштвеног напретка (Antoniјевић & Radovanović 1995, 1–2).

⁶ Важно је назначити да је географска и етничка целовитост ове области нарушена после Првог светског рата, када је 19 села припало Краљевини СХС, а 9 Албанији (Lutovac 1955, 5; Hasani 2003, 9). Данас је територија Горе подељена трима граничним линијама између: Републике Србије (17 насеља), Албаније (9 насеља) и Северне Македоније (2 насеља). Имајући у виду ову чињеницу, моје теренско истраживање током 1992. и 1993. године обухватило је следећа насеља у Републици Србији: Враниште, Глобочица, Рапча, Брод, Рестелица, Љубовиште, Млике, Орћуша, Радеша, Баћка, Лештане и Драгаш.

2005. године до данас (Ђорђевић Срнобрња 2020).⁷ Подаци добијени истраживањем у Београду до сада нису приказани, тако да ће у овом раду бити дат један део прикупљених информација. Током оба периода истраживања (током 1992. и 1993. године, као и 2005. године до данас) и у оквиру двају локалитета (Гора и Београд), спроведен је квантитативни и квалитативни истраживачки поступак током кога је вршено статистичко бележење хетерогене грађе, као и сагледавање њеног значења у одређеним конситуацијама.⁸ У том смислу, укупни материјал који је снимљен садржи преко 200 примера вокалне, вокално-инструменталне и инструменталне праксе.⁹ Када је у питању певачко наслеђе, оно обухвата бројне жанрове, међу којима доминирају ђурђевданске, свадбене и љубавне песме. До сада је за потребе етномузиколошких студија, предавања и семинара од укупног материјала транскрибовано око 130 различитих вокалних и вокално-инструменталних примера.

Након почетног упознавања с горанском музичком праксом запазила сам да жене имају истакнуту улогу у динамичном процесу успостављања континуитета раритетних певачких форми и очувања локалног репертоара различитим извођачким активностима.¹⁰ Управо ово сазнање по први пут је усмерило мој истраживачки фокус на жене из Горе, на шта су обратили пажњу и други истраживачи, испитујући одевање (Ђорђевић Срнобрња 2015). Бављење Горанкама као носиоцима традиционалне музичке праксе¹¹ додатно интригира, будући да долазе из „затворене“ заједнице (Petovar 1995, 429)¹²

⁷ Узрок исељавања Горанаца из матичне области до 1999. године јесу економски разлози, због којих се део ове популације определио за одлазак у печалбу – *гурбет* (Hasani 1995, 158; Hasani 2003, 18). Међутим, након НАТО бомбардовања Републике Србије, економски и политички фактори деловали су симултано и појачали процес исељавања (Ђорђевић Срнобрња 2014, 43), као и потпуног исељења (Hasani 2003, 21).

⁸ Ново сагледавање контекста посредством појма *конситуација* део је руске, а однедавно и српске етномузиколошке школе. „У том смислу термин контекст подразумевао би културно окружење музичког текста, а термин конситуација – конкретну ситуацију, место и време извођења музичког текста“ (Zakić 2008, 218–219).

⁹ Вокално-инструментална музика представља певање уз даире или уз мањи музички састав (даире, тамбура и кавал), док је инструментална традиција заступљена снимцима кавала, усне хармоние, шупељке и сурли (зурли) и тупана.

¹⁰ Поред тога, испоставило се да је позиција жене–истраживача, у односу на мушкарца–истраживача, у овом случају повољнија за остваривање контакта с Горанкама. Приликом првог одласка у Гору са мном је кренуо и професор Драгослав Девећ, као ментор. Током иницијалног снимања музичког материјала наши казивачи – мушкарци су на све могуће начине одбијали да пред професора Девећа доведу жене које би певале. Тек када је професор Девећ одлучио да ме остави саму у Гори и врати се за Београд, успела сам да забележим бројне женске интерпретације.

¹¹ Музичка традиција одређеног друштва се тумачи као скуп његових музичких знања и обликује колективну личност са „заједничким памћењем“ (Ober 2007, 44).

¹² Социолошкиња Ксенија Петовар горанско друштво дефинише као затворено, наглашавајући да затвореност заједнице одређује „степен толерантности средине за друкчије вредности, норме понашања, спремност за усвајање нових начина привређивања, мењање међугенерациских односа и односа међу половима и сл.“ (Petovar 1995, 429).

коју карактерише патријархални поредак (Nikolić 1995, 167–185; Divac 1995, 186–201; Hasani 2003)¹³ и јасно профилисане сфере родног деловања, чија је изнијансираност додатно обликована утицајем исламске вероисповести (Aksić 2019, 57).¹⁴ На први поглед, жене су у оваквом друштву мање истакнуте што не минимализује њихов допринос породичној и социјалној динамици (Aksić 2019, 57), као и практиковању многоструких музичких искустава.

Током личног теренског рада 90-их година прошлог века, саговорнице су долазиле из различитих старосних и друштвених категорија.¹⁵ Ради се о узорку од 50 певачица које је локална средина означила као изузетне интерпретаторке. Поред извођача, испитаници су били и њихови најближи сродници, као и други чланови заједнице чија су казивања употпунила етнографски део грађе.¹⁶ Међутим, у Београду узорак чини 12 жена средње и старије генерације које су рођене у родном крају, али су због економских разлога, заједно са својим породицама, напустиле матично подручје.¹⁷ При испитивању горанског певања након 2005. године, нарочита пажња је посвећена двома саговорницама које су у оквиру горанске, али и шире јавности, препознате као изузетни извођачи и чије је деловање највидљивије у јавном простору. Током вишегодишњег праћења певачице су посматране у различитим контекстима и с њима је обављено више поновљених интервјуа.

¹³ Принципи на којима се базирају овакве заједнице умногоме одређују положај жене које су субординиране мушком полу. Мирослава Малешевић истиче да је полна и добна припадност основа патријархалних друштава у којима су улоге „утврђене на основу ова два параметра. Жена је подређена ауторитету одраслих мушких чланова породице, без обзира на њихову старост, и ауторитету старијих жена, док су мушкарци подређени ауторитету старијих мушкараца“ (Malešević 1986, 25).

¹⁴ Према наводима Нине Аксић, која се бавила писменошћу жена у Новом Пазару после Другог светског рата, права и обавезе жена исламске вероисповести потпуно су одређена верским канонима (Aksić 2019, 57).

¹⁵ Занимљиво је да је током истраживања најмлађа казивачица имала само 14 година, а најстарије преко 80. Већина њих су биле удате жене и девојке, једна разведена млада жена и једна „недефинисаног“ брачног статуса, будући да се сама није прецизно изјашњавала по том питању.

¹⁶ Због велике економске кризе која је у то време потресала Србију, било је немогуће набавити магнетофонске траке за снимање, тако да већина разговора није звучно забележена, јер је примат дат музичким интерпретацијама. Током 1992. и 1993. године, када је трајао грађански рат у бившој СФРЈ, просечна плата је износила 5 ондашњих немачких марака, а једна магнетофонска трака (коју је било тешко набавити због несташнице робе) коштала је 20 марака. Из овог разлога је било потребно штедети материјал тако да, нажалост, бројна казивања саговорница из тог времена недостају, јер нису снимљена.

¹⁷ Интересантно је да је у Београду било теже успоставити контакт с певачицама него у Гори, јер већина жена ради и нема много слободног времена због пословних и породичних обавеза. Поред тога, оне током слободних дана често одлазе у Гору, где проводе своје годишње одморе и све мање практикују горанско певање услед, како саме кажу „недостатка времена и прилика“. Неке од њих нису биле спремне да певају, јер су доживеле различите породичне трагедије, тако да су с њима обављени разговори, као и са члановима њихових породица.

Оне не представљају „само“ испитанике, већ активне субјекте, консултанте и креаторе наратива о сопственом музичком знању (Pavlović 2008, 220; Titon 2008, 30). Тако је један део података прикупљен путем полуструктурираних интервјуа, а други снимањем музичког материјала методом учесничког посматрања одређених обредних активности као што су свадба и *поклон*.¹⁸ Један од циљева испитивања био је усмерен на утврђивање репертоара и конситуација женских интерпретација, као и основних закономерности музичких и поетских текстова. У том смислу, у прилогу овог рада налазе се три примера забележена у Гори 90-их година прошлог века, која илуструју два различита начина вокалне интерпретације (видети Примере бр. 1, 2 и 3) и један записан у Београду (Пример бр. 3).

У оквиру савременог етномузиколошког дискурса, методологија базирана на концепту искуства подразумева интерпретације музичког деловања јединки уз уважавање корелације динамичности извођачких трансформација и друштвене реалности (Rice 2003, 15; Hofman 2012, 27). Полазну основу за разматрање искуства жена из Горе у интерпретацији традиционалних форми представља теорија родне перформативности Џудит Батлер,¹⁹ уз етномузиколошку надградњу Иве Ненић, која је овај научни концепт применила при проучавању позиције свирачица на традиционалним инструментима у Србији (Nenić 2014). Исписујући наратив о идентификацији посредством музике, интерпелацији, перформативности рода и другим концептима, Ненић је поставила низ интригантних платформи на којима се могу градити нови погледи на родно музичко искуство. Једна од њих се односи на чињеницу како се музика „може разумети као мрежа перформативних чинова преко којег се доминантно изводи родни идентитет, али и као експресивни знак у култури у којем се зрцале и друге идентификације (класне, родне, етничке итд)“ (Nenić 2014, 82). У том смислу, неопходно је потцртати улогу жена у остваривању видљивости горанске заједнице „опредмећивањем“ етничког бића музичким интерпретацијама у приватном, полуприватном (друштвено детерминисаном) и јавном простору (Traerup 1972, 1974, 1980; Ranković 2016; Tončeva 2012, 86–130). Назначене одреднице су конструисане на основу терминологије која је део досадашњих постигнућа друштвених наука у оквиру којих је исказан концепт „приватна и јавна сфера“ (Rihtman-Auguštin 1982, 38; Stolić 2006, 89–111; Burdije 1999, 39–62). Он је заснован на претпостављеној дихотомији женских и мушких друштвених позиција

¹⁸ Током вишедневних теренских истраживања у Гори живела сам код породице Камбери у селу Враниште. Током стационараног боравка на терену имала сам прилику да своју „инсајдерску“ позицију временом преусмерим на поглед „изнутра“, јер су се домаћини самоиницијативно трудили да ме интегришу у горанску заједницу. Тако сам имала прилику да присуствујем *поклону* и свадби коју је организовала породица која се бринула о мени. *Поклон* представља низ обредних радњи у којима учествују само жене. Током ове прославе младожењине рођаке неколико месеци пред свадбу носе дарове невести у чијој се кући одвија ручак (Stanković 1993, 14; Aljabak & Aljabak 2020, 263–264).

¹⁹ Џудит Батлер инсистира на дистинкцији пол/род која је заснована на односу биолошког, односно друштвеног аспекта ових појмова. Батлер заступа тезу да родни идентитет не постоји као чињеница већ се „перформативно успоставља“ (Batler 2001, 89).

(Radulović 2002, 170), које се не посматрају у оштрој супротстављености, те су у овом раду проширене увођењем одреднице полуприватни простор. Зато је важно назначити да тријада: приватно, полуприватно (друштвено детерминисано) и јавно, успоставља релације између простора (локација) у којима се испољава било која врста женског музичког искуства, контекста и аудиторијума. У првом случају, реч је о женском извођењу у приватном, кућном окружењу, уз присуство породице или жена из локалног миљеа. У другом се ради о амбијентима у којима се одвија обредна или друга пракса пред припадницима читаве горанске заједнице. Последњи упућује на локације које су доступне свима – Другима, то јест онима који нису Горанци (концертне сале, учионице, интернет, ТВ програм, аудио издања и друго). Границе међу овим просторима нису окамењене, већ порозне и успостављене су ради сврсисходније интерпретације постављене теме.

2. Жене као казивачи у етномузиколошким истраживањима Горе: у приватном и полу-приватном (друштвено детерминисаном) простору

Како би се разумела музичка искустава Горанки, разматрана у личним проучавањима, неопходно је контекстуализовати их дијахронијски у односу на етномузиколошке наративе других аутора (Vasiljević 1950; Traerup 1972, 1974, 1980; Bicevski 2001; Tončeva 2012). Наиме, проучавањем традиционалног певачког и свирачког опуса Горанаца, од првих истраживања средином прошлог века до данас, запажа се недовољно бављење женским интерпретацијама, као и родна дистинкција у практиковању појединих форми музичког изражавања.

Етномузиколошка испитивања која су вршена на подручју Горе започета су после Другог светског рата, када је Миодраг Васиљевић забележио четрдесет шест једногласних песама у свега четири насеља: Брод, Драгаш, Крстец и Злипоток (Vasiljević 1950, 12–13). Примере горанског певања објавио је у обимној студији која није била фокусирана на регионалне карактеристике појединих предела, већ на приказивање певачког материјала читавог простора Косова и Метохије, уз теоријски део рада који се односи на тоналне основе. У том смислу, Васиљевићева грађа из Горе не пружа потпуни увид у музичку традицију датог ареала, већ само један издвојен сегмент укупног музичког знања. Интересантно је да су његови саговорници углавном били мушкарци, што се ишчитава из списка казивача у оквиру публиковане студије (Vasiljević 1950, 12–13). Примећује се да је међу испитаницима само једна особа женског пола – дванаестогодишња девојчица Енива Селим из села Брод (Vasiljević 1950, 12–13). Она је отпевала песму љубавног садржаја коју карактерише метричка основа исказана тактом шест осмина и узани тонски опсег са извиком на крају (Vasiljević 1950, 113, 258).²⁰ Васиљевић у својој

²⁰ Једногласно извођење Ениве Селими не делује као самостална мелодијска структура, већ као деоница једног гласа која је „истргнута“ из двогласа.

студији није посебно тумачио женске интерпретације косовскометохијских песама, па је, самим тим, изостао и осврт на певање горанске девојчице.

Након Васиљевића, музичку праксу Горе истраживала је Данкиња Бирте Треруп (*Birthe Traerup*), која је у периоду од 1959. до 1966. године више пута боравила на овом подручју, посебно у селима Брод и Враниште (Траеруп 1972, 1974, 1980). Иако Бирте није потцртала улогу жена у неговању традиционалне музике, она се ишчитава из коментара који се односе на карактеристике вокалног наслеђа. Очито је да су жене успеле да очувају специфично двогласно хетерофоно певање, које је у мушкој извођачкој пракси нестало и могло се наслутити у својеврсним „реминисценцама двогласја“ (Траеруп 1972, 345). Треруп је указала на оригиналност певачке традиције жена, истакавши да „овај облик живи потпуно недирнут од инструменталне праксе, која се оснива на принципу лежећег тона или унисонности (кавали, зурле)“ и била је део интерпретације мушких чланова заједнице (Траеруп 1972, 345).

Током 60-их и 70-их година прошлог века, горанску вокалну праксу бележили су истраживачи института „Марко Цепенков“ из Скопља (Bicevski 2001, 5–11). Плод документовања македонских сакупљача представља обимна студија од 400 песама која је публикована тек почетком овог века (Bicevski 2001, 5–11). Увидом у листе казивача, запажа се да су певачи биле углавном девојке и деца, а у нешто мањој мери жене и мушкарци. У Уводу ове збирке, етномузиколог Трпко Бицевски је истакао основне карактеристике музичких и поетских текстова, без детаљнијег осврта на носиоце праксе и контекст извођења. Попут Бирте Треруп, и Бицевски се осврнуо на специфично двогласно певање жена у коме преовладава „секундни паралелизам“ (Bicevski 2001, 5, 11). Особеност женског певања у Гори повезао је са „усамљеничким“ животом који води читав горански народ услед удаљености од главних саобраћајних комуникација (Bicevski 2001, 6).

На рад македонских етномузиколога надовезује се моје теренско искуство у Гори које је, као што је речено, уследило у последњој деценији прошлог века. Током двогодишње опсервације, запажен је специфичан начин родног учешћа у одбредном контексту (Stanković 1993), верским обичајима (Aljabak & Aljabak 2020, 290), као и извођачкој пракси различитих облика традиционалне музике (Stanković 1993). Оваква сеграгација условљена је ограничењима које жене имају у исламској култури и патријархалном систему, у оквиру којих се, пре свега, очекује остваривање обавеза као што је брига о деци, домаћинству, испуњавање супружничких обавеза и, у сеоским срединама, обављање послова у оквиру домаћинства, око стоке и имања (Malešević 2007, 32; Aksić 2019, 57). У горанском друштвеном миљеу влада „замишљени ред“ (Rihtman-Auruštin 1982, 35), у коме мушкарци имају више слободе на основу „успостављеног друштвеног и културног поретка и односа моћи“, у којој женско тело представља „легитимизацију неједнакости“ (Ivanović 2003, 11, 15; Malešević 2007, 83). Позиционирање жена у овој заједници ишчитава се из социолошких испитивања 90-их година 20. века, која су указала на родну неравноправност изражену у различитим принудама,

економској зависности и недовољном школовању женске деце, које се најчешће завршавало основношколским образовањем.²¹

Родна субординираност жена у Гори запажена је и током моје теренске опсервације, при чему су идентификоване локалне разлике у спровођењу строгих патријархалних и професионалних канона. Наиме, током 90-их година прошлог века, начин одевања је представљао специфичан културни знак који је женску популацију обележавао у односу на место живљења и генерацијску припадност. У појединим сеоским срединама које се могу окарактерисати као „либералније“, *дејке* (девојке) и жене су носиле димије дужине до испод колена, док су у онима које су важиле за „строжа“ окружења, димије покривале читаву дужину ноге. Модерно одевање и ношење панталона, сукњи или фармерица било је мање испољено у свакодневном животу. Током свечаних прилика, посебно на свадбама и при прослављању Ђурђевдана, читава женска популација је облачила народну ношњу која се разликовала у зависности од друштвеног статуса (Nikolić 1995, 171–172). Поред тога, особе женског пола никада нису улазиле у чајдијнице и кафане, као и друга јавна места, на којима су се окупљали искључиво мушкарци. Од Горанки се очекивала висока морална етика, одржавање породичног континуитета и невиност при уласку у брак. Уколико би до развода брака дошло услед жениног неверства, према речима једне од мојих саговорница: „Муж отера жену, без обзира колко деце има. Он јој не да ни децу, ништа. Обично раније жене по селу нису радиле, немају од чега да живе.“

Сходно различитим облицима прихватљивог друштвеног понашања мушкараца и жена у горанској култури, може се говорити и о специфичним активностима у оквиру музичке праксе која указују на перформативност рода (Batler 2001, 89). То се посебно односи на инструменталну традицију у којој се аерофони инструменти (зурле, кавал, полукавали, шупељка) и солистичко певање уз пратњу тамбуре сматрају „мушким послом“. Занимљиво је да употреба назначеног инструментаријума није забележена у извођачкој активности Горанки, како у матичном простору тако и ван њега. Музичирање на *свирли* (зурли) везује се за професионално свирање и јавно извођење у функцији забаве, посебно у појединим ситуацијама током свадбе (дочекивање тупана или *нибета*), када публику чине мушкарци (Traerup 1980, 486; Aljabak & Aljabak 2020, 269). Евентуално наступање свирачица у оваквим приликама било би схваћено као „потенцијално грешно“ (Nenić 2014, 120) и, према речима саговорника, не би било примерено горанској заједници. Зато у

²¹ Према навођењима социолошкиње Ксеније Петовар, 90-их година 20. века једини средњошколски центар у Гори био је у Драгашу, до кога није постојао локални превоз, што је отежавало школовање сеоске омладине. На основу анкете коју је обавила, у овој образовној установи, средњу школу је похађало 60% младића и 40% девојака, што говори о запостављености женске омладине на пољу едукације (Petovar 1995, 437). Захваљујући личним контактима с горанском омладином добијене су информације које указују да је непосредно пред распад Југославије број девојчица у средњој школи био много мањи (око 5%).

досадашњим етномузиколошким наративима није забележен чак ни помен жена које свирају зурле.

У горанској традицији у „мушке инструменте“ спадају кавал и *шупељка*, јер су на њима свирали чобани чувајући стоку, што је био део послова које су обављали мушкарци (Aljabak & Aljabak 2020, 269). Назначени аерофони инструменти повезују се с фалусном симболиком (Gojković 1994, 102) и, самим тим, постају непожељни у женској извођачкој пракси.²² Поред тога, они су део јавних простора (трг, улица, кафана итд.), у оквиру којих би женско свирање означавало „путеност и грешност“ (Nenić 2020, 142, 145, 151) и улазак жена у сегменте друштвеног живота који су традиционално припадали мушкарцима (Malešević 2007, 32).

За разлику од мушкараца, Горанке су исказивале своје музичко искуство једногласним и двогласним вокалним изражавањем и свирањем на даирама и усној хармоници – *м`зике* (Stanković 1995, 206).²³ Даире представљају родно предиспониран инструмент (Nenić 2014, 170), кога су у Гори девојчице добијале као играчку још у најранијем детињству, тако да су у породичном окружењу вежбале вештину певања уз симултано свирање. Усна хармоника спада у инструмент западноевропске провенијенције и фабричке израде, који је у 20. веку стекао велику популарност у оквиру женске популације на Балкану (Nenić 2014, 170). Вероватно су га у Гору донели печалбари током својих путовања, о чему говоре речи једне од казивачица: „То није могао свако да свира, то је доношено од некуд, јер су Горанци свуда ишли“ (теренски запис ауторке). Веште самоуке свирачице обично су исказивале своје умеће пред другим женама и интерпретирале популарне игре и песме из локалног репертоара у условима интимних дружења и светковина.²⁴ То су тренуци везани за приватне, кућне просторе и поједине свечаности, као што су *поклон*, делови свадбеног обреда (девојачко вече – *к`на*), и окупљања оним данима када се из верских разлога забрањује израда ручних радова. Тако су Горанке уочи сваког петка, као и другим данима кад се не ради, организовале седељке на којима се „прво направи да се нешто подели (храна) и то вече свако обиђе своје пријатељице, па мало певају, па причају, размењују, шта ко ради, шта ко тка“ (теренски запис ауторке).

Будући да је већи део мушкараца током године одлазио у печалбу, женама је додатно наметнута улога која је захтевала успостављање и одржавање „етно-културног идентитета локалне заједнице“ (Petovar 1995, 433). Брига о породици донела им је старање о локалним светковинама, а самим тим и неговање музичких форми које репрезентују горански културни идиом. Ради се о два специфична начина вокалног и вокално-

²² Бавећи се свирачицама у Србији, Ива Ненић је назначила да је свирање на фрули било дозвољено девојчицама све до уласка у пубертет (Nenić 2014, 144).

²³ Примери женског певања уз пратњу тамбуре на којој свира мушкарац били су реткост.

²⁴ Током истраживања 90-их година прошлог века имала сам прилику да присуствујем оваквом извођењу које, нажалост, није документовано у аудио и видео формату.

инструменталног извођења, при чему се први именује као певање „на глас“ (примери бр. 1 и 2) и представља вид старије сеоске праксе која кореспондира са различитим облицима српског вокалног корпуса (Golemović 1996, 11–22; Ranković 2016, 115).²⁵ Најчешће се може чути у обредном контексту (*Ђурен, поклон, свадба, сунет*), изводе га две жене у високој интонацији, при чему се кретање њихових гласова одвија у паралелним секундама на основи уског тонског потенцијала у оквиру кога други глас (певачица која *тера по на*) пева вишу деоницу од оне која *води* (видети примере бр. 1 и 2). Поетски текст је заснован на осмерачкој основи и импровизује се тако да песма настаје у тренутку интерпретације и прати процесуалност одређеног обреда. Занимљиво је да „жанровску ознаку на поетском плану чине први чланак стиха и екскламација“ који представљају рефренске синтагме (Ranković 2016, 115). Веште певачице креирају садржај текста уз коришћење општих места, устаљених атрибута, рефрена²⁶ и других кодираних обележја поетске равни.

Крајем прошлог века *на глас* су певале све генерације испитаница, али су удате жене током конкретних обредних чинова у полуприватним (друштвено детерминисаним) ситуацијама имале примат. То су амбијенти у природи и на отвореном када се пева у оквиру обредних конситуација (свадбе, сунета или *Ђурена*) пред припадницима горанске заједнице. Тада су жене смишљале пригодне речи којима су коментарисале дати тренутак, што је једна од мојих саговорница коментарисала „то обично раде жене и то мало старије, знале су да погоде тему, да сложе причу“. Иако се у горанској култури било какав облик јавног наступања жена не сматра прикладним, постоје прилике када се вокалне интерпретације не доживљавају као „искакање“ из задате „женске улоге“, која подразумева понашање лишено афективног. Жене из Горе у таквим ситуацијама имају својеврсну моћ, јер је њихова песма у функцији одређеног обредног чина битног за читаву горанску заједницу. Зато Горанке за песме које се изводе *на глас*, посебно за време Ђурђевдана, кажу: „то није песма, то је бојодала“ (Ranković 2018, 119–140).²⁷ Ова констатација говори о специфичном односу према обредном певању, које се не сматра забавном музичком категоријом (Hofman 2012, 132), већ елементом важним за дату конситуацију. Поред тога, извођачи су удате жене у „зрелим“ годинама, што се очитује и у облачењу беле мараме и *телика* – мантила црне боје, који представља важан елемент у конструкцији горанског етничког идентитета (Nikolić 1995, 171–172; Đorđević Crnobrnja 2015, 306). Тако одевене Горанке у датим конситуацијама могу наступити пред другим члановима друштва, јер више нису у репродуктивном периоду и у патријархалној култури су

²⁵ Старије сеоско певање у етномузикологији представља вокално изражавање везано за извођење два или три певача истог пола, чију интерпретацију карактерише секундни сазвук (у оквиру хетерофоног, хетерофоно-бордунског или бордунског тока), с утврђеном функцијом гласова и, у неким случајевима, извикивањем (Golemović 1996, 11–22).

²⁶ У оквиру ђурђевданских песама типичан рефрен и екскламација представљају речи „ја, а, бојодала“ (пример бр. 1), а у свадбеним „ја, а, млајнесто“ (Пример бр. 2).

²⁷ Реч *бојодала* често се јавља у ђурђевданским песмама, али њено значење није откривено. Према тумечењу казивачица, ради се о својеврсној објави певања као активности.

„препознате“ као „бесполне“ (Malešević 2007, 84), лишене телесног и сексуалног. Оваква „друштвена мимикрија“ среће се и у другим културама, у којима музика појачава слободно родно наступање и оповргава правило (Nenić 2014, 88–89).

Други вид вокалног испољавања млађих Горанки подразумева ритмичку пратњу даира, јер се ради о примерима који се „тупају со даире“ при различитим окупљањима, најчешће у интимним приватним круговима. Овакав начин извођења често је везан за плесну праксу и обухвата двогласне примере базирани на хетерофонији или једногласу ширег тонског амбитуса са фиксираним поетским текстом и одређеним метром (видети пример бр. 3). За разлику од примера *на глас*, који су део обредног оквира и у мањој мери трансформисани, пракса певања уз даире, коју изводе припаднице млађе генерације, пружала је различите иновације, нарочито у обогаћивању репертоара који је понекад обухватао и новокомпоноване песме (Stanković 1995, 206).

Поредећи сопствене записе горанских песама с адекватним примерима из раније објављене литературе (Traegur 1972; Bicevski 2000), запажа се потпуно сагласје у погледу конситуација, жанрова и музичких закономерности. Овај податак указује на чињеницу да су жене у временској процесуалности успеле да очувају локални музички језик и парадигме културне особености заједнице.

Последња публикована етномузиколошка истраживања Горе спровела је бугарска етномузиколошкиња Веселка Тончева у два горанска села на подручју Албаније (Борје и Шиштевац) у периоду од 2008 до 2012. године (Toncheva 2012). Увидима у њену грађу испоставља се да су и у овом делу котлине жене носиоци вокалне традиције, која је у оквиру дате студије везана за обредне конситуације (Toncheva 2012, 86–130). Међутим, музички материјал који прати рад Тончеве приказан је једногласним извођењем (Toncheva 2012, 257–287), што је контрадикторно у односу на текст студије у коме се говори о присуству двогласа (Toncheva 2012, 135).²⁸ Иако се Тончева експлицитно не бави женским музичким искуством, из њеног текста се јасно ишчитава подела на, како ауторка наводи, „мушке“ и „женске“ песме, која је исказана на основу разматрања музичке праксе (Toncheva 2012, 135). Као основне карактеристике „мушких“ извођења, она наводи шири амбитус мелодије и богату орнаментику, док се у „женским“ интерпретацијама потцртава двоглас у ужем тонском опсегу (Toncheva 2012, 135).

Систематизујући податке из етномузиколошких студија насталих у протеклих седам деценија, евидентно је да су женска музичка искуства била окосница већине испитивања. Не ради се увек о теренским опсервацијама које су у фокус стављале жене, већ је женско умеће родно обележило прикупљене материјале. Сопствена истраживања су, у том смислу, доминантно била

²⁸ О традиционалној музичкој пракси Горанаца у селима која су у Северној Македонији (Урвич и Јеловјане) за сада нема података.

усмерена на специфичне двогласне интерпретације жена. Његовим аналитичким сагледавањем, уочава се да подручје Горе одликује особен начин двогласа (у односу на друге делове Балкана), кога карактерише фреквенција секундног сазвука, уски тонски амбитус, висока интонација при певању, секундно извикивање на крају мелострофе, тембр, „замагљивање“ вокала, специфичност обредних поетских текстова базираних на осмерачкој версификацији и њихова импровизација (Ranković 2016, 101–132).

