

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU
MUZIKOLOŠKE STUDIJE - STUDENTSKI RADOVI - MASTER RAD

Adriana Sabo

Međunarodna tribina kompozitorki? Mogući pogled na položaj
kompozitorki u okviru domaće muzičke scene

Beograd, 2018.

Sadržaj

Reč autorke / 532

1. Uvod: teorijske platforme / 535
2. Crtica o teorijskoj poziciji autorke / 540

PRVI DEO

3. *Međunarodna tribina kompozitora – kontekst* / 543
4. Položaj žena u socijalizmu: „Ne mogu Mara i Pero imati istu platu, kad je Mara žensko“ I / 551
5. Položaj kompozitorki u socijalizmu: „Ne mogu Mara i Pero imati istu platu, kad je Mara žensko“ II / 555
6. *Međunarodna tribina kompozitorki? Mesto domaćih kompozitorki u okviru Tribine* / 561
7. Where Have all the Women Gone? – domaće kompozitorke u institucijama / 570

DRUGI DEO

8. U/Oko/Iza univerzalnosti I / 574
9. Ekskurs: univerzalnost u jeziku / 593
10. U/Oko/Iza univerzalnosti II / 595
11. 'Žensko'/'muško' pismo I / 601
12. Ekskurs II: žensko pismo u muzikologiji / 605
13. 'Žensko'/'muško' pismo II / 607
14. Zaključak / 616
15. Literatura / 619

Indeks imena / 623

Summary / 627

Beleška o autorki / Note on the author / 628

Reč autorke

Interesovanje za problematizaciju odnosa muzike i različitih oblika drugosti – među kojima je drugost žena svakako u prvom planu – javilo se na četvrtoj godini studija muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, kada je pod mentorstvom prof. dr Vesne Mikić, napisan seminarski rad na temu etničke, religijske i rasne drugosti u muzici Darijusa Mijoa. Master rad posvećen problematizaciji položaja kompozitorki u okviru domaćeg sveta muzike, jeste rezultat mog daljeg i svakako intenzivnijeg interesovanja za veoma široko polje „drugosti“ i njegovih raznovrsnih manifestacija u polju muzike. Ovaj rad predstavlja i prvu u nizu studija koje sam napisala iz feminističko-muzikološke vizure, koja u mojim istraživanjima ostaje dominantna do danas. U tom smislu, ovaj rad predstavlja početak mog nastojanja da mapiram ideologije, diskurse i odnose moći koji utiču na formiranje i izvođenje ženskog identiteta u muzici, te pronađem adekvatan muzikološko-teorijski aparat kojim će se sagledati odnosi između muzike i roda, odnosno načini na koje se rod „pojavljuje“ u vezi sa muzikom – umetnošću koja je u svojoj suštini nepredstavljiva. Ovaj rad, posvećen i najvećoj smotri kompozitorskog stvaralaštva koja se organizuje u Srbiji – Međunarodnoj tribini kompozitora – pisan je tokom prve polovine 2011. godine, te su svi zaključci izneseni u njemu bazirani na podacima prikupljenim zaključno sa 19. Tribinom (u novembru 2011. godine, održana je jubilara 20. Međunarodna tribina). Ipak, može se reći da naredna izdanja Tribine dalje afirmišu rezultate mojih istraživanja, te ona ovom prilikom nisu dopunjena novim podacima koji, dakle, ne bi promenili moja zapažanja.

Ovom prilikom bih se zahvalila pre svega Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, kao i Katedri za muzikologiju na prilici da ovo istraživanje bude pridruženo brojnim drugim izdanjima Fakulteta i na taj način stekne širu čitalačku publiku. Zahvalnost upućujem i mojim sagovornicama – Branki Popović, Ivani Neimarević i Adriani Zaharijević – koje su mi pomogle da bliže odredim svoju teorijsku poziciju. Hvala i članicama komisije, prof. Sonji Marinković i prof. Tijani Popović-Mladenović, na konstruktivnoj diskusiji tokom odbrane ovog rada koja je značajno doprinela izoštravanju fokusa i preciznijem sagledavanju teme kojom sam

se bavila. Na kraju – ali i najvažnije – zahvaljujem se svojoj mentorki, profesorki Vesni Mikić na podršci, razgovoru, pitanjima i dragocenim savetima kojima je usmeravala i podsticala moja razmišljanja na ovu temu.

1. UVOD: TEORIJSKE PLATFORME

U ovom radu, moja pažnja će biti fokusirana na savremenu kompozitorsku praksu u Srbiji i mesto koje kompozitorkama pripada u okviru nje. Naime, na domaćoj muzičkoj sