

Мирослава Лукић Крстановић

Етнографски институт САНУ
miroslava.lukic@ei.sanu.ac.rs

(Над)гледање женског тела на тржишту спектакла: род и музика*

У раду се проблематизују улоге и позиције жена уметница, артисткиња и конзументкиња кроз сложене процесе спектакла. Питање женског тела доводи се у везу са преиспитивањем родних улога на перформативном терену, с циљем да се нагласе постојеће парадигме (као што су сексуалност, диморфизам, доминације и субординације, фалогоцентрични простор), али и да се усложне конструктивне опције на тлу популарне музике и поткултуре (амбивалентност, еквиваленост, варијантна својства, репрезентативност и интернализација субјекта). Најучљивији примери произилазе из рокенрол културе и рок сцена где се конфронтирају феминистички отпори са мушким хегемонијама, посебно у зонама моћи управљања и фабриковања женске телесности.

Кључне речи: жене, тело, спектакл, популарна култура, тржиште

Controlling Woman's Body on the Market of the Spectacle: Gender and Music

The paper problematizes roles and positions of women artists and women consumers through the complex processes of spectacle. The question of women's body is related to the questioning of the gender roles on the performative level, with the aim to emphasize existing paradigms (as sexuality, dimorphism, dominations and subordinations, phallogocentric spaces), but also to make complex constructive options in the sphere of popular music and subculture (ambivalence, equivalence, variable qualities, subject representationalism, subject intentionality). The most noticeable examples stem from rock and roll culture and rock scenes where feminist resistances to male hegemonies are created, especially in the zones of power of management and fabrication of women's body.

Key words: women, body, spectacle, popular culture, market

* Овај текст је резултат рада на пројекту у Етнографском институту САНУ који у потпуности финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја, на бази уговора бр. 451-03-9/2021-14/200173.

Антрополошки феномен и проблем

Тело и телесност представљају сценско лице спектакла у хипертрофираном издању визуелности и представљања. У таквом уздигнућу приказивања и (над)гледања материјализовано и симболичко тело сцене упушта се у дуготрајне друштвене, политичке, културне игре, тржишне машине, контролне полигоне задовољстава и субверзија. Тела су огледала опасних дискриминација, насиља, наметнутих правила, али и слобода, естетских узора, ескапизама, хуманих порука. Она се јавно декларишу у свом означеном и кодираном издању, само што са спектаклом добијају егзибициони, сензационални, репрезентативни изглед и поглед, а ту већ имамо посла са структурама моћи, нормама и перцепцијама. У раду проблем женског тела доводим у везу са преиспитивањем родних улога на перформативном терену¹, са циљем да суочим парадигме (као што су сексуалност, диморфизам, доминације, субординације, фалогоцентрични простор) и усложењене мушко-женске односе (еквивалентност, варијантна својства, репрезентативност и интернализација субјекта), посебно на тлу популарне музике и поткултурних стилова. Тиме се отвара питање амбивалентности актерке – жене спектакла као субјекта и објекта кроз физичко присуство и симболичку слику. За род и музику важи да су они у сталном тражењу значења за себе и ради регулисања деловања на међусобне положаје. Можда се музика може посматрати универзално и трансцендентално изван свих родних граница, али она је и део дубоких јазова и расподела моћи. Што се иде даље у свет политика, тржишта и технологија неоспорно је да је музика срачуната и поводљива свакојаким задовољствима и интересима. Било да се укотвила у популарној култури, поткултурним жанровима (о чему ће овде бити реч), музика се отеловљује, дајући до знања да је видљива, опипљива и врло утицајна.

Из антрополошког угла феномен тела и рода, које подробно анализирају Зорица Ивановић и Предраг Шарчевић, дуго су третирани као социјални и културни конструкти (Марсел Мос, Мери Даглас и др.), да би се затим поставили у транскултурне процесе кроз различите конструкције рода (Јанагисако, Колијер), па све до анализирања тела као *материјалне основе за*, а не само ефекта конструкције социјалних односа и разлика –Крис Шилинг (Ivanović & Šarčević 2003, 14–20). Нови теоријски помаци (Шилинг) заснивају се на интерактивном односу у којем је материјално тело обликовано како социјалним тако и природним процесима (Ivanović & Šarčević 2003, 21). Тело у покрету на позорници и у публици активира се до максимума, покретањем свих чула, успостављајући не само ефемерно ескалирајући тренутак, већ читав сноп одрживих интеракција и мишљења пожељних за свакодневне продужетке. Спектаклизовано тело је (о)смишљено, те гради посебну полити-

¹ Чудит Батлер своју књигу *Тела која нешто значе* започиње питањем: Може ли се питање материјалности тела довести у везу са перформативношћу рода? при том, позивајући се на Фукоово одређење категорије пола као 'регулативним идеалом' (Batler 2001, 13).

ку надгледања у зонама производње, репродукције, перцепција и рецепција. Сlike, идеје, имагинације и трансмисије подижу се на ниво програмирања слике и организације утисака, тако да се правила телесности могу испољавати и кршити. Када вам испред рефлектора позорнице бљесне уздигнути људски лик у сплету ласерских и електронских инсценирања, а хиљаду тела успоставе блиску комуникацију *на даљину*, онда свака ефемерност догађаја постаје трајни печат неког доживљаја, искуства, емоција, утисака и сећања. Тиме се прелазе границе *друштва спектакла*,² јер људи улазе и излазе носећи сав друштвени и културни пртљак преуобличен. Овако сам се током својих истраживања суочавала са безброј феноменолошких тема везаних за тело у покрету, као што су масовна политичка окупљања, протести, музички хепенинзи, спортски дербији и др. Антрополошка мобилност подразумева стално прозивање феномена и покретање проблема ради преиспитивања система, механизма контроле и друштвених санкционисања у односу на појединца.

Тело је простор у коме се одвија време са улогом кружења и осликавања разних простора и времена. Зато се можемо контекстуално и дискурзивно упустити у поређења функционалних одлика владања и отуђења, искоришћавања и потискивања телесности, зарад бољег разумевања свакодневица и догађаја сада и некада. Данас, када је тело више него икад прогнано у вирусну изолацију, када је више него икад дистанцирано од других тела и препуштено само себи, када постаје маскирано и сакривено у зонама преживљавања, када се екранизује као реалност – ваља се присетити свих узлета и падова доступних и неизоставних телесних комуникација као вид театрализација и *сценодрама*.³ Пандемијски рез, катастрофе, масовна убиства настају наочиглед комплетне планетаризације реструктурирања телесности у приватно–јавном позиционирању, што доводи до промена оријентација у друштвеном, политичком, економском и културном репрезентовању тела као медијума комуникације. Тело се, такође, све више сели у виртуелне просторе из фотеље, стварајући погодно тло недодирљивости, а истовремено активног присуства у мноштву других тела.

Прављење, обликовање, ношење, кружење, значење полно одређеног тела (да парафразирам Џудит Батлер), није нужна и присилно одређена дихотомија, већ се она може пратити кроз разне чинове „доживљеног оспоравања те нужности“ (Batler 2001, 27). Перформативни карактер поткултурних пракси, ритуала и догађаја показали су да је поновљивост и рутинизација препознатљива у родним улогама, онолико колико је

² Ги Дебор је у 221. параграфу исказао сву моћ негације спектакла, односно свеобухватну критику потрошачког друштва, остављајући генерацијама аманет да се критике *друштва спектакла* никад не одрекну (Guy Debord 1995 [1967]).

³ Иако Бодријар користи овај термин да би нагласио апсолутну разноликост и монотонију у стварању обележја које попримају снагу знака у еротизованој зони (Bodrijar 1991, 114), чини ми се да означено и означавање тела игра „уговорну игру и уновчава сопствено уживање“ са еротиком и без ње.

препознатљива и снага њихових трансформација и оспоравања. У теоријском и методолошком смислу тешко је изборити се са хипотетичким предлошцима који се намећу или са нагомиланим (са)знањима и искуствима. Стога се опредељујем да однос рода и музике проблематизујем кроз њихове променљиве, многоструке, па и противуречне односе. Више него и један културни феномен, рокенрол музика и рок сцене усложњавају родне улоге, јер жене, на пример, у рок музици нису искључиво секс објекти, роба нити само представнице феминизма, као што рокенрол бендови нису једино братства на тржишту мушке доминације, насупрот томе да су жене и мушкарци еквиваленти у домену жанрова и технологија. Све су то недоумице или заокружени канони за потребе теоријских конструкција. Па ипак, вреди покушати. Кренућу од контекстуалног питања: Како су друштвени, културни и економски процеси усаглашавали или реметили одређене родне улоге у јавној сфери деловања спектакла и популарне музике?⁴

Изведени контекст: феминизација сцене и мушка хегемонија

Нећу ићи сувише дубоко у прошлост, већ ћу се задржати на феномену рокенрол музике, као носитељки поткултурних трендова и родних трансформација, која се временски башкари неких шездесет година. За почетак констатујем да је рокенрол пројектован на телу и звуку/буци, а да су род/пол укалкулисани у те маркере. За Хебдица поткултуре представљају „буку“ (на супрот звуку). Он у томе види моћ спектакуларне поткултуре, која се може тумачити као стварни механизам семантичког нереда и претње у системима представљања (Hebdić 2012, 304–305). Спектакли су, међутим, поткултуру довели у ред жанрова, стилова и тржишних вредности, онемогућивши даље расипање нереда и стварајући укалкулисана значења најистуренијем актеру сцене – телу.

Перформативни карактер шире узето популарне музике, ослањајући се на све јавне изведбе од средњег века, представљао је средиште сусрета мушке доколице и женског тела као задовољства, а касније и робе. Са капитализмом, тржиште доколице ишло је руку под руку са акумулацијом и монополом призора и производњом сцена, где је експлоатација женског тела добила свој пуни замах. Био је то пут од уличних забављачица, потом кабаретских извођачица, па све до артисткиња мјузиколова и ревија у једнообразном издању шљаштећих декорација и илуминација. То сучељавање мушко-женског антипода у сценском друштву, експлицитније речено, искоришћавање женског тела у функцији еротизације и задовољства, одржавало је привид равнотеже или симболичке размене између пружања и узимања, извођења и гледања, стварања и контролисања. Женско тело као роба има двојаке функције: материјалну и културну, које успостављају

⁴ У досадашњим анализама спектакла показала сам да јавне сцене и ситуације и те како утичу на целину друштвеног и културног деловања. А то се процесуира на телесне ангажмане кроз означена и означавајућа тела (Lukić Krstanović 2010).

кружење профита и значења у зони *политичке економије жеље* (како то Бодријар назива). Мушка доминација, хијерархија, ауторитети наспрам субординације жена јесу норматизоване поделе и границе, довољно уочљиве и присутне. Џенкс пише да је модернитет остварен као мушки домен, што значи да је „модернистички поглед на устројство свијета; епистемолошки, естетски и књижевни био мушки“ (Jenks 2002, 214).⁵ Гледање и виђење у историјском контексту јесу створили терет женском телу, јер како даље наглашава Џенкс „жене не гледају, њих се гледа“, као и „плијен злостављања мушког оптичког задовољства“ (Jenks 2002, 214). Та погубна израбљивања женског тела ма где и ма када, постала су носећи принципи патријархалног канона, или се он вешто камуфлирао у мању видљивост, а већу искоришћеност, што показују тржиште спектакла и популарна музика.

У представљању поткултуре, посебно рокенрол музике, издвајају се два приступа. Један се односи на културолошке студије које акценат стављају на културне и друштвене процесе у којима се род маргинализује,⁶ а други су феминистичке студије и студије рода критички фокусиране на родну поларизацију/диференцијацију. Од седамдесетих година 20. века присутне су анализе и коментари који у складу са феминистичким трендом постављају рокенрол културу и музику као дубоко мушку културу. Сајмон Фрит пише да рокенрол представља искључиво мушки свет, да је мало жена музичара, а да скоро нема жена у позадини – продуцентата, аранжера; да се жене појављују једино као писци итд. (Frit 1987, 223–224). Марион Мид се пита: „Да ли рок музика деградира жене?“ Износећи своје утиске са гледања филма о Вудстоку наставља: „Прво, са изузетком трудне Џаон Баез која као да није могла да престане да прича о свом мужу, сви музичари су били мушкарци. Знојни, брадати мушкарци били су заузети изградњом позорнице, режијом саобраћаја, снимањем филма и вођењем фестивала. Братство је више пута проглашавано, и на сцени и ван ње“ (Meade, New York Times, 14, march 1971). Овакви и слични наративи логично су произишавали из феминистичких приступа седамдесетих, у којима су жестоко оспораване деградиране улоге жена уметница. Женска поетика и мушка епика били су сигурни стереотипи, по којима је рок музика имала сензуалне или агресивне форме у обликовању женског лика. Довољно је погледати садржаје текстова многих песама па се суочити са приказима еротског лика жене у рок стваралаштву (Harding & Nett 1984, 60). Но, ни маргиналност ни поларитет, ни идентификације не могу довољно отворити све слојевитости у којима су кључни играчи жене као субјекти и објекти у сингулару. Стога је важно сагледати друштвена превирања и обрте у домену популарних праваца и музичких стилова.

⁵ Џенкс даље објашњава у свом раду о историји *flaneur-a* – урбаним шетачима и мушким погледима који су описани још у Бодлеровој поезији (Jenks 2002, 2014).

⁶ Погледати многе илустроване енциклопедије и лексиконе о популарној музици. Једна таква публикација међу многобројним је *Ilustrovana enciklopedija glazbe* 2005.

