

Prameni življenja Ethel Smyth¹

Uvod in prevod odlomka iz avtobiografije Ethel Smyth, *Streaks of life*

Abstract

Streaks of Life: The Introduction and Translation of a Passage from the Autobiography of Ethel Smyth

In the translated passage, taken from the autobiography of Ethel Smyth, *Streaks of Life*, the author writes about the position of women in music, her own position—that of a female composer in the early 20th century England. The author speaks of terror and the patronizing diction of patriarchal society. She continues with a critique of media representations, but mostly focuses on difficulties in the attempts to place one's (woman's) artwork in public space. Despite the fact that she was romantically involved with women throughout her life and wrote about them in her other autobiographical texts, she refuses to connect lesbian identity with her work—perhaps the reason lies in the 'safety' of being *in a closet*, or because of her perceived irrelevance of lesbian identities towards artist's output. What she emphasizes more is a woman's perspective—reasonably so, since she was deeply involved with the suffrage movement. In her descriptions, she considers economic and political contexts of the First World War era, which gave the opportunity of holding a (temporary) job for women—both in factories and in orchestras. At the end, she returns to specifics of women's position in society, and calls for a rebellion against the tyranny of the patriarchy.

Keywords: feminism, female composer, women in music, media representations, patriarchy

Nina Dragičević is a composer, essayist, writer, and activist. (nina.dragicevic@gmail.com)

Povzetek

V odlomku iz avtobiografije Ethel Smyth *Streaks of life* avtorica razmišlja o položaju žensk v glasbi. Iz svoje pozicije – ženske skladateljice začetka 20. stoletja v Angliji – govori o terorju in pokroviteljstvu patriarhalne družbe, o medijskih reprezentacijah, predvsem pa o težavah pri umeščanju svojega dela v javni prostor. Kljub temu da je živela romantična prijateljstva z ženskami in o njih v drugih avtobiografskih delih piše, se lezbičnosti ne dotika v kontekstu dela – morda zato, ker govori iz 'varnega' območja klozeta ali pa lezbično identiteto dojema površinsko oz. kot irelevantno. Zato pa toliko bolj smiselno poudari perspektivo ženske, saj je intenzivno sodelovala v feminističnem gibanju, svoja premišljanja pa umesti v ekonomski in politični kontekst tistega časa, zaznamovanega s 1. svetovno vojno, ki je ženskam (začasno) ponudila delovna mesta – tako v tovarnah kot v orkestrih –, ko so bili moški večinoma na bojiščih. Vojno vzdušje poveže z razmerami v kulturnem življenju, ki v takem obdobju zamira. Na koncu se vrne k razmisleku o ženski in sklense s pozivom k uporabi žensk proti tiraniji patriarhata.

Ključne besede: feminizem, skladateljica, ženske v glasbi, medijske reprezentacije, patriarhat

Nina Dragičević je skladateljica, esejistka, pisateljica in aktivistka. (nina.dragicevic@gmail.com)

¹ Besedilo je prevod odlomka iz avtobiografije Ethel Smyth, *Streaks of life*, ki je izšla leta 1921 v Londonu pri založbi Longmans, Green and Co. Prevod je pospremljen z uvodom, ki ga je napisala Nina Dragičević.

Ženske se morajo zoperstaviti tiraniji in se z njo soočiti brez vsakršnega sledu nasmeška – ne hipokritskega, filozofskega, ne diplomatskega. Da pokažemo, da v tem ni zamere, si lahko enoznačno poimenujemo pisateljica? Nikakor, kajti Smyth je predvsem skladateljica.
Smyth, Ethel (1921): *Streaks of life*

Tako me je Ethel Mary Smyth (1858–1944) s svojim bojevitim entuziazmom vpeljala v začetek branja njene druge knjige, *Streaks of life*, ki ji je do njene smrti sledilo še osem drugih, večinoma avtobiografskih del. Ali to pomeni, da govorim o delu avtorice, ki jo lahko enoznačno poimenujemo *pisateljica*? Nikakor, kajti Smyth je predvsem *skladateljica*.

Kaj je pomenilo biti ženska *in* skladateljica v 19. stoletju oziroma na prelomu stoletij, terja veliko več strani, kot jih imam tukaj na voljo. Zato uvodnemu orisu nekaj pogledov na avtorico dodajam prevod odlomka iz njene knjige, v kateri skozi navidezno vsakdanje dogodke ženske v javnem prostoru popisuje prav skladateljico.

Prvi vtisi Petra I. Čajkovskega iz leta 1888 o Ethel Smyth in njenem delu bolj ali manj jasno razkrivajo bistvo tedanje družbe: »Gdč. Smyth je ena redkih ženskih skladateljic, ki jih lahko resno obravnavamo med delavci na glasbenem področju.«² Takšna pohvala komaj dvajsetletni študentki kompozicije veliko pove o njeni odličnosti, ki jo je očitno prepoznal celo eden najbolj cenjenih skladateljev tistega (in tega) časa. A v navdušenju nad zapisanim in, če se kdo sprašuje, kako je mogoče, da ne pozna tako izvrstne skladateljice, se velja ustaviti pri samem začetku citata – Čajkovski izrecno poudari tisto, kar je spremljalo Ethel Smyth, njene predhodnice, sodobnice in naslednice ves čas človeškega obstoja: je ženska in večina žensk preprosto ni dobrih skladateljic. Gre za diskurz, zaradi katerega je bila umetniška pot Ethel Smyth milo rečeno otežena in zaradi katere je pozneje glasno protestirala tako v boju za prostor na odru kot tudi v vlogi aktivistke za volilno pravico žensk in ne nazadnje v svojih besedilih.

Čajkovskega je spoznala v Leipzigu, kamor se je iz Anglije namenila na konservatorij za glasbo. Za to pot se je odločila že pri dvanajstih letih. Navdih je našla v svoji gubernanti, ki je prav tako študirala glasbo na tej šoli. Sedem let pozneje, ko družina njenih namenov še zmeraj ni jemala resno in jim je v skladu z grozljivimi zapovedmi³ za ženske v 19. stoletju tudi nasprotovala, je Ethel uporabila uporniške pristope – zavračala je sodelovanje v družinskih nastopih ob večerjah, z nikomer ni govorila, nazadnje pa se je zaklenila v svojo sobo, dokler si ni tako izborila poti v Nemčijo, kar je bila, kot nakazujeta že omenjeno poznanstvo s Čajkovskim in njegov citat, ena ključnih potez za njen nadaljnji skladateljski in politični razvoj. Za skladateljski razvoj zato, ker je v Leipzigu že v študentskih letih vzpostavila stike s krogom uveljavljenih glasbenikov (Clara Schumann, Dimitri Šostakovič, Peter I. Čajkovski, Edvard Grieg idr.), za politični pa v vidiku vsakdanjega bivanja – denimo kot samski ženski so ji lastniki stanovanj le s težavo oddali sobo,⁴ kljub pohvalam glasbenikov in pripadnikov t. i. visoke družbe pa ji je bilo nenehno onemogočeno umestiti svoje kompozicije v javni prostor.

Odločena je bila, da do štiridesetega leta starosti na oder postavi svojo opero. To ji je kljub življenjskim težavam v mizoginosti družbenih oblasti do ženske glasbenice uspelo, saj je bila njena prva opera, *Fantasio*, premierno predstavljena mesec dni po njenem štiridesetem rojstnem dnevu. Iz istih razlogov – vsakodnevnih ovir, na katere ženska venomer naleti pri delu v

² Čajkovski je Smyth spoznal na svoji prvi dirigentski turneji po Evropi. Celoten dogodek in vtis je mogoče prebrati v delu Rose Newmarch (1900: 194–195).

³ V viktorijanski Angliji je bila naloga ženske rojevati in skrbeti za družino, predvsem moža. Ženska je bila brez ekonomskih in socialnih pravic, s poroko je tudi njeno telo postalo moževa lastnina. Umetnost je bila domena moških, ženske pa naj bi jo, če že, raje izražale v zasebnih prostorih.

⁴ Ni se spodobilo, da bi ženske potovale same. Če ne mož, naj bi jih spremljale vsaj pomočnice, sicer so bile bržkone na slabem glasu. Smyth opisuje epizodo iskanja stanovanja v *Impressions that remained* (1919/1946: 449).

patriarhalni družbi, je razvila specifično antipatijo do medijev. Novinarsko delo je bilo povsem maskulinizirano in takšna je bila tudi dikcija v kritikah njenih del. Medtem ko so številne skladateljice zavračali zaradi t. i. feminiziranosti njihovih kompozicij, so Smyth očitali maskulinitet v izrazu, torej, da piše 'kot moški'. Časopis *The Telegraph* je v recenziji premiere postavitve njene opere *Der Wald* v newyorški Metropolitanski operi leta 1903, zapisal: »Ta mala ženska piše z moško roko ter ima krepak in logičen um, kar naj bi bila vrlina predvsem močnejšega spola.«⁵

Ethel Smyth ostaja do danes edina ženska, katere opera je bila uprizorjena v tej veliki operni hiši najbolj kozmopolitskega mesta.

Družba se v ustaljenem diskurzu opisovanja ženske po pravilu ne ustavi pri njenem delu; njen videz je prav toliko poudarjen, kot je ženskam skozi vso zgodovino zapovedan. Virginia Woolf, s katero je imela Smyth dolgoletno tesno vez, opisuje njeno energično hojo v hlačah iz tvida in pravi, da izraža jezo. Spominja jo na ptico *belko* (v St. John, 1956: 235). Sylvia Pankhurst⁶ jo opisuje kot androgino in dodaja detajle o njenih moških oblačilih (v Melman, 2013: 182–183).

Smyth je vse svoje življenje posvetila glasbi, umetnosti. To predvsem pomeni, da je morala zavrniti vsa ustaljena pravila samoreprezentacije 19. (ali katerega koli drugega) stoletja. Biografi sicer kljub avtoričinim zapisom spekulirajo o njeni homoseksualnosti, a to je precej revizionistična pot, saj zanemarija prav to, kar nam ponujajo avtobiografije Ethel Smyth – jasen in v detajle predstavljen uvid v njeno življenje skozi *njeno* perspektivo. Tako Smyth že v prvih spominih (*Impressions that remained*, 1919/1946), v katerih sistematično piše o svojem otroštvu in zgodnji mladosti, opisuje tudi svoja erotična nagnjenja do žensk, popisuje svoje ljubezni – *strasti*, kot jih poimenuje. Takole piše:

Spominjam se različnih pripetljajev, povezanih z mojimi brezvernimi deškimi ljubimci, ampak mislim, da sem v vsem tem le igrala vlogo, počela tisto, kar sem vedela, da je prav. [...] a že od začetka so bila moja najbolj goreča čustva podarjena pripadnicam meni lastnega spola in bojim se, da so bila ljubezenska razmerja z dečki le oponašalska in kičasta. (Smyth, 1946)

V poznejših zapisih svoje odnose z ženskami opisuje relativno površno in z nekaj samocenzure, kar zapise o telesu in ljubezni ohrani na ravni očaranosti brez realizacije, zato si je pri interpretaciji treba pomagati s pismi, denimo med njo in Virginio Woolf, in razumevanjem načinov razbiranja implicitno izražene lezbičnosti.⁷ Ethel Smyth gotovo ne bi bilo pogodu, da v tem kontekstu sploh omenjamo njeno seksualno identiteto. Kot bo mogoče razbrati v prevodu njenega članka, zelo izrecno pove, da v njeni perspektivi umetnost nima spola (ergo, tudi spolne usmeritve v odnosu do drugega ne). A kot so vsi drugi biografski podatki pomembni za sestavljanje čim bolj celovite slike, prek katere lahko avtorico sploh interpretiramo, tako je tudi ta. Torej, zakaj je pisala opero v nemškem jeziku, denimo, ali zakaj je šla študirat v Nemčijo, zakaj je napisala mašo in zakaj le eno, čemu toliko stika z V. Woolf glede na turbulentnost njunega odnosa itn., vse to so enako pomembni podatki,⁸ saj je v tistem času ustvarjala in prav vsak vidik življenja mora biti v njenem delu zabeležen, četudi na neočiten način – in vendar

⁵ Arhiv Metropolitanske opere, dostopno na: <http://archives.metoperafamily.org/imgs/DerWald.htm>.

⁶ Sylvia je bila hči Emmeline Pankhurst, voditeljice angleških sufražetk, sicer tudi ljubice Ethel Smyth.

⁷ Pri nas se teme razbiranja homoseksualnosti v umetnosti pronicljivo lotevata Nataša Velikonja (2002) in Tatjana Greif (2014).

⁸ Za avtoričino perspektivo o navedenih primerih predlagam branje vse njene avtobiografije.

pogosto očiten, kot na primer njene prve kompozicije, napisane že okoli desetega leta starosti, ki jih je vse posvetila svojim *strastem* (Smyth, 1946: 72).

Glasba je bila gotovo njena največja strast, vendar se ji je počasi odmikala. Leta 1913, pri petinpetdesetih, začne pospešeno izgubljati sluh in tako glasbeni izraz zamenja za literarnega. V njenem pisanju je močno izražena usmerjenost vase. To je razumljivo, saj konec koncev piše avtobiografije in ne opisuje dogodkov drugih ljudi v nekem času. Vita Sackville-West je o njenih knjigah pripomnila, da bi jih Smyth lahko preprosto naslovlila z *Me One, Me Two, Me Three*. Prav zato imajo tako neprecenljiv pomen, saj je redkokatera skladateljica tako popisala svoje življenje in delo. Do konca življenja je napisala deset knjig, izčrpnih popisov dogodkov, eksistence, odnosov z družinskimi člani, glasbeniki, študija, potovanj, zavrnitev na podlagi spola pri realizaciji umetniških aspiracij in posledičnih ekonomskih skrbi, političnih in družbenih stališč, pa mnenj o podpornikih in nenaklonjenih.

Četudi govori jasno in argumentirano, se ne zdi, da bi v razmišljanjih kdaj prestopila prag temeljnega razrednega vidika strukturnih neenakosti. Drži, da govori o sposobnostih žensk in želji po enakih možnostih, a na razredno pogojen način. Vzgojena v srednjeslojnem okolju govori s svoje razredne pozicije. Ne smemo tudi zanemariti, s kakšno in kolikšno podporo – ekonomsko, produkcijsko in čustveno – je dobila četudi minorno mesto v izjemno diskriminatornem prostoru klasične glasbe, ki je bil nekoč dostopen le določenemu sloju družbe. Ethel Smyth je vendarle pripadnica prav tega sloja in njena dela so uvrščena na odre z intervencijami najvplivnejših članov političnega in kulturnega establišmenta – dolga leta jo je podpirala cesarica Evgenija, seznanila se je s kraljico Viktorio, večere je preživljala v družbi avstrijskega cesarja Franca Jožefa I. ali pa si je dopisovala z Virginio Woolf (ta jo k pisanju zelo spodbuja, četudi kritično,⁹ Smyth pa ji je posvetila svojo sedmo knjigo *As Time Went On* (1936)) itn. Brez te podpore njenega dela gotovo ne bi spoznali v tolikšni meri. O svojih uspehih in predvsem o svojih mukah v trudu, da bi s čim več deli prodrla v javni prostor, je že lahko govorila in jih analizirala, a se je tudi zaustavila – v njenih razmislekih namreč ni bilo zavedanja o ekonomskih in socialnih vidikih, ki so ji vsaj na začetku¹⁰ umetniške poti pogosto pomagali in s katerimi bi lahko v političnih razmislekih natančneje in poglobljeno pojasnila, zakaj ženske kratko malo nimajo možnosti ustvarjati umetnost v javni sferi. Če je, denimo, morala premagati neštete ovire, da je izpeljala produkcijo svoje opere *Der Wald*,¹¹ in dogodke, povezane s temi restrikcijami opiše zelo podrobno, pa ni vzporedno upoštevala, tudi abstrahirala ne, ekonomske družbene strukture. Drži se toka svoje zgodbe, konkretnih dogodkov, svojega razrednega položaja. Še več, o svojih predhodnicah in sodobnicah, ki so bile večkratno diskriminirane tudi na podlagi razredne umeščenosti in katerih življenja je gotovo poznala, v literaturi skorajda ne govori.

Ko govori o sebi in ko analizira družbo, položaj glasbe v Angliji ter predlaga spremembe, govori z dikcijo neustrašnega, odločnega človeka, ki sta gotovo nujni izrazni značilnosti, s katerima se distancira od stereotipnih in predvsem umetno ustvarjenih percepcij žensk kot krhkih, nežnih, pasivnih ... O sebi govori z dobršno mero samozavesti, opisuje se kot *nadarjeno*, pravi, da je že od nekdanj vedela, da o glasbi ve več kot mati, pa naj so jo še tako popravljali (Smyth, 1946: 69). Opisuje dogodke, ki jo predstavljajo kot takšno, in tiste dogodke, ko pomembni ljudje o njej govorijo pohvalno. Takšna samoreprezentacija je v njenih besedilih tako izrazita in konsistentna, da se mi ob branju v misli ves čas vrača Oscar Wilde (1891), ko zapiše, da je

⁹ Smyth svoje tekste gradi na *Jazu*, ki je v očeh Virginie Woolf izraz maskulnosti. Več o tem glej Nicolson, 1981 in Wiley, 2013: 263–295.

¹⁰ Pozneje v življenju je, kot je to pogosto pri umetnicah, obubožala. Finančno podporo je dobivala od podpornikov, na primer iz virov patronke Mary Dodge, ki ji je finančno pomagala pri postavitvi opere *The Wreckers*, glej Bowers in Tick, 1987.

¹¹ Prav v *Streaks of life* zelo podrobno opiše mučen proces in zaplete v produkciji te opere.

»človek, ko govori o sebi, še najmanj to, kar je«, in da bo resnico povedal le z *masko* na obrazu. S tem nikakor ne želim diskreditirati avtorice ali zavrniti njej lastnega pogleda nase – to bi pomenilo zavračanje njene realnosti. Ravno nasprotno, bolj želim poudariti razsežnosti učinkov represivnih diskurzov družbe, ki s priznavanjem vrlin, znanih kot moških, od ženske nujno zahtevajo, da ravno te poudari, ko govori o sebi in se reprezentira predvsem kot to, kar naj ženska ne bi bila. To ima vsaj dve očitni posledici: prvič, avtorica zunaj zasebnosti ne izraža občutkov nemoči, skrbi, celo nežnosti, in drugič, s tem si precej poveča možnosti, da jo označijo za *noro*, *patološko*, *histerično*, kar je bil v 19. stoletju, torej v času življenja Ethel Smyth, še vedno dovolj dober razlog za hospitalizacijo ženske v umobolnico in pozneje hiralnico (glej Duda in Pusch, 1995).

Ethel Smyth je pričujoči razmislek napisala konec leta 1920, triinštrideset let po odhodu v Leipzig, dvaindvajset let po premieri prve opere in deset let po vstopu v organizacijo sufražetek Women's Social and Political Union. Svoj politični položaj v boju za volilno pravico žensk je izrazila z delovanjem v organizaciji in tudi kot glasbenica – ustvarila je kompozicijo *The March of The Women*, ki je postala himna gibanja sufražetek. Iz časa, ko je bila v zaporu, ker je na predlog Emmeline Pankhurst skupaj z več kot sto članicami organizacije metala kamne v okna politikov, ki so zagovarjali diskriminacijo žensk, je znana anekdota: Thomas Beecham naj bi jo ob obisku v zaporu našel nagnjeno skozi okno, z zobno ščetko v roki, s katero dirigira zapornicam na dvorišču. Zgodba, ki se lahko v branju kaže kot veličasten prizor ženskih glasov pod taktirko markantne dirigentke, je ravno tako prizor žensk, ki so lahko glas spustile le za zidovi zaprtega okolja, gotovo le nekaj ur po tem, ko so se zbudile v ledenih celicah, izpostavljene mučilnim metodam kaznovanja, kot je bilo, na primer, prisilno hranjenje.¹²