3. Горанке у јавном простору

Исељавање Горанаца из родног краја и њихово настањивање у новим срединама, посебно након бомбардовања Републике Србије 1999. године (Hasani 2011, 311–322; Đorđević Crnobrnja 2014, 35–46), донело је промене на различитим пољима. Живот у окружењима која се културно и конфесионално разликују од горанске заједнице посебно је утицао на положај жена. То је видљиво у променама начина одевања и у прихватању модерних одевних предмета (Đorđević Crnobrnja 2015), као и у преобликовању обредних конситуација у новим животним условима.²⁹ Суживот с Другима допринео је отварању горанске заједнице за новине које доноси модерна цивилизација, али и мањој заинтересованости припадница млађе генерације за очување традиционалног певања. Моје саговорнице из Београда говориле су о овом проблему истичући да млади „доста живе ван села, немају прилику да се то чешће чује и, некако, заинтересованости нема. Кад ми певамо то – бојодала, она (снаха – прим. аутор.) каже: ‘Нешто разумем, нешто не разумем, завлачите, не могу да спојим речи’“ или, по речима друге моје саговорнице: „Деца живиле во град и ништа не знаје и за Гора слабо зају. Ја ше имам унука ваке кад говориме мие ил’ на телефон он се замара ... неће да те слуша, дете се замара младо. Омладина то не воли“. Из ових речи се види да су припаднице генерације која је рођена у Гори још увек привржене горанској култури. Међутим, младе жене и девојке рођене у Београду данас су мање економски зависне, образују се и удаљавају од културне матрице својих родитеља. Оне нису мотивисане да следе утврђене моделе понашања и нису заинтересоване ни за популарисање горанског музичког идиома, тако да ову активност спроводе жене средње и старије генерације, како у Гори тако и у Београду.

Интресантно је да крајем 20. и почетком 21. века горанска етничка група бива препозната посредством „музичких материјализација“ које су доступне у јавном простору. Као што је речено, под јавним просторима подразумевају се окружења у којима се горански етнички идентитет може представити Другима и у коме се стичу сазнања о овој заједници: Јутјуб (Youtube) платформа, ТВ програми, аудио издања, образовни систем, семинари, предавања и концерти. У њима се појављују жене које су

²⁹ У различитим градовима Балкана и Европе у којима живе Горанци, савремене свадбе се одржавају у ресторанима и умногоме се разликују од оних које су крајем прошлог века практиковане у родном крају.

захваљујући различитим облицима друштвеног искуства начиниле искорак из својих традиционалних улога и постале „видљиве“ широј јавности, демонстратори горанског певања на семинарима, предавањима и консултантима у презентовању горанске музике и културе уопште. Како би се што адекватније илустровала оваква пракса, биће наведена два парадигматска примера која представљају ангажовање Горанки средње и старије генерације: Арзе Рецеплари и Шејзаде Исмаиљи, које тренутно не живе у Гори.³⁰

Интернет окружење, посебно Јутјуб платформа, од свог оснивања 2005. године до данас, представља популарну друштвену мрежу и моћно средство масовне „партиципаторне културе“ (Perković, Ranković & Jović 2019, 56). Кроз Јутјуб приказивање видео садржаји су доступни бројном аудиторијуму и могу се прегледати у више наврата (Perković, Ranković & Jović 2019, 56). Путем овог сегмента, медијске панораме савременог доба доступни су материјали који пружају основна сазнања о Горанкама чије су вокалне интерпретације запажене у различитим временским оквирима. Једна од њих је Арза Рецеплари из Злипотока у Гори, која је 1974. године снимила прву плочу горанских песама уз инструменталну пратњу ансамбла „Пеливан“ за издавачку кућу ПГП РТБ.³¹ Три од четири песме које је том приликом отпевала данас су доступне на Јутјубу, што читав подухват чини видљивим деценијама након обављеног снимања.³² Својеврсни куриозитет представља чињеница да је Арза као девојка из затворене и патријархалне средине начинила овакав корак и да су након ње, све до 90-их година 20. века, искључиво мушки гласови доминирали на аудио издањима горанске музике.³³ Она је волела да пева и у томе је имала изузетну подршку родитеља који су животом у Београду прихватили савременије погледе на јавне наступе своје ћерке. Поред тога, у време СФРЈ, девојка која долази из руралне средине и појављује се у медијском простору представља идеалан пример жељене родне

³⁰ Имена саговорница су наведена уз њихову личну сагласност.

³¹ Арза је рођена 1960. године у селу Злипоток, а своју младост је провела у Београду, у коме су њени родитељи држали посластичарску радњу у улици Краља Петра. Имала је подршку читаве породице, чији су чланови били музички надарени, те су често певали и свирали „за своју душу“. Њихов таленат није остао незапажен, будући да их је „открио неко од одговорних лица“ из ПГП-а. Ова случајност је допринела да се публикују први снимци некомерцијалне горанске музике, са Арзом као централним носиоцем читавог пројекта (серијски број плоче: EP 16239).

³² Ради се о песмама које се налазе на Јутјуб профилу UNIVERSUM 454: “Врбице, врбо зељена” (<https://www.youtube.com/watch?v=6mPBe38sBwY>; приступљено 28. маја 2020), „Упали го Бахто, ћеро, кандилчето“ (<https://tr-cam.com/video/lmE34a-C-VA/arza-redzeplarl-upali-go-bahto-cero-kandilceto.html>; приступљено 28. маја 2020), „Налбатинче којна кује“ (https://tr-cam.com/video/XI3kOf-_lWY/arza-redzeplarl-nalbatince-konja-kuje.html; приступљено 28. маја 2020) и „Врџачица ситно врне“ (која није пронађена на интернету).

³³ Годину дана након Арзе, горанске песме је снимио Илијаз Амада за загребачки „Југотон“, а 1978. појављује се плоча Арифа Рецепија. Следе издања Хасана Мазламија, Веби Исмаиљија, Хасана Мушке, Зејбедина Хоџе, Акија Мандака и других (доступно на каналу Радио Горе: <https://www.youtube.com/watch?v=2MLlTRuxkBw&t=67s>; приступљено 29. маја 2020).

равноправности, коју је промовисало тадашње социјалистичко друштво. Није познато како је ЛП с горанским песмама одјекнуо у ширим друштвеним круговима, посебно зато што је Арза након удаје престала са певањем. Чини се да је ова одлука била у великој мери њена, јер, како је сама тврдила, супруг је није спутавао у певачкој амбицији. Упркос подршци свог брачног партнера, Арзу је спутала аутоцензура и, како сама каже, бојазан од осуде локалне горанске заједнице. Десетак година после смрти супруга, Арза је поново почела да се бави певањем и данас у горанској средини важи за истакнуту певачицу горанских песама. Њена извођења су усмерена на јавне или полујавне просторе, као што су промоције културних тековина бошњачке и исламске заједнице³⁴ и прославе сунета и других породичних светковина. У оквиру датих констатација, Арза пева уз пратњу даира (на којима сама свира), тамбуре или синтисајзер, на којима свирају мушкарци. Такво извођење припада новијем вокалном стилу кога краси богата мелизматика и назално певање,³⁵ што је потпуно различито у односу на певање старије сеоске праксе – *на глас*. Овакав начин интерпретације раније је био карактеристичан за мушко извођење уз тамбуру, и мање је био присутан у женским вокалним наступима. Мелизматични таласи и китњаста украси који обигравају око упоришних тонова везују се за мелодику оријенталне провинијенције на коју је утицала инструментална пракса свирања на зурлама (Ranković 2016, 118).