Од средине 20. века у домену јавног живота и репрезентативних догађаја успостављају се другачији распореди друштвених и културних снага: интелектуални бунтовници наспрам бирократа система, протагонисти масовне културе наспрам елитних конформиста, владајући културни системи наспрам поткултурних стилова, геостратешка прегруписавања и нови центри моћи на тржишту спектакла (формирање ЕВУ и других асоцијација у подизању репрезентативних олигархија у домену комерцијализације).⁷ „Рок је у исто време био занос и чекање једним новим почетком. Коегзистенција супротности“ (Dona 2008, 196), која се не заснива само на мушко-женском дуализму, већ на плурализму разноврсних праваца, па тиме и значења. Дона наглашава да је рок демократизовао певање (Dona, 2008, 196). Успостављају се другачије дистинкције и идентификације, које на неки начин неутралишу већ постојеће родне стандарде, често уводећи кохерентне парадигме као што су термини *омладинске поткултуре*, или *популарна култура младих*. Нови производи калемили су се уз стара правила кружења на релацији: моћ–тржиште–роба–потрошња, стварајући посебан однос између потреба и интереса (Lukić Krstanović 2010, 77, 135). Фиск, поред осталог, наглашава да је популарна култура по правилу део односа моћи и да увек носи трагове борбе између доминације и подређености, између моћи и избегавања моћи, отпора (Fisk 2001, 28).⁸ На тај начин, популарна музика од цеза, преко рокенрола и техно трендова, науштрб утилитарне жеђи за тржишном моћи, била је спремна на (не)очекиване преокрете у потирању субординације ка сопственим стремљењима и визијама слободе. Музичка продукција дала је свој печат у процесима медијизације и нових технологија спектакла и дискографија од снимања, производње и дистрибуција плоча, концерата и ТВ шоу програма, привлачећи на милионе следбеника. Шездесетих година улази се у мултимедијалну сферу спектакла као уметности. Филм, графика, стрип, дизајн, омоти плоча постали су нови идејни покретачи у свету визуелизација, инспирисани поп-артом. Популарна култура је до крајности једноставно претопила у запажено, а препознатљиво у атрактивно преточено у стваралачки порив, чиме се Ворхолова девиза „да ће свако у будућности имати прилику да буде славан петнаест минута“ препознавала у сваком кутку „хетеростратског настојања појединца да скрене пажњу на себе“ (Žikić 2010, 26). Вишезначност визуелних дела тежила је да гледалачку перцепцију ослободи од наметнутих интерпретација ширећи дијапазон комуникација. Ако се музичка сцена до рокенрола заснивала на активизму и успостављала одговарајуће интеракције између публике и извођача, онда се може рећи да су спектакли рокенрола увели телесни динамизам као посебан вид сценске ин-

⁷ European Broadcasting Union (1950), покретање разних мегамузичких фестивала, који су усталили конвенционални однос кружења капитала и конзумеризма.

⁸ Овде ћу популарну културу третирати као појам који има шира значења у домену културе и уметности и који је у супротности са конвенционалном или елитном културом. Логично је да рокенрол култура и поткултурни стилови припадају популарној култури, јер потичу од почетног статуса субординације у односу на оно што се сматра елитном културом и масовног конзумирања. Али сигурно је да су временом створили своју аутентичну културну аутономију.

теракије. Динамизам подразумева: телесну покретљивост, променљивост, интензивирање чула, појачане перцепције, рецепције и велики метеж између сцене и публице. У рокенрол спектаклима дизајнирано тело постаје доминантно, оно је истовремени субјекат и објекат сценског дела. Театрализација и костимографија јесу важан предуслов музике-слике. На позорницама се рађају модни трендови, односно означавајући поткултурни маркери.⁹ И такво костимирано тело циркулише између свакодневице и сцене стварајући посебан вид властите јавности. Тело-мода¹⁰ испољава се у виду различитих сценских концепата родних и полних улога: сексуалних инверзија или игре трансексуалности. Имитација женског концепта одевања *cross-dressing glam rock* у наступима Дејвида Боувија (David Bowie) или диморфизам и *sci-fi* изглед Боја Џорџа и Мајкла Џексона (Boy George, Michale Jackson) представљају креације и дречав сексизам, али пре свега излог спектакла.¹¹ Рок култура и поткултурни стилови у креативности и профитабилности дали су себи одушка у трансферима и обртима: феминизација тела у концепцији мушког идентитета, или мушка агресивност и доминација (*heavy metal*), еманципација женског тела на сцени, андрогино припајање. Културна материјализација тела није се одрицала полних разлика, она је само мењала места назначених делова, означавајући препознатљиве поткултурне одлике. Но, добро знамо да су свака поткултурна иновација и андерграунд изум постајали у неком тренутку профитабилна конфекција, стварајући погодно тржиште и наменске поделе далеко од стваралачких очију (ето још једног доказа процеса популаризације рокенрола).

Поткултурно брисање принципа мушкости и женкости са културних сцена били су само привид онога што се дешавало иза кулиса спектакла у коме је још увек владала патерална и мушка надмоћ; ко финансира, продуцира, организује, технички опрема, стилски дизајнира, репродукује, плакатира, обезбеђује? Један рок аутор је написао: „Рок је генерално мушки израз, али се не могу оспорити велике певачице (...)“, а потом следи низ од десетак имена (Torg 2002, 48). Набрајање рок уметница и извођачица само показује и њихово маргинализовање, јер шта значи квота и именовање? С друге стране, можда су и таква квота и избор потребни да би се указало на њихово присуство, значај и појачала наративна персонализација. Атрибути попут *краљица рока*, *краљица панка*, *краљица попа*, *рок хероина*, *панк икона* били су изрази лансирани у медијима и наративима, не само ради успостављања родне

⁹ *Битлс* фризуре, ципеле у виду платформи групе *Слејд* и Герија Глитера (Slade и Gary Glitter), и остала украсна помагала на телима чланова *Секс Пистолс* (Sex Pistols), светлећа одећа Принса (Prince).

¹⁰ Тело-мода се може читати на бартовски начин као асоцијативни збир означеног, означајућег и знака (Bart1979, 233). Тело, мода и музика спектакла су тесно повезани, као делови са целином.

¹¹ Велики број примера се може наћи у музичким часописима и лексиконима који представљају *иконичку структуру* својерсно исписане слике, траскрибоване у анализу. В. *Илустрирана Енциклопедија Глазбе* 2005, 38, 51.

дистинкције већ и због стварања хијерархије које жене међусобно заузимају, а што је опет погодновало фалочентричном простору спектакла. Већи део сценског шаблона био је упућен мушкарцима, уклопљен у снагу звука (јак ритам бубњева и електричне гитаре), инсценацију позорнице, електричне реквизите, ефекте, а што је одговарало стварању слике снаге суперстара, те тако сублимирано у тржиште мушких олигархија. У распореду полних и родних снага, жене су биле инспирација, пратиље и обожаваатељке, задовољавајући се својим присуством у позадини или на дистанци. Истовремено, снажне поруке сексуалног ослобађања тела, заједничке побуњене поруке против конформистичке средње класе и свих патријархалних надзора, посебно од шездесетих година изродили су феминистички сценски израз. Рок музичарке су пољубљале мушку доминацију, или је бар учиниле мање монолитном. Тада настаје вечита борба жена да „одувају“ мушке пандане, да би осигурале своје позиције у неком музичком жанру, или оствариле алтернативни *женствени стил* (Bortvik & Мој 2010, 180).