V začetku poglavja *The Open Secret* Smyth razmišlja, da v Angliji, ki je po njenem največja kolonizacijska sila poleg starega Rima, ni prav nikakršnega spoštovanja do glasbe. Spekulira, da je treba razloge za to iskati v vseobsegajoči povojni utrujenosti, komercializaciji prostora, zaradi katere je skorajda nemogoče javno predstaviti progresivna dela, in ekonomskem zategovanju, ko se umetnike, namesto da bi jih subvencioniralo, potiska v hitre produkcije s fokusom na minimiziranju stroškov. Umetniki se tako ne morejo posvetiti kakovostni izvedbi, temveč pičlemu preigravanju partitur, saj v splošni apatiji velja tudi prepričanje, da javnost razlike ne bo zaznala. Orisu tega stanja sledi pričujoči prevod razmisleka o morebitni rešitvi. Ravno ta odlomek, ki je le drobec literarnega opusa Ethel Smyth, jo celostno predstavlja kot osebo, ki je življenje posvetila umetnosti in aktivizmu, boju z diskriminatornimi strukturami oblasti, in vse to prikazuje skozi avtoričin pogled. Posebna vrednost besedila je, da ne popisuje le dogodkov, temveč povzema tako analizo kot strategije, kako živeti v represiji v 19. stoletju in začetku 20. stoletja, ki pa se, kot je mogoče opaziti, ne razlikuje veliko od časa, ki ga živimo danes.

Ethel Smyth: Premeni življenja

Menim, da se nekaj upanja skriva v tem, kako ženske postopno interpretirajo lasten življenjski muzikal. To trdim brez podtonov fanatičnega feminističnega duha, temveč povsem mirno, kot rezultat tihega in, upam, razumnega opazovanja stvari na splošno, ter predvsem tistega, kar se odvija pred mojimi očmi. Še več, številni preudarni in razgledani moški, ki jih poznam, pravijo isto; ne javno, ampak na samem, kajti moralni pogum je, se mi zdi, najredkejša vrлина na svetu, a le na samem.

¹² Metodo prisilnega hranjenja (*force-feeding*) podrobno opisuje, med drugimi, Djuna Barnes (1914) v eseju *How It Feels to Be Forcibly Fed*, Emmeline Pankhurst pa svoje izkušnje in izkušnje sojetnic popisuje v avtobiografiji *My own story* (1914).

Na splošno se mi zdijo ženske bolj sposobne vneme in predanosti, bolj pripravljene vlagati svoja čustva kot moški – kot sem to opazila pri svojem delu z odrskimi zbori veliko pred vojno. Tudi njihovi živci se zdijo bliže površju in bolj dovzetni za odziv, ki je manj globoko zakopan pod tistim običajnim odporom do čustvene privlačnosti, ki pa je, kot sem rekla, gotovo postelizabethinska lastnost. Glasbe si ne morem predstavljati kot religijo (vero?) angleških mož – to je, kot nekaj neomadeževanega s finančnim, a v primeru angleških žena si to lahko predstavljam. Tudi dandanes so ženske bolj prizadeven, bolj delaven spol. Vsepovsod po svetu se najdejo moški, ki se niso pripravljene zares posvetiti svojemu delu – temu rečejo tudi povojna izčrpanost/iztrošenost. Odgovorni evropski državniki soglasno pripisujejo nedonosnost trgovanja lenobnosti delavcev. Vendar pa je ženska med vojno odkrila svojo moč, v njej uživa in prosi le, da bi jo smela uporabljati še naprej.

Vprašanje je, ali ji bo dovoljeno?

Še jeseni leta 1915, ko je bil odziv na razpis za žensko pomoč v tovarnah streliva tako sijajen, je bil sev moških vzvišenih pripomb o *damskem* početju še kar prisoten. Novembra istega leta so se novinarji podali na turnejo po tovarnah, da bi uradno poročali o proizvodnji, in ugotovljeno je bilo, da so ženske v delu, ki ga prej niso opravljale in ki je zahtevalo tako spretnost kot moč, dokazale ne le svojo enakost, temveč superiornost nad moškimi (*The Times*, 16. november); naprej, njihova produktivnost je bila celo več kot dvakrat večja od moške (*Manchester Guardian*, 16. november).

Ta dejstva – precej resna zadeva, sem si mislila – so bila obravnavana kot šala; ženske so potrepljali po hrbtu, nanje gledali pokroviteljsko, in ceneni časopis je prikazoval pomočnico špecerista s pripombo na zadnji strani: »Te ženske zmorejo zvezati zavojčke tako skrbno kot moški« – kot da bi govoril o cirkuških psih ali tjulnjih!

Dandanes se je ton spremenil. Moški so v ženski prepoznali nevarno tekmico in sindikati jih izrinjajo iz inženiringa, tiskarstva, graverstva in nešteto drugih panog, ki so jih one še predobro osvojile; v nekaterih primerih z igranjem na tisto nadvse uporabno karto 'začasna zamenjava za moške v boju' – v drugih brez prizadevanja ali morda prevelike iskrenosti, da bi igrali. A kar se me najbolj dotakne, je to, kar se dogaja v glasbi. Med vojno orkestri niso mogli nadaljevati delo, ne da bi medse sprejeli ženske, in malokaj je tako globoko impresioniralo tiste, zmožne nepristranske presoje, kot s tem izboljšana kakovost in toplina tona. Bilo je mogoče zaznati tudi novega in osvežujočega duha – kar je nedvomno delna posledica prave oblike spolnega rivalstva. Dobro se spomnim preobrazbe nekega starejšega violinista, ki je le redko uporabljal več kot polovico svojega loka, zdaj pa je z njim zagrizel v strune kot že leta ne, in to samo zaradi izjemno sposobnega dekleta, s katerim si je delil pult. A menim, da je bila glavna pridobitev injekcija ženske vitalnosti, nezmanjšane zaradi vojne, potisna moč zagrizenih mladih talentov, ki jim je bilo prvič dovoljeno, da se izkažejo.

Zdi se mi, da je bil velikosrčni Sir Henry Wood tisti, ki je prvi začel z mešanim kopanjem v morju glasbe, in inovacija je bila tako uspešna, da so jo številni orkestri hiteli posnemati. Res je, Londonski simfonični orkester je, po mojem mnenju predvsem v svojo škodo, še vedno ostal izključno moško telo, seveda z izjemo harf (pradavna koncesija estetskim zahtevam, si predstavljam ... to samotno, s prefinjenostjo obdan, z belim oborožen vzorec ženskosti med črnimi plašči, kot da bila roža na gramoznem odpadku). Kljub temu je obstajalo upanje, da bo L.S.O.¹³ v času sprevidel svoje napake in da je še en sebičen monopol stvar preteklosti.

Toda zdaj se zdi, da je, kot strela z jasnega, Halle orkester iz Manchestra, očitno zvest svojim hunskim koreninam, iznenada odpustil svoje ženske člane. Pa ne zato, da bi sprostil prostor za može na bojiščih, katerih mesta so zasedale – ni je ženske, ki ne bi z veseljem odprla to pot –, temveč zgolj zaradi njihovega spola.

Na poziv, naj pojasni to dejanje, je Komite podal dva razloga, ki spomnita na prelepe izgo-

¹³ London Symphony Orchestra (op. prev.).

vore, uporabljene pri nasprotovanju volilni pravici za ženske. Izgovore tako neprepričljive, tako očitno lažne, da bi skoraj pomiloval gospodo, ki si, nesposobna dvigniti se na oblake domišljije, predstavlja, da lahko kaj takega zadostuje.

Prvi izgovor je, da na turnejah ni vedno lahko najti hotelska prenočišča, primerna za *dame*. Zelo žalostno – in vendar dramska podjetja v tem pogledu še niso posegla po preizkušeni elizabetinski praksi zaupanja ženskih vlog moškimi! A drugi izgovor, ta pa je skrajen napor – najlepši primer veličastnih pretencioznih praznih marenj, z drugimi besedami, besedičenj, kar sem jih kdaj doživela. Povedano nam je namreč, da so bila ženskam pokazana vrata s ciljem 'Enotnosti Sloga'!

In zdaj, si bo kdo zavezal mokro brisačo okrog glave (ja, svoje glave, kajti le moški lahko pojasni dogajanje v globini moškega uma) in nam povedal, kaj za božjo voljo to pomeni? Kaj naj bi bila 'enotnost sloga' v tem smislu? So očetje in strici članov tega Komiteja podali svoje odstopne izjave, ko sta Joachim in gospa Halle igrala Koncert za dve violini prav v tem mestu, iz katerega izhaja ta dragoceni razglas? Se je Bach od groze obračal v grobu (čeravno je zares njegova krivda, da v partituri ni omenil vprašanja spolov)? Ali soprani in alti ovirajo 'enotnost spola' v zboru? Ali ga primanjkuje v Angleškem kvartetu, ki ga vodi gdč. Hayward?

Ne! O enotnosti sloga lahko govorite v smislu statičnih stvari, na primer italijanskih violin, verzov v pesmi, hiš na ulici, bančnih uslužbencev, duhovnikov itd., a ne v primeru fluidne moči. Spol je ne bo določil štiridesetim moškim različnih talentov, temperamentov, navad, prebav in šol; to je dirigentovo delo. In, on lahko dva prvorazredna umetnika različnih spolov, ki se rahločutno odzoveta na njegove namere, laže združi v 'enotnost', ki si je želi, kot pa prvorazredni in četrtorazredni moški.

Ampak nehajmo brskati po smrdečem kupu zavajajočih razlogov, zaradi katerih človek drugemu stori kaj grdega. Raje si oglejmo posledice teh dejanj.

Poleg elementa duhovnosti, za katerega vem, da ga bodo ženske kot izvajalke prispevale k ustvarjanju glasbe, ima njihovo vključevanje v orkestre pod enakimi pogoji, kot veljajo za moške, še en vidik. Nikoli se ne naveličam poudarjati, da je igranje v orkestru najboljši trening za mladega skladatelja, in najcenejši. Celotna glasbena literatura gre čez tvoj pult: avtomatično se učiš oblike in instrumentacije; in četudi boš preživel neznansko veliko časa v osovraženem delu poučevanja, boš na vrhu glasbenega vala, kjer močni vetrovi osvežijo duha in ga ohranjajo živahnega.

Nazadnje, naj zaključim še s praktičnim premislekom: ko si enkrat član slavnega orkestra, si upravičen kar precej zaračunavati za zasebne ure.

Za vse to je bila ženska doslej prikrajšana; ni presenetljivo, da je sveti plamen, ki je v njej gorel skozi študentska leta, nič kolikokrat ugasnil. Vedno sem trdila, da dokler niso v grobem in neizprosno glasbenega življenja, tako kot so moški, nikakor ne bodo mogle obstajati številne ženske kompozitorke, o katerih bi bilo vredno govoriti. Tekmovalnost, okolje in mnogovrstne priložnosti, ki jih dobiš vsepovsod, so za talent to, kar sta sonce in nič kaj poetično delo vrtnarja za rožo. Skratka, splošna raven človeških okoliščin določa, kolikšen sloves lahko neko posebej nadarjeno bitje pričakuje, da bo doseglo, in če se moraš gnati navzgor od gladine morja, lahko sicer postaneš Tenerife, skoraj gotovo pa ne Mount Everest.

Ustrahovanje in strahopetnost, zloba in ljubosumje niso lepe lastnosti in sprašujem se, ali se moški zavedajo, s kolikšnim prezirom ženske gledajo na tovrstne poskuse prevencije, da ne bi zaslužile za svoje življenje v katerikoli sferi, v kateri se izkažejo? Medtem pa, za piko na i, določena skupina mladih intelektualcev po vpojnih časopisih toči krokodilje solze nad grozljivo maloštevilnostjo ženskih zvezd, enakim možnostim navkljub ...

Celoten angleški odnos do žensk na področju umetnosti je smešen in neciviliziran. V umetnosti ni spola. Kako igraš violino, slikaš ali komponiraš, je tisto, kar šteje. V državah, kjer je instinkt v estetiki močen in kultiviran – na primer v Franciji – je presojanje čisto in objektivno, in ženska, ki se udelejuje v umetnosti, je le umetnik med umetniki. Tukaj, kjer je ta instinkt šibek in neizpučen, je prva in zadnja misel kritika v povezavi z njenim delom njen spol.

Pogosto sem ugovarjala vpletanju miselnosti kralja Charlesa v povezavi z mano in prav pred kratkim sem to počela, a zadnji primer je preveč smešen, da ga ne bi zabeležila. Kritik, katerega ne bom imenovala, ker verjamem, da je v redu dečko in dober glasbenik, v pisanju o meni kot o 'dr. Smyth', pripomni: »Ali pa če bi izpustili ta togi, formalno zveneči naziv?«

Čemu? Če ta gospod zmore izreči predpone v primerih doktorjev Vaughana Williamsa in Walforda Daviesa, ne da bi pri tem doživljal šoke v svojem živčnem sistemu, zakaj ne v mojem? Od kod to hrepenenje po 'neformalnosti'? Mlade dame, s katerimi ima opravka v zasebnem življenju, bi morda bile vznemirjene ob tako navihani miselnosti, a mar ni bedasto to dopuščati na poklicnem položaju?

Menim, da so angleški moški prirojeno nezmožni presojati žensko delo. Poskusijo sicer lahko, a ta strah do spola je med njimi in samim spolom. Če bi bili Selma Lagerlof in Anna de Noailles, ki ju ves civiliziran svet priznava za dve od največjih živečih pisateljcev, Angležinji, bi ju vsak zapis o njima namerno označeval za 'med našimi največjimi ženskimi pisateljicami'! In ti moški, ki so prepoznali njune resnične razsežnosti, bi to ogromno vedenje obdržali zase. ('Stara deklina je čudež' je rekel g. Bagnet, 'a tega ji nikdar ne povem. Disciplino je treba ohranjati'.)

To me spomni na primer iz naše literature. Odkar je irski R. M. zloglasno prevel svet s smehom, lahko z veseljem rečem, da do njega noben moški ne poskuša biti pokroviteljski (razen, ko to delo, v katerem se je razvila in izpopolnila povsem nova oblika humorja neomejenih razsežnosti, imenuje 'Skice'). A koliko Angležev se zaveda neverjetnih dimenzij dela *The real Charlotte* istih avtoric?

Nekateri morda slutijo, a ker zaključijo, da gre pač za delo dveh žensk, že ne more biti tako epohalno, in se omejuje na poudarjanje, da niti ni tako prijetno branje kot tisto, katerega avtor je R. M.!

Medtem ko pišem te besede, vidim na 768. strani revije *The Times Literary Supplement*, da je v knjigi nekega Majorja Generala 'poteza ženske neodgovornosti', dva novinarska izsečka iz istega časa pa slavita neko glasbeno kompozicijo, ki da ima 'moč, kakršne ne pričakujemo v delu ženske'.