Изузетно значајна личност која има важно место у промоцији горанске традиције у Београду и Србији јесте Шејзада Исмаиљи, из села Орђуша, која већ деценијама живи у Београду.³⁶ Њено иницијално музичко искуство везано је за Гору и породицу, у оквиру које је као девојчица стекла прва музичка знања. За разлику од Арзе, Шејзада одлично влада песмама старије сеоске праксе – *на глас* и има богатији репертоар. Поред тога, она изводи и једногласне песме новијег певачког слоја и ширег тонског опсега (пример бр. 4) без примеса назалног тембра. Током читавог живота њено певање било је окренуто горанској заједници и везано за приредбе у школи и породична окупљања, о чему сведоче и њене речи, које сам забележила током наших разговора:

„Ја певам одмалена, још у школи. У моје време организовале су се приредбе школске. Ја сам наступала на разноразним приредбама ... Певање ми је одувек у души и овако двојке наше, имамо ми певамо, није песма него тренутна ситуација. Две жене и договарамо се шта ћемо да отпевамо. Ток тренутка, било да је нека свадба, било да смо изашле да се прошетамо, па тог момент

³⁴ Ради се о манифестацијама које се организују у Призрену, Новом Пазару и другим градовима у оквиру којих се исказује исламска култура (<https://www.youtube.com/watch?v=RoGIgtx2mFY&t=84s>; <https://www.youtube.com/watch?v=xnrmWKhTCM>; приступљено 29. маја 2020).

³⁵ Овакав начин извођења карактеристичан је за мушко певање уз тамбуру и представља новији вокални стил у односу на певање *на глас*, које је забележено у етномузиколошким записима из друге половине 20. века.

³⁶ Шејзада Исмаиљи рођ. Алимани рођена је у селу Орђуша у Гори 1956. године.

певамо што нам је лепо. Слажемо, то није песма, него је то наше певање, ми то зовемо бојодала. То је најстарији облик певања. Млади то сада не знају да певају, ми тако неке жене у овим годинама још то мало певамо, иначе то ће временом да нестане, јер неће нико од младих да пева“.

Свесна чињенице о нестајању горанске вокалне праксе Шејзада је након 50-те године живота почела да промовише горанску заједницу у Београду. Наше познанство датира од пре десетак година, када сам је интервјуисала у више наврата. Будући да је Шејзада певачица раскошног талента, убрзо је прихватила понуду да се као демонстраторка горанског традиционалног певања појави пред студентима Катедре за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, као и на семинару традиционалног певања Косова и Метохије у организацији ЦИОТИС-а (Центра за истраживање и проучавање традиционалних игара Србије), који је одржан 2014. године у Ковачици. Уз моја стручна усмеравања, Шејзада је приказивала парадигматске вокалне примере који илуструју различите жанрове горанског певачког наслеђа. Она је током заједничких сусрета и интервјуа схватила колико доприноси популарисању горанског идентитета и имала је изузетно важну улогу као консултант при постављању горанских игара и песама на програм Ансамбла народних игара и песама Србије „Коло“.³⁷ Шејзадина мотивација да промовише горанску културу концертним презентацијама Ансамбла „Коло“ била је толико изражена да је овој фолклорној трупи поклонила неколико народних ношњи и помогла при набавци горанских традиционалних костима. Њена извођења горанских песама део су наставног плана и програма Катедре за етномузикологију ФМУ, као и репертоара професионалних Ансамбала „Коло“ из Београда и „Венац“ из Грачанице.³⁸

4. Закључак: простори женске моћи

Увидом у музичка искуства Горанки, у оквиру различитих просторних и временских перспектива, долази до изражаја њихов допринос презентацији горанске заједнице. Оне су одиграле кључну улогу у очувању и успостављању континуитета традиционалних форми певања као протагонисткиње обредне

³⁷ Шејзада је имала важну улогу као консултанткиња, када сам у програму Ансамбла „Коло“ сценски адаптирала извођење горанских песама и игара у оквиру програма „Сведочанства са Косова и Метохије“, који је изведен 2011. у Народном позоришту у Београду, на сцени „Раша Плаовић“.

³⁸ У оквиру Јутјуб платформе налази се снимак песме „Не ли си се наспало“ (пример бр. 3 у прилогу), коју Ансамбл „Коло“ изводи према запису начињеном на основу Шејзадине интерпретације (<https://www.youtube.com/watch?v=igCjMjWxoLI>; приступљено 30. маја 2020).

праксе у приватним и полуприватним (друштвено детерминисаним) просторима, о чему говоре вишедеценијска етномузиколошка истраживања.

Видљивост жена у различитим сферама у којима се горанска култура представља локалној заједници и Другима, одвијала се углавном током периода девојаштва и у зрелом животном периоду, при чему је јасно дефинисана музичка активност неударних и ударних чланица заједнице. Ступањем у брак, у време када наступа репродуктивни период, женска слобода музичког изражавања знатно се смањује у оквиру јавних простора (Hofman 2012, 56). Може се рећи да су, како приватни и полуприватни (друштвено детерминисани), тако и јавни простори сфере у којима је материјализација женског музичког искуства, уједно и одраз женске моћи испољене у знању и чињењу (посебно у обредима). Кроз звучну „опипљивост“ музичких пракси укрштају се различити идентитетски маркери и отвара се простор за исказивање женске иницијативе. Међу њима су и интерпретаторке које наступају као вокални солисти уз тамбуру (у оквиру јавних простора), што представља типично „сценско представљање“ родних односа (Olson 2004, 54). Горанке су на овај начин прекорачиле традицијом успостављена музичка понашања, јер је певање уз тамбуру у горанској традицији својственије мушкарцима. Поред тога, репертоар песама уз тамбуру, које су широког амбитуса и љубавног садржаја, могао је да се „прелива“ из мушког у женско извођачко поље и обратно.

Разматрањем женских музичких искустава ишчитава се, додуше ретка, појава својеврсног „женског лидерства“ (Snaebjornsson et al. 2015, 1–8) које се очитује у активностима Шејзаде Исмаиљи, која надилази улогу жене-певачице, у локалним, горанским условима, и постаје особа која доприноси да се Други упознају са горанским културним и етничким идентитетом. Међутим, такву атрибуцију могу имати и све оне жене које су мање запажене у јавности, а биле су сараднице бројних етномузиколошких испитивања (Ranković 2013). Самим тим што се издваја њихова вештина и знање, Горанке чија имена овде нису поменута, постале су видљиве интерпретаторке захваљујући трајно уписаним извођењима у оквиру научних наратива. Оне су у одређеним тренуцима свог живота допринеле промоцији горанске заједнице посредством забележених музичких примера који представљају „материјалне перформативности различитих идентитета“ (Nenić 2014, 5). Доступност ових извођења посредством азличитих медија доприноси појави бројних реинтерпретација и популаризацији горанске музике у ширим оквирима.

Извори

<https://www.youtube.com/watch?v=6mPBe38sBwY> (pristupljeno 28. maja 2020)

<https://tr-cam.com/video/lmE34a-C-VA/arza-redzeplarI-upali-go-bahto-cero-kandilceto.html> (pristupljeno 28. maja 2020)

<https://tr-cam.com/video/XI3kOf-IWY/arza-redzeplarI-nalbatince-konja-kuje.html>, (pristupljeno 28. maja 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=2MLITRuxkBw&t=67s>, (pristupljeno 29. maja 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=RoGlGtx2mFY&t=84s>, (pristupljeno 29. maja 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=xnermWKhTCM>, (pristupljeno 29. maja 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=2MLITRuxkBw&t=67s>, (pristupljeno 29. maja 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=igCjMjWxoLI>, (pristupljeno 30. maja 2020)

Литература

Aksić, Nina. 2019. „Pismenost i obrazovanje žena u Novom Pazaru od 1945. do 1991. godine“. U *Zbornik radova sa okruglih stolova Alhamijado književnost i Svečanost mevluda*, ur. Hasna Ziljkić, 57–61. Novi Pazar: Kulturni centar Novi Pazar.