Grande наративи о музичаркама исписују рок историју, дајући им посебно место као *хероине* или *иконе* рок културе. Оне су своје животне и извођачке циклусе обележиле успонима и падовима, тријумфима и потонућима, живећи и умирући сценом. Своје позиције на скали „бесмртница“ постигле су у време феминистичког ослобађања стварајући од себе изведбени субјекат, а не само објекат за гледање. Своје путеве еманципације и вокација изабрале су у три правца сценских изведби: уметнице, кантауторке, перформерке, интерпретаторке са јасним назнакама аутентичности, издржљивог опстанка и борбе у свету бизниса, профита и музичких конкуренција. Подсетићу на Аталијево одређење две класе музичара – ведете понављања, прерађене као звезде, божанства чисте виртуозности, нумерички множене и класа „чиновника“ музике преосталих из времена извођења музике (Atali 2001, 156). Да, музичарке припадају овим класама, јер то диктира тржиште и агентура спектакла у безусловном сврставању, једино је питање какав је њихов удео у остваривању сопствене независности кроз процесе тријумфа, славе односно пропасти и губитка.

Шездесете године отвориле су нове странице феминистичког ослобађања тела у свакодневицама спектакла, засноване на отпорима свему што се препречило на путу ка еманципацији. Тело се криком, нагошћу и разуданошћу обрачунало са дисциплинованим и конвенционалним телом. Али, да ли је женски глас и динамизам успео да преброди све препреке? На сценама свакодневица и спектакла било је рационалних искорака и видљивости, али и привида. Све до појаве рок музике и поткултурних стилова фестивалске и концертне сцене су мање или више биле окренуте конвенционалном пакету: артиста/артисткиња, мушки оркестар, диригент и технички извођачи сцене. Сценски распоред одређен је базичним преносиоцем звука – микрофоном, који је успостављао статику држања тела. Статични модел одговарао је друштвеној конвенцији примереног владања, али, истовремено, и сценској технологији снимања из једног угла: један положај у једном кадру, у једној слици. У рокенрол перформативном садржају телесни

динамизам и инструментаријум не представљају само трансмисију музичких порука преточених у стил, већ постају и друштвени став. Инструменти и тело музичарки означавају текст- слику у чијој се поруци акцентује све што је неконвенционално, као што су бунт, еротизација, телесна опуштеност или субверзија.¹² У таквој сценској конфигурацији појава музичарки представља примордијални догађај, јер су оне сада видљиви део новонасталог рок догађаја. Може се рећи да њихово ступање на концертне и фестивалске сцене у којима владају моћ буке, светла и масе, на самим почецима није било толико изражено, већ су више започињале своје наступе у повученом амбијенталном окружењу, где су глас, акустика и неупадљив изглед били примарни комуникатори и носиоци поруке. Појавом рок музичарки, за разлику од музичких дива двадесетих година 20. века – Били Холидеј (Billie Holiday) или Беси Смит (Bessie Smith), које су своју сценску моћ заснивале на снази џез и блуз интерпретација и одговарајућој оркестарској пратњи, успостављена је посебна аутономија на релацији глас–тело–инструмент. Са мање генерализације, дајем предност примерима уметница и музичарки, које су закомпликовале дискурзивне стандарде политика спектакла и културних мрежа у зонама перцептивних бриколажа. Такође примери покрећу и питање односа и положаја жене у свету друштвених контрола и система.¹³ Чињеница је да су главне звезде рокенрола потекле са америчког и британског тла, где се одвијала највећа утакмица у музичкој индустрији, где се ради о милионским конзументима и производњи догађаја и где је музички феминизам имао највећу одскочну даску у популарисању, излазећи из академске скучености и проширујући уметничку креативност. Ту су негде стационирани и наративи који следе.

Џоан Баез (Joan Baez) и Џони Мичел (Johnny Mitchell) јесу рок пионирке чији се пут може пратити од клупских извођења фолк, кантри и блуз песама са неизоставном пратитељком – акустичном гитаром, све до мегафестивала (Вудсток 1969), потом солистичких концерата. На једној фотографији из шездесетих година, Џоан Баез је снимљена у сведеној хаљини са школском крагном, равном косом и без шминке како седећи свира на гитари у клубу на Гринич Вилицу. Ти камерни амбијенти и наступи превасходно базирани на блузу и фолку у клупском *комунитасу*¹⁴ и

¹² Пример Хендриксовог (Jimi Hendrix) извођења америчке химне на гитари са преласком мелодије у дисонантни звук као симбол бунта. Много година касније на омоту албума *London Calling* лондонске групе *The Clash* нашла се фотографија са концерта која приказује како члан бенда разбија гитару, што је такође био чин субверзије.

¹³ Овде се нисам толико руководила пореклом познатих рокенрол музичарки, иако се зна да су планетарно познате извођачице америчког и британског порекла. Слажем се са коментаром рецензента да су још нека имена обележила рокенрол сцену као што су Грејс Слик (Grace Slick) од њених наступа на Вудстоку, као и Карли Сајмон (Carly Simon) са водећим хитовима као што су *You're so vain*. Засигурно лексиконски наративи томе могу да дају већи допринос. За ову анализу издвојила сам имена, која сам поставила у домен разграђивања родних улога на сценама спектакла.

¹⁴ Подсећам на Гарнерова тумачења појма *комунитаса* и *антиструктуре* у смислу лиминоидне фазе ритуала и симпатетичког заједништва, неформалних, непосредних,

међусобној размени музичких искустава били су примарни почеци једног броја музичарки у крајње неекстравагантном и скромно изведбеном маниру. Већ са концертним наступима, већом публиком, организаторским, техничким тимовима и продуцентским надгледањем, ушло се у нову производњу музичарки са јасним разграничењем ја–ми–они на тржишту спектакла. Прелазак на велике бине, уз пратњу или без пратње бенда, са већим илуминацијама и јаким озвучењима – дао је музичаркама две могућности: изаћи из своје аутентичне телесне ауре и постати део видљивог спектакла или сцену освајати својим моћним гласом и ненаметљивим телом. Оно што се променило биле су поруке које постају надзнак и моћ личности. Баез је управо направила тај прелом од фолк и блуз садржаја кроз поезику и сензибилност животних искустава до снажних апела и ангажованих порука, пре свега против милитаризације и рата (*We shall overcome* извела је 1963. у маршу на Вашингтон и на Вудстоку; свако следеће појављивање био је њен Глас против Вијетнамског рата и за пацифизам). Изједначавање суптилног гласа поетских наратива са друштвеним и политичким ангажманима дали су телу симболични значај и преокрет – кратка фризура, фармерке, туника и акустична гитара, свдећи независност на врлину узора. Џоан Баез је кроз свој музички, друштвени и политички ангажман изградила личност вредну поштовања, уважавања и признања, те су њена музика и живот били у функцији поруке, а не изгледа.¹⁵

Кантауторке на сцени постају нове *музичке хероине*, чији текстови и гласови успостављају моћ сензибилитета, не као читања женске стране умећа, већ као уметнички израз. Керол Кинг (Carole King) једна је од таквих представница – како се наводи „бивша девојка из позадине, створила је шаблон за све будуће кантауторе“ (Илустррана Енциклопедија Глазбе 2005, 40–41). Њени наступи: вокал-клавир-гитара (нешто касније, од 1981. уз пратњу бенда) представљали су визуелну естетику кроз самоувереност и тоталитет присутности музичарке. Инсценације и сценска апаратура били су усклађени са перформативним простором: музичарка све време концерта седи за клавиром на коме је прикачен микрофон или стоји за микрофоном са гитаром. Све даље је било у функцији фабрикације и умножавања гласа, који успоставља нова ишчитавања кроз дискографску хегемонију и рецепцију чула.¹⁶

произвољних односа, као антитезе “square and organization man” који су институционалне и нормиране структуре (Turner 1974, 262–263). Но, показале се да су све те антиструктуре које са собом носи рок комунитас и ослобађање тела дубоко усађеног у бирократију спектакла и фабрикацију тела. Тиме се рок култура, уопште популарна култура, појављују у амбивалентном издању антиструктуре и структуре.