Moj komentar nazadnje je, da je Umetnost konstruktivna aktivnost, ki je nihče ne more graditi brez moči, in da so moške in ženske lastnosti v tem vidiku najverjetneje identične. Kakorkoli že, vsa prvovrstna umetniška ali literarna dela žensk imajo prav tiste značilnosti, ki veljajo za izjemne ženske v zgodovini. Moški naj se kar sam vpraša, ali imena, kot so Caterina Sforza, S. Teresa, Katarina Velika, Florence Nightingale, Elizabeth Tudor, Kraljica Viktorija, Ivana Orleanska, Edith Cavell, Elsie Inglis in ga. Pankhurst kažejo na moč, ali 'žensko neodgovornost'. Kajti, kot je fantek nekoč opisal strogega učitelja, 'on zna biti kar pošten prasec, če si vzame čas'.

Naj povzamem: kot smo videli, obstaja manjša razlika med teorijo in prakso pri moških v obravnavi žensk, ki na katerikoli način z njimi tekmujejo za kruh in maslo, priznanja in honorarje. V teoriji smo inferiorne; v praksi smo, kot se zdi sodeč po trudu, ki ga moški vlagajo, da bi nas držali zunaj arene, superiorne, ali pa vsaj mogočne konkurentke. Kajti, kot je nekoč rekla ga. Besanf, dvigovati pregrade pomeni pokazati, da te je strah.

Začela sem s stališčem, da umetniške renesanse ne more biti, dokler je javno življenje v državi, prežeti s svojimi kaznovalnimi nazori, nestabilno. Šla bom še korak naprej in svoje bralce spomnila, da je Sokrata, ko je razmišljal o možnostih za oživitev in preživetje Grčije, močno mučil vidik, ki bi zasejal seme neizogibne dekadence, in sicer odnos grške države do žensk.

V času velike vojne se je zdelo, da je sekira položena v korenino nekega pruskega drevesa, ki je uspevalo med nami, – odločenost dovoliti ženskam, da izvajajo le tista dela, ki jih moški ne želijo.

In vendar, vidim znake nekega drugega duha, tistega, ki ga ilustrira primer Halle orkestra. Moški se ne le obirajo, temveč se tudi združujejo, da bi ženskam preprečili služiti za svoja življenja in tem in onem prostoru, kljub dejstvu, da če želimo državi vrniti blaginjo, mora biti

vsak drobec delovne moči izkoriščen.

Ne krivim moških pretirano, ker se oklepajo za to, kar so do zdaj bili moški monopoli; žal! to je človeška narava, čeravno nje neplemeniti del.

A ker je to, kar se tiče obravnavanih vprašanj, nevaren anahronizem, na naši strani ne sme biti nikakršne ponižne privolitve. Ne vem, ali je bilo v moči grških žensk, da bi s samouveljavitvijo zaustavile nazadovalno težnjo civilizacije, ki je tako boleče obremenjevala Sokrata. Vem pa, da z uporom proti tiraniji, zavisti in sebičnosti, s tem, da ne privolimo v kratenje pravic drugim, če so kratene nam (kot to počnejo poklapani sindikati), opravljamo svojo dolžnost do sebe in do svoje države.

November 1920.

Uvod in prevod: Nina Dragičević

Literatura

- BARNES, DJUNA (1914): How It Feels to Be Forcibly Fed. *The World Magazine*, 6. september.
- BOWERS, JANE M. IN JUDITH TICK (1987): *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. University of Illinois Press.
- DUDA, SIBYLLE IN LUISE PUSCH (1995): *Nore ženske*. Ljubljana: Krtina.
- GREIF, TATJANA (2014): Življenje brez zasebnosti. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 132–156.
- MELMAN, BILLIE (UR.) (2013): *Borderlines: Genders and Identities in War and Peace 1870–1930*. London: Routledge.
- NEWMARCH, ROSE (1900): *Tchaikovsky, His life and works, with extracts from his writings, and the diary of his tour abroad in 1888*. New York: The Bodley Head.
- NICOLSON, NIGEL IN JOANNE TRAUTMANN (UR.) (1981): *The Letters of Virginia Woolf*. San Diego: Mariner Books.
- PANKHURST, EMMELINE (1914): *My own story*. Dostopno na: <http://www.gutenberg.org/files/34856/34856-h/34856-h.htm> (20. maj 2015).
- SMYTH, ETHEL (1919/1946): *Impressions that remained*. New York: Borzoi Books.
- ST. JOHN, CHRISTOPHER (1959): *Ethel Smyth: A Biography*. London, New York, Toronto: Longmans, Green, and Co.
- VELIKONJA, NATAŠA (2002): Gejevske in lezbične kulturne študije. V *Cooltura*, A. Debeljak (ur.), 211–225. Ljubljana, Študentska založba.
- WILDE, OSCAR (1891): *Intentions*. Dostopno na: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/887/pg887.txt> (20. junij 2015).
- WILEY, CHRISTOPHER (2013): Music and Literature: Ethel Smyth, Virginia Woolf, and The First Woman to Write an Opera. *Musical Quarterly, Oxford Journals* 96 (2): 263–295 .