Aljabak, Idrizi, Sadik & Admir Idrizi Aljabak. 2020. *Kruševo (Gora)*. Prizren: Utillis.

Antoniјевић, Dragoslav & Milovan Radovanović. 1995. „Predgovor“. U *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, ur. Dragoslav Antoniјевић & Milovan Radovanović, 1–10. Beograd: Geografski institut „Jovan Cvijić“ SANU.

Antoniјевић, Dragoslav. 1995. „Etnički identitet Goranaca“. U *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, ur. Dragoslav Antoniјевић & Milovan Radovanović, 76–108. Beograd: Geografski institut „Jovan Cvijić“ SANU.

Batler, Džudit. 2001. *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama „pola“*. Beograd: Samizdat B92.

Bicevski, Trpko. 2001. *Narodnata pesna na Goranite*. Skopje: Institut za folklor „Marko Cepenkov“.

Burdije, Pjer. 1999. *Nacrt za jednu teoriju prakse: tri studije o kabilskoj etnologiji*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Derans, Žan-Arno & Loran Žeslen. 2011. *Putovanje u zemlju Goranaca. Balkan, početak XXI veka*. Beograd: Medijska knjižara Krug.

Divac, Zorica. 1995. „Svadbени обичаји у Sредачкој жупи и Gори“. U *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, ur. Dragoslav Antoniјевић & Milovan Radovanović, 186–201. Beograd: Geografski institut „Jovan Cvijić“ SANU.

- Dorđević Crnobrnja, Jadranka. 2014. „Migracije iz Gore krajem dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka“. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 62 (2): 35–46.
- Dorđević Crnobrnja, Jadranka. 2015. „Svakodnevno odevanje Goranki u Beogradu – između tradicijskih i savremenih kulturnih praksi“. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 63 (2): 303–316.
- Dorđević Crnobrnja, Jadranka. 2020. *Nismo prekidali sa Gorom. Etnicitet, zajednica i transmigracije Goranaca u Beogradu*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Gojković, Andrijana. 1994. *Muzički instrumenti: mitovi, legende, simbolika i funkcija*. Beograd: Cicero.
- Golemović, Dimitrije. 1996. „Srpsko dvoglasno pevanje I: oblici, poreklo, razvoj“. *Internacionalni časopis za muziku Novi zvuk* 8: 11–22.
- Hasani, Harun. 1995. „Migracije stanovništva Gore“. U *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, ur. Dragoslav Antonijević & Milovan Radovanović, 149–166. Beograd: Geografski institut „Jovan Cvijić“ SANU.
- Hasani, Harun. 2011. “Goranes: A Respected Minority in Serbia, A Persecuted Minority in Present-day Kosovo”. In *Minorities in the Balkans. State Policy and Interethnic Relations*, ed. Dušan Bataković, 311–322. Belgrade: Institute for Balkan Studies of the Serbian Academy of Science and Arts.
- Hasani, Suzana. 2003. „Etnološke karakteristike Šarplaninske Župe Gora“. Diplomski rad, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Hofman, Ana. 2012. *Socijalistička ženskost na sceni: rodne politike u muzičkim praksama jugoistočne Srbije*. Beograd: Evoluta.
- Ivanović, Zorica. 2003. „Pogovor: Antropologija žene i pitanje rodni odnosa u izmenjenom diskursu antropologije“. U *Antropologija žene*, prir. Žarana Papić & Lydia Sklevicky, 381–435. Beograd: Prosveta.
- Jastrebov, Stepanović, Ivan. 1995. *Stara Srbija*. Prevod, predgovor i komentari Dragan Čombar. Beograd: NIP „Novi svet“, Narodna i univerzitetska biblioteka.
- Katić, Tatjana. 2010. Vilajet Pastric (Paštrik) 1452/53. godine. *Mešovita građa*, XXXI: 39–74.
- Lutovac, Milisav. 1955. „Gora i Opolje“. *SEZb* XIX. I odeljenje: Naselja i poreklo stanovništva, 35.
- Malešević, Miroslava. 1986. „Ritualizacija socijalnog razvoja žene – tradicionalno selo zapadne Srbije“. U *Zbornik radova Etnografskog instituta*, ur. Dušan Bandić, 9–120. Beograd: Etnografski institut SANU.

- Malešević, Miroslava. 2007. *Žensko. Etnografski aspekti društvenog položaja žene u Srbiji*. Beograd: Srpski genealoški centar.
- Mladenović, Radivoje. 1995. „Goranski govor“. U *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, posebna izdanja, knjiga 40/II, ur. Dragoslav Antonijević & Milovan Radovanović, 109–148. Beograd: Geografski institut „Jovan Cvijić“ SANU.
- Mokranjac, Stevan, St. 1996. *Etnomuzikološki zapisi*, tom 9. prir. Dragoslav Dević. Knjaževac-Beograd: Muzičko-izdavačko preduzeće „Nota“, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Nenić, Iva. 2014. „Deregulacija kanona: identiteti, prakse i ideologije ženskog sviranja na tradicionalnim instrumentima u Srbiji“. Doktorska disertacija, Fakultet muzičke unetnosti u Beogradu.
- Nikolić, Desanka 1995. „Etnokulturni stereotipi stanovnika Gore i Sredačke župe.“ U *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, ur. Dragoslav Antonijević & Milovan Radovanović, 167–185. Beograd: Geografski institut „Jovan Cvijić“ SANU.
- Ober, Loren. 2007. *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Pavlović, Jelena. 2008. „Istraživač kao sagovornik: uvažavanjem priča do transformacije praksi“. U *Metateorijske osnove kvalitativnih istraživanja*, ur. Dušan Stojnov, 219–236. Beograd: Zepter Book World.
- Petan, Svanibor. 2010. *Lambada na Kosovu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Petrović, Radmila. 1974. „Narodna muzika istočne Jugoslavije – proces akulturacije“. *Zvuk* 2: 155–160.
- Petovar, Ksenija. 1995. „Osobnosti socijalnog prostora Gore i Sredske“. U *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, ur. Dragoslav Antonijević & Milovan Radovanović, posebna izdanja, knjiga 40/II, 427–457. Beograd: Geografski institut „Jovan Cvijić“ SANU.
- Radovanović, Milovan 1995. „Antropogeografske i etnodemografske osobnosti šarplaninskih župa Gore, Opolja i Sredske“. U *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, ur. Dragoslav Antonijević & Milovan Radovanović, 10–75. Beograd: Geografski institut SANU.
- Radulović, Lidija. 2000. „Nečista i neformalno moćna: Sakralni aspekti ambivalentnog odnosa prema ženi u tradicijskoj kulturi Srba“. U *Mapiranje mizogije u Srbiji: diskursi i prakse*, ur. Marina Blagojević Hughson, 169–203. Beograd: Asocijacija za žensku inicijativu.

- Ranković Sanja. 2013. *Vrbice, vrbo zelena (tradicionalno muzičko nasleđe Prizrenske Gore)*. CD sa programskom knjižicom. ur. Aleksandra Pavićević. Beograd: Srpsko etnološko i antropološko društvo.
- Ranković, Sanja. 2016. „Tradicionalna muzika Prizrenske Gore u senci Otomanske imperije“. *Muzikologija* 20: 101–132.
- Ranković, Sanja. 2018. “St. George’s Day Songs in Prizrenka Gora”. In *The Feast of Saint George: Different Cultural Contexts and Traditions*, ed. Gordana Blagojević, 119–140. Beograd: Etnološko-antropološko društvo Srbije i Etnografski institut SANU.
- Reljić, Mitra. 2011. „Goranci – od geografske odrednice do etnonima“. *Oktoih: Časopis Odjeljenja za srpski jezik i književnost Matice srpske – Društva članova u Crnoj Gori* 1 (1–2): 165–173.
- Rice, Timothy. 2003. “Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”. *Ethnomusicology* 47 (2): 151–167.
- Rihtman-Auguštin, Dunja. 1982. „O ženskoj subkulturi u slavonskoj zadruzi“. U *Žena u seoskoj kulturi Panonije* (posebno izdanje), ur. Vlasta Domaćinović, 33–38. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo.
- Schmidinger, Thomas. 2013. *Gora: Slawischsprachige Muslime zwischen Kosovo, Albanien, Mazedonien und Diaspora*. Wien.
- Snaebjornsson, Minelgaite, Ingi, Runar Edvardsson, Vilma Zydziunaite & Vlad Vaiman. 2015. “Cross-Cultural Leadership: Expectations on Gendered Leaders’ Behavior”. *Sage journal*, April-June: 1–8.
- Stanković (Ranković), Sanja B. 1993. „Individualno i kolektivno u orskoj i vokalnoj tradiciji žena u Gori“. Diplomski rad, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.
- Stanković (Ranković), Sanja. 1995. „Osnovne muzičko-igračke karakteristike Gore“. U *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, posebna izdanja, knjiga 40/II, ur. Dragoslav Antonijević & Milovan Radovanović, 202–213. Beograd: Geografski institut „Jovan Cvijić“ SANU.
- Stolić, Ana. 2006. „Rodni odnosi u carstvu podeljenih sfera“. U *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*, prir. Ana Stolić & Nenad Makuljević, 90–94. Beograd: Clio.
- Titon, Jeff, Tood. 2008. “Knowing Fieldwork”. In *Shadows in the Field (New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology)*, Second Edition, eds. Gregory Barz and Timothy J. Cooley, 25–41. Oxford University Press.
- Tomašević, Radovan. 1989. „‘Šarplaninski našinci’ (uticaj političkih, administrativnih i ideoloških faktora na etničke procese“. *Etnološke sveske* X: 47–57.
- Tončeva, Veselka. 2012. *Nepoznata Gora*. Sofija: Izdavačka kuća „Rod“.

- Traerup, Birthe. 1972. „Dvoglasno pjevanje u Prizrenskoj Gori“. *RAD XVII Kongresa SUFJ* održanog u Poreču 1970. godine: 345–347.
- Traerup, Birthe. 1980. „Tupan i svirala u svdbenim obredima u selu Brodu, Prizrenska Gora“. *XXV Kongres SUFJ* održan 1978. godine u Berovu: 483–488.
- Trerup Birte. 1974. „Narodna muzika Prizrenske Gore“. *RAD XIV Kongresa SUFJ* održanog u Prizrenu 1967: 211–223.
- Vasiljević, A. Miodrag. 1950. *Jugoslovenski muzički folklor I*. Beograd: Prosveta.
- Vukanović, Tatomir. 1986. *Srbi na Kosovu I*. Vranje: Nova Jugoslavija.
- Zakić, Mirjana. 2008. „Kontekst-konsituacija-tekst“. U *Zbornik radova sa međunarodnog skupa „Dani Vlade S. Miloševića“*, ur. Dimitrije Golemović, 215–227. Banja Luka: Akademija umjetosti u Banja Luci, Muzikološko društvo Republike Srpske.
- Zejneli, Zejneli. 2015. *Goranci – svačiji i ničiji (a ipak svoji)*. Subotica: Grafoprodukt.

Нотни примери

Пример бр. 1

Ће 'де да шета Зејнепа (ћурђевданска песма "на глас")

Рефија Ризвани рођ. Алыли (1951) и
Љифа Ризвани рођ. Билали (1940)
село Млике

И, ја - а, бо - јо - да - ла, ће 'де да ше - та
Зеј - не - па, И, ја - а, ће 'де да
ше - та Зеј - не - па, И!

И, ја, бојодала, ће 'де да шета Зејнепа,
и, ја, ће 'де да шета Зејнепа, И!

Ће 'де да шета Зејнепа
за овја међа Ћурђевден,
да берем травке зељене,
воде да деца ок'пем,
за овја међа Ћурђевден,
сме го сва зема чекале

Транскрипција: Сања Ранковић

Пример бр. 2

Машала, шо си пристала?

(песма "на глас" која се изводи на свадби)

Мирзада Абдула (1971) са мајком Атемом
село Љубовиште

♩ = 80

Ја - а, мла - јај - не - сто, ма - ша - ла, шо си

при - ста - ла, ја - а, ма - ша - ла,

шо си при - ста - ло - а, И!

Ја, млајанесто, машала шо си пристала,
ја, машала, шо си пристало(а), И!

Машала, шо си пристала,
од очи да ти не биде.
Спрати нашега јунака,
ти ниси тембен каранфил,
да ги је алаф материн
шо те голема порасла.

Транскрипција: Сања Ранковић

Пример бр. 3

Ја сом се напроменило

(ђурђевданска песма уз игру)

Силвија Јакупи рођ. Дестани (1956) и
Вахида Максуди рођ. Скендери (1945), село Враништ

$\text{♩} = 353$

Дандре
соло

sempre simile

Ја сом се на - про - ме - ни -
- ло, ја сом се на - про - ме - ни - ло,
а не - мам кој да ме гље - да, а не -
- ма кој да ме гље - да, о, а, и!

*Ја сом се напроменило,
ја сом се напроменило,
а нема кој да ме гљеда,
а нема кој да ме гљеда, о, а, и!*

Ја сом се напроменило,
а нема кој да ме гљеда,
Лудо ми аскер отишло,
каплара се разљутило,
на сиља не ми го пушта
да дојде да ме рашета,
на таја чешма шарена,
да јадем љеб и сирене,

да пијем вода студена.
 Да дојде да ме рашета
 кроз тија поље широко,
 да берем цвеће шарено.

Транскрипција: Сања Ранковић

Пример бр. 4

Не ли си се наспало?

Шејзада Исмаиљи рођ. Алимани (1956)
 Орхуша

♩ = сса 86

Не ли си се нас - па - ло? Не ли си се нас - па - ло?

Ку-зум бе - ла Е - ди - је, три ве - че - ри без ме - не,

Еј, Е - ду - ле, на чет - вр - ти ја дој - до.

о.ф.

*Не ли си се наспало?
 Не ли си се наспало?
 Кузум бела Едије,
 Три вечери без мене,
 Еј, Едуле,
 на четврти ја дојдо.*

*На четврти ја дојдо,
 на четврти ја дојдо,
 Кузум бела Едије,
 тебе дома не те најде,
 Е, Едуле,
 тебе дома не најде.*

Ја те најде зад врата,
ја те најде зад врата,
Кузум бела Едије,
со другог збореше,
еј, Едуле,
мој муабет тераше.

Не ми фрљај ифтире,
Ћазим, главо пијана,
ја сом била во мајке,
Еј, Ћазиме,
снаха дете ми родила.

Снаха дете родила,
Ћазим, главо пијана,
име му сом ставала,
Е, Ћазиме,
беле руке сом шарила.

Беле руке сом шарила,
Ћазим, главо пијана,
и тебе сом чекала,
Еј, Ћазиме,
и тебе сом чекала

Напомена: Исписан је целокупан певани текст услед недоследности при понављању и реализацији рефрена.

Транскрипција: Сања Ранковић

Примљено / Received: 29. 04. 2020.

Прихваћено / Accepted: 19. 11. 2020.