¹⁵ Водила је акције против Вијетнамског рата и посетила Ханој 1972, учествовала у оснивању огранка Амнести интернешнл, говорила на скуповима против рата у Ираку, борила се за права ЛГБТ особа, 2008. учествовала је у председничкој кампањи Барака Обаме.

¹⁶ Керол Кинг је 1971. године за песму *You've Got a Friend*, која је била и на водећим топ-листама, добила Греми награду (Grammy Award). Њен живот је био и инспирација за филм *Grace of my Heart*.

Ако је женско присуство на мушком спектаклу било остварено кроз моћ сензибилитета, у другом случају снага гласа и тела на нивоу јаког електронског звука и ритма представљају нове прослављене музичарке међу којима предњачи Џенис Џоплин (Janis Joplin). Више него иједна рок музичарка она је успела да успостави реципроцитет и извођачко-гледалачку партиципацију. Реципрочна размена између извођачице и гледалаца (реч је о масовно посећеним концертима, фестивалима и стадионима) заснована на звучним и телесним ефектима, постаје носећи стуб доживљаја, перцепција и искустава, потискујући клупске и цубоксовске ритуале. Архивски снимци са њених концерата показују жену у хипи стилу, разбарушене косе, лежерно обучену у фармерке и тунике са свим детаљима тада уобичајеног обележавања тела (прстење, наруквике, минђуше, шешири), потом одевену у мини хаљине и у стилу тада колорног хипи деогра.¹⁷ За разлику од Баезове и Кингове чија је сагласност између тела и гласа стварала један хармонични израз једноставности, Џоплинова се поигравала са свим контроверзним могућностима контраста у спајању тела и гласа. Супериоран глас ишао је уз јаку пратњу ритма бубњева и електричне гитаре (праћња бенда), који су својом громогласном јачином, промуклошћу и тоталним ослобађањем (крици) потпуно овладавали сценом. Она је поседовала изазовност која је пореметила парадигме између феминистичких начела, сексуалних слобода и женскости (није била феминистичка активисткиња, била је сексуални субјекат са јасним ишчитавањем ослобођеног тела). На први поглед чини се чудним видети Џенис Џоплин као феминисткињу, јер се она уклапала у оно за шта Родницки сматра да је реч о контракултурним хероинама, за које је било важније оно што су радиле, него што су рекле. Биле су модели живота, а не експоненти идеологије (Rodnitzky 2002). С друге стране, Атали сматра да су Џенис Џоплин, Џон Ленон, Хендрикс говорили више о ослободилачком сну шездесетих година, него што ће то иједна теорија моћи да постигне (Atali 2007, 9). Можда се управо у томе крије видљиво *живљено тело*, које је означено визионарским порукама, али и дубоким појачавањем сањалачког и надреалног под утицајем халуциногених дрога. Телесност је у том случају представљала отпор и субверзију, било да је то испољено у снажним сценским изведбама и звучним изразима – крици (Џоплин). На крају, живот музичарке превазилази ангажмане, јер се њен трагичан крај појављује као моћан наратив, спреман да обликује историју и мит за даља учитавања и интерпретације.

Женско тело је дубоко контекстуализовано у обликовању свести, мишљења и понашања музичарки. Она је музичарка препозната у панк жанру, списатељица, песникиња, предавачица, кантауторка. Пети Смит (Patti Smith). Њен креативни, аутентични пут и приступ представљали су независан посед који је постао узор у жанровским и интелектуалним окружењима. Била је обдарена жељом за знањем и сталним чепркањем по сопственом

¹⁷ Погледати и архиве омота ЛП плоча.

преиспитивању из чега су проистекла њена дела.¹⁸ Можда је то најбоље речено у приказу њеног аутобиографског романа *М воз*: „У овим мемоарима Смитова меандрира између свог унутрашњег живота и живота у свету, повезујући снове, размишљања и сећања (Lord, *New York Times*, 4. dec, 2015). Живот и сцена ма колико били спектакулизовани међусобно су приљубљени, само с том разликом што се читавају за себе и за друге. Смитова описује своју свакодневну ритмичност у седењу и испијању кафе у кафеу или глумарењу, сталном номадизму и телесном динамизму, па све до преко потребних сценских наступа: „[...] имаћу суму која би ми била потребна за бунгалов, прихватила сам сваки посао који ми се понудио – од читања, наступа, концерата, па све до предавања“.¹⁹ Свакодневица и тело спектакла успостављају својеврсни договор или производни уговор, који подразумевају међусобно усаглашавање.

Издвојила сам ове музичарке да бих показала да говор тела и језик перформативности исказују субјективну и објективну позицију у *друштву спектакла* кроз креативност и сопствени израз, али уз јаке снаге музичког, политичког и економског предузетништва. Нема сумње да је рокенрол више него иједан жанр произвео разноврсне ликове жена – бунтовнице, секс симболе, уметнице. И док су се спектакли калнили у остваривању монопола савршеног еротског тела, дотле се успостављао и другачији говор тела кроз сценску приступачност с оне стране еротике. Посед сопствене креативности и израза опстају онолико колико се одупиру или уклапају у нормативну шему сценских политика и економија за потребе производње – извођења, приказивања, умножавања. Тако се природа тела суочава са техничким и културним подешавањем и прилагођавањем сценским правилима прекомерне видљивости и идеала приказивања – покрета, лепоте, кондиције, здравља насупротив телесној угрожености. Вредносни системи се измештају, успостављајући перцептивни видокруг, често уобличен у стереотипе доброг и лошег тела, узвишеног или понирућег лика.

Женско тело кроз перцепције: ослобођено, слављено и жртвовано

Да ли је стил живота и живети сценом поприште у коме се тело слави или жртвује? Да ли је женско тело на сцени као преносни доживљај додирљиво путем рецепције? А то доводи до питања, како се успоставља комуникација између погледа, гледања и гледаног, између актера на сцени и

¹⁸ Објавила је преко десет албума, међу којима је најпознатији *Horses* (1975), књиге поезије, а за аутобиографску књигу *Just Kids*, 2010. добила је *National Book Award*. Пасионирана је чланица клуба померања континента под утицајем теорије метеоролога Алфреда Вегенера. Обожавала је Фриду Кало читала Муракамија, Брехта, Сузан Сонтаг. Сарађивала са Сем Шепардом и Филипом Гласом.

¹⁹ Била је то турнеја од Лондона, Брајтона, Глазгова, Амстердама, Беча, Лозане, Барселоне, Брисела, Болоње (Smit 2018, 131–132).

актера у публици? Мерло-Понти, пише „ми перципирамо и примамо информације о свету и из света преко наших тела [...] кроз предавање чула и давање форме“ (Gros 2005, 132). У контексту ове теме важно је нагласити и ово Мерло-Понтијево тумачење – тело обезбеђује структуру, организацију и основу у оквиру које ће објекти бити смештени и спрам које се тело-субјект позиционира (Gros 2005, 132). Мегадогађаји попут концерата, фестивала јесу очити примери када се успоставља јака комуникација међу гледаоцима, артистима и артисткињама, а то је добро укалкулисана контрола (над)гледања и субјективно-објективна повезаност. Свакодневица догађаја испољава динамизам, те се не може тврдити да је реч о присуству које подразумева пасивност и дистанцу. Рокенрол сцене и публика нису једнообразне, јер су означене стиливима (шутке на панк свиркама, таласања, скакања на прогресивном року, играње, певање, звиждање).²⁰ Бити у средишту спектакла подразумева неке лиминалности (уласка, присуства и изласка), које се ишчитавају кроз блискост на даљини, односно обострано интерактивно задовољство, сродност у означеном поткултурном стилу, тактилну телесност која успоставља стварни или замишљени визуелни доживљај. Са изласком из догађаја постаје се наративни и евокативни актер, а доживљено тело се пресвлачи у слику и текст. Ова лиминалност обликована посебним односима и улогама између артисткиње и сваког појединца из публике, јесте намонтирани тренутак доживљаја који се купује и троши. Купује: јер се трансмитује у медијске и друге комуникативне зоне, обезбеђујући јаке вредносне резидуде; троши: јер се умножава у разне својине (виртуелне, јутјуб тржишта и серијску производњу дискографије). Ту повратка више нема за све протагонисте спектакла. Када кажем протагонисте мислим на све улоге које се преплићу у присуствовању и преношењу догађаја. Комуникативна мрежа која се успоставља даје свој улог у понашању и стварању вредносних система. Издвојићу два примера која показују сву друштвену и културну сложеност (до)живети спектакл из угла артисткиње:

„Без обзира на то колико нешто може да се закомпликује, направите неку велику грешку, или имате трему, оде вам глас или свирате погрешне акорде, то ћете искусити са њима. Биће довољно да се насмејете заједно. Научила сам да је публика спремна на све. Имала сам неке јако тешке тренутке на сцени.²¹ Ја им кажем да имам трему, да се осећам нервозно и лудо, да ми се чини да не могу да отпевам песму како треба. А они би ми одговорили 'Не брини све је у реду'. Ако сте у контакту са публиком, и они осећају исто што и ви, и све то није важно. Сви

²⁰ Истраживања ЕХИТ фестивала спровела сам у периоду 2000–2009. године. На основу интервјуа, статистике и видео-записа обрадила сам понашања гледалаца, имајући у виду и родну идентификацију (Lukić Krstanović 2005, 258).

²¹ Пети Смит је на концерту у Флориди пала са 4,5 m позорнице у простор концертног оркестра, што је захтевало дуг опоравак од повреда.

смо ми људска бића [...]. Ја се крећем у тренутку. Импровизујем.
Жива сам у тренутку“ (Danas Online 2018).²²

Они који прате музички опус Пети Смит сећају се наступа на EXIT фестивалу 2009. године.²³ У својим шездесетим Пети Смит наступа на великој позорници обучена у фармерке, дуге седе косе, уз пратњу бенда изводи своје хитове, ту су овације и на хиљаде гласова присутних који певају њене песме. И тако се њена појава представља у безвременом простору песама које су отеловљене у лику уметнице и њене неупадљиве сценичности.

Када слава достигне своје врхунце и тежину наручених присутности, онда се засигурно стварају и услови за драма(тичне) исходе у којима тело највише трпи и пати. Смрт на сцени, смрт као сцена, даје онај трагични епилог живота познатих. Још од времена Хендрикса, Џенис Џоплин, Морисона, касније Витни Хјустон, Ејми Вајнхаус – живети спектакл и постати његова жртва даје интерактивни допринос драматичном загрљају гледалачке, медијске и извођачке нераздвојености и опчињености. Драматична интеракција успоставља дијалог на релацији свакодневице, сценске илузије и виртуелне имагинације. Тада су укључени сви друштвени рецептори и интереси. Концерт Ејми Вајнхаус (Amy Winehouse) у Београду 2011. године постао је планетарни догађај, не због извођачког тријумфа, већ због сцениране слике њеног телесног потонућа које је стављено на медијски и продуцентски стуб срама. Био је то њен последњи наступ са отежаним присуством на позорници. Умрла је 23. јула 2011, пар дана након концерта. Овај сценодраматични спектакл тела повукао је многа диксурзивна раслојавања феномена женског тела као репрезента, модела, робе и само Тела. Прво, сценска пурификација и конвенција поражене су упадом реалног живота био он субверзиван, девијантан или трагичан. Друго, кружење информација – слика као етичког огледала позитивних и негативних судова²⁴ постали су висококотирани колективистички, државни или патриотски пледојај београдског догађаја у светским размерама. Треће, да није било концерта названог *Фијаско* и убрзо затим трагичне смрти певачице, спектакл не би постао догађај изван музике. Као и у већини случајева напетост се

²² Интервју са Пети Смит објављен 1. 1. 2018 <https://www.danas.rs/kultura/peti-smit-verujem-u-san-o-svetskoj-revoluciji/>

²³ Моје присуство и размена искустава остали су негде забележени, које сам сада поново оживела да бих разумела шта се то дешавало на релацији субјеката.

²⁴ Довољно је погледати наслове штампе и видети јутјуб исечке одакле се пројектују судови и интерпретације о главној јунакињи догађаја: Amy Winehouse has been booed by crowds in Serbia's capital Belgrade after appearing to be too drunk to perform (Lowen 2011). Amy Winehouse's gig in Belgrade has been called the worst concert ever to take place in the city. Even Serbian defence minister Dragan Šutanovac put the boot in, calling it "a huge shame and a disappointment" (Needham 2011). У домаћим медијима стоји и ово: Европска турнеја Ејми Вајнхаус је дефинитивно отказана. За катастрофалан наступ у Београду, певачица је добила најмање 250.000 долара, а будући да су услови и уговори испуњени неће бити повраћаја новца (RTS, 21. jun 2011).

одвијала између менаџерских, продуцентских интереса, потребе и могућности извођачког наступа и посебно медијске репрезентације која је користила своју моћ и дистрибуцију тела-слике и писаног тела. Медијска моћ се користила визуелним записима, заснованим на више субјеката. Шуваковић објашњава да је фотографија увек у интенционалном пољу бар четири субјекта: субјекат који је пројектовао фотографију, који је снимео, потом израдио и субјекат гледалац, што успоставља физичко-оптички ланац (Šuvaković 2011, 272). Пројектовање тела Вајнхаусове је у ствари садржано у фрагментирању извођача радова било да је то на професионалном или аматерском нивоу (на пример мобилно усликавање, а потом трансфер путем друштвених мрежа).

Насупрот ове борбе одвијала се другачија врста напетости на релацији доживљаја, доводећи гледалачко око и сцену у зону блиске комуникације. То је даље успостављало читав сплет рецепција са финалним утисцима и памћењима. Производња сценског тела се сада премешта у гледалачки пријемник, где се очекује пожељни догађај који је најављен и купљен. Након представе однос између извођачког тела и гледалачких рецептора пролази кроз многе вредносне филтере интерпретација и тиме изграђује још сложеније, често и контрадикторне уносе емоција и процена. Наводим један у мноштву примера (сећање и утисак):

„Мој доживљај је био да је све некако било раскринкано, да индустрија забаве није успела... и уопште се не сећам да је било толико звиждука колико се сећам њене трагедије на сцени... Звиждало се јер је концерт каснио и звиждало се кад се завршио (тачно после један сат), али њој нису људи звиждали, више је читава атмосфера била обојена њеном патњом и неким очајем, гледали су је и слушали, иако је било мучно. Е сад, то је можда само мој доживљај.“ (посетитељка концерта)

„Пратио сам да ли ће бити концерта и о томе се причало. Мој утисак је био да ће се на концерту десити нешто важно, али нисам претпостављао да ће то бити њен последњи концерт. Било је жалосно и баш тужно. Било нам је криво.“ (посетилац концерта).

Овим се прича о Ејми Вајнхаус не завршава, она се наставља као рефлексивна њеног тела – личности кроз разне видове перформативних рецепција. Неколико година касније одговор на њено стваралаштво и посрнуће испољено је у виду уметничког перформанса *Reflektor teatra - Noizz* под називом „Шта је Београд урадио с Ејми и зашто ништа?“ (2017). Реакције *post festum* ослањају се на две врсте наративних и евокативних рецептора: један се позива на живо присуство на концерту и утиске са њега, а други је везан за слику и екранизацију ишчитавања значења које фрагменти тела показују: тужан поглед, уморно тело и несигурни покрети, рашчупана коса итд. Жена уметница и жена експонат успостављају нови дијалог са потенцијалним тумачима и читачима, при чему се симболичке позиције женског субјекта крећу између глорификовања и омаловажавања, без могућности реалне делотворности.

Сценодрама родних разлика у друштвеном и економском контексту сели се у унутрашњост субјекта у зоне дилема и (с)ломова представљања тела. Суочавање тела са економијом спектакла, прихватање или неприхватање правила које сцена диктира постају главни етички и естетски изазови не само за актере сцене него и за гледалачке актере односно конзументе. Одступања од идеализоване снаге тела, *фалшеви* на сцени насупротив *савршеним* перформативностима јесу носачи економије спектакла: економија жеље значи да купљена карта и доживљај на неком концерту траже испуњење очекиваног, у супротном тржиште односно они који га воде немилосрдно кажњавају. То је зато јер се носитељка спектакла третира као роба, а ту владају тржишна правила од фетишизације до комерцијализације, између онога што јесте пројектована слика – роба и што се од ње добија.

Промена дискурса²⁵: женска субјективност у лавиринту искустава

Феномен спектакла и популарне културе показује да се телесни расцеп не одвија само на релацији полова/рода, већ на релацији репрезентативног и свакодневног тела, тачније између произведеног модела и субјекта. За сада аналитички пресек упућује на два нивоа приступа. Први ниво обухвата дискурзивну и контекстуалну путању жена у рок музици, при чему правила спектакла диктирају конструктивну поларизацију и диференцијацију у пољу рода. Овде се издвајају већ постојећи канони у смислу мушке доминације и хегемоније насупротив женској субординацији. Такав дискурс је понудио увид у друштвене и политичке околности под којима се одвијало функционисање тржишта спектакла. Родне улоге и позиционирање жене односно њено материјализовано и симболичко постојање део су правила које диктира политичка економија визуелизација, стварајући својеврсни говор тела као највидљивијег означаоца културне репрезентације. У културолошком смислу, репрезент и перформативност тела јесу важни значујући и означени маркери и обрасци по којима се може кретати аналитичка путања да би се добила колико-толико јаснија дихотомија у родним опцијама популарне културе. Међутим, да ли су тиме исцрпљени сви ресурси тумачења, ако се поново враћамо феминизацији популарне културе и њеном антиподу мушкој хегемонији? Телесни ангажман на тржишту спектакла испољава се у три вида: еротско, бунтовно и жртвено, издвојено и препознато у пољу моћи и (над)гледања. Телесна импулсивност, телесна сензибилност и телесно ослобађање нису увек компатибилни са пројектованим сликама које се умножавају и продају за потребе тржишта. Фетишизам тела као репрезентативне робе јесте и нека врста отуђења од сопственог субјекта. Двострука релација тело–сцена и тело–субјекат отварају лавиринте искустава, при чему свако заокруживање тврђења о господарима и власницима спектакла

²⁵ Задржаћу се на појму дискурс онако како га тумачи Дубравка Ђурић. Дискурс указује на друштвени процес стварања смисла и репродуковања реланости (Ђурић 2011, 8).

поједностављују женску субјективност. Ствари су ипак сложеније, проблематичније и дискурзивно недовршене. Ако кажем да је појава јаких музичарки и још многих других Ени Ленокс, Блонди, Кејт Буш, Тине Тарнер, Мадоне оставила печат у рок и поп музици директно се суочавајући са мушком доминацијом, онда заокружујем дуалистички канон и родни норматив у правцу родног изузетка. Но, сасвим сигурно женски субјекат има своје аутентичне и разноврсне путање, које се могу уклапати, али и не уклапати у постојеће клишее. Перформативност жена на сцени и начин изражавања комплексни су у њиховим настојањима и борби да заузму став у свету моћи мушког капитала и мушких погледа. Реч је о процесу, а не о статусу, испољавању и доказивању.

Следећи ниво ме одвлачи даље у поље субјективности. Пут сваке уметнице и гледатељке исписује јединствени и појединачни живот унутар и изван њега, који се потом прерађује у евокативне слике и наративе *добре за мишљење*. Сопствени животни пут у комбинацији са комуникативним мрежама пошиљалаца и прималаца порука, где се у ствари успоставља непосредна веза између уметнице и гледатељке, слушатељке и учеснице. То је поље које је тешко контролисати, јер је обухваћено доживљајима, утисцима, осећањима, искуствима, често као део микросвета свакодневица и сплета начина изражавања. Промена дискурса рода подразумева да се кроз конкретне примере прати како уметнице/музичарке у популарној култури успостављају своје позиције субјективитета, или их размештају. Тело је тиме повезано у „поредак жеље, означавања и моћи“, што телу даје много већи значај у културном, политичком, економском и интелектуалном надметању.²⁶ Логично је да се тада тело–субјекат расплићава у мноштво особености, недовршених и преуређених идентификација.²⁷ Лада Стевановић истиче да је реч о променама различитих положаја субјекта и умноженим субјективностима (Stevanović 2016, 25).²⁸ Можда је тада јасно да свет жене јесте свет унутар жене са којим се она суочава и приказује. Свако даље разоткривање и приказивање води нас у недовршени проблем испољавања и конструисања тела/жене; што је оно видљивије и репрезентативније то је више и (над)гледано и контролисано.

²⁶ У анализи феминистичких теорија Грос издваја групу теорија (Џудит Батлер, Моник Витиг, Лис Иригарај и др.), које сматрају да је тело круцијално за разумевање психичког и друштвеног постојања жене, као *живљено тело* које има своје културне специфичности (Gros 2005, 41).

²⁷ Батлерова наглашава: „Идентификације никад нису потпуно и коначно довршене; оне се непрестано реконструирају и као такве су подложне превртљивој логици итерабилности. Оне се непрестано преуређују, учвршћују, сасецају, оспоравају, а повремено се од њих и одустаје“ (Батлер 2021, 140).

²⁸ Лада Стевановић ове ставове износи у анализи уметничких радова Аленке Спацал (Stevanović 2016, 26–28)

Јукстапозиција музике и рода, односно рода и сцене може да обезбеди кохерентне дискурзивне позиције, што значи да се држи конвенционалних приступа (о)значања женског тела и позиција жена у зонама спектакла. То ми је у аналитичком поступку омогућило сигурнији приступ проблему, ма колико истраживања спектакла увек вуку на страну родне сразмере (јер и мушкарци и жене пролазе кроз сличне репрезентативне третмане). Сматрала сам да се избором знаменитих музичких извођачица (страних, познатих, а блиских) у пољу спектаклизације тела покрећу многа питања препозната у сваком друштвеном и културном опхођењу – баш ту поред нас и са нама – на позорницама свакодневице (надгледано, еманциповано, осрамоћено, мучено, слављено, достојанствено тело). Остаје још недоречености и продубљивања теме, па ипак овим радом сам хтела, поред осталог, да нагласим да проучавање и писање о женама јесте перманентно преиспитивање не само њихове важности, видљивости и реалне моћи присуства, већ разнородности, различитости и диспозиција вредности које често компликују њихове положаје, али их зато чине својственим.

Литература

- Atali, Žak. 2001. *Buka: ogled o političkoj ekonomiji muzike*. Prev. Eleonora Prohić. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bart, Rolan. 1979. *Književnost, mitologija, semiologija*. Prev. Ivan Čolović. Beograd: Nolit.
- Batler, Džudit. 2001. *Tela koja nešto znače. O diskurzivnim granicama „Pola”*. Prev. Slavica Miletić. Beograd: Samizdat B92.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simbolička razmena i smrt*. Prev. Miodrag Marković. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Bortvik, Strjuart & Ron Moj. 2010. *Popularni muzički žanrovi*. Prev. Aleksandra Čabraja i Vesna Mikić. Beograd: CLIO.
- Debord, Guy. 1995. *The Society of the Spectacle*. Transl. Donald Nischolson-Smith. New York : Zone Books.
- Dona, Masimo. 2008. *Filozofija muzike*. Prev. Alenka Zdešar-Ćirilović. Beograd: Geopoetika
- Đurić, Dubravka. 2011. *Diskursi popularne kulture*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije
- Ерштејн, Михаил. 2009. *Filozofija tela*. Prev. Radmila Mečanin. Beograd: Geopoetika.
- Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: CLIO.
- Frit, Sajmon. 1987. *Sociologija roka*. Prev. Vesna Saičić. Beograd: IIC i CIDID.

- Gros, Elizabet. 2005. *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*. Prev. Tatjana Popović. Beograd: KaktusPrint.
- Harding, Deborah & Emily Nett. 1984. "Women and Rock". *Atlantis. Critical Studies, Gender, Culture and Social Justice* 10 (1): 60–76.
- Hebdiđ, Dik. 2012. „Potkulture – značenje stila“. U *Studije kulture*, prir. Jelena Đorđević, 286–313. Beograd: Službeni glasnik.
- Du Noyer, Paul, ur. 2005. *Ilustrirana enciklopedija glazbe, Rock, pop, jazz, blues, hip hop, klasična glazba, folk, world music*. Prev. Vesna Valenčić. Zagreb: Veble commerce.
- Ivanović Zorica & Predrag Šarčević. 2003. „O statusu tela u antropologiji.“ U *Kultura (Antropologija tela)* 105/106: 9-24.
- Jenks, Chris. 2002. „Središnja uloga oka u Zapadnoj kulturi“. Prev. Zrinka Pavlič. U *Vizualna kultura*, ed. Chris Jenks, 11–45, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.
- Lukić Krstanović, Miroslava. 2005. „Etnografsko tumačenje publike, EXIT Noise summer fest.“ *Glasnik Etnografskog instituta SANU* LXVII (2): 241–261. <https://doi.org/10.2298/GEI0553239L>
- Lukić Krstanović, Miroslava. 2010. *Spektakli XX veka, Muzika i moć*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Rodnitzky, Jerry. 2002. "Janis Joplin: The Hippie Blues Singer as Feminist Heroine." *Journal of Texas Music History* 2 (1/1): 1–9. <https://digital.library.txstate.edu/handle/10877/2718>
- Stevanović, Lada. 2016. "Self- Portrait on the kitchen Towel." *Art + Media, Journal of Art and Media Studies* 10: 23–29.
- Torg, Anri. 2002. *Pop i rok muzika*. Prev. Dragan Ambrozić. Beograd: CLIO.
- Turner, Vistor. 1974. *Dramas, Fields and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*. London: Cornell University Press.
- Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Žikić, Bojan. 2010. „Antropološko proučavanje popularne kulture.“ *Etnoantropološki problemi* 5 (2): 18–39.

Интернет извори

- „Verujem u san o svetskoj revoluciji.“ 2018. *DanasOnline* 1. januar. <https://www.danas.rs/kultura/peti-smit-verujem-u-san-o-svetskoj-revoluciji/> (приступљено 18. marta 2021).

Lowen, Mark. 2011. “Amy Winehouse 'too drunk to sing' in Belgrade concert.” *BBC News*, Belgrade 19 June. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-13828023> (pristupljeno 14. marta 2021).

Needham, Alex. 2011. “Was Amy Winehouse's Belgrade gig really that bad?” *The Guardian* 20. June. <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/20/amy-winehouse-belgrade-gig-valerie> (pristupljeno 7. marta 2021).

„Beograd obeležio godišnjicu koncerta Ejmi Vannhaus.“ 2017. *Noizz* 18. jun. <https://noizz.rs/kultura/beograd-obelezio-godisnjicu-koncerta-ejmi-vajnhaus/nrlpff7> (pristupljeno 8. marta 2021).

„Fijasko naplatila četvrt miliona dolara.“ 2011. *RTS* 21. jun. <https://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/471/svet-poznatih/912364/fijasko-naplatila-cetvrt-miliona-dolara.html> (pristupljeno 12. marta 2021).

Примљено / Received: 23. 02. 2021.

Прихваћено / Accepted: 31. 08. 2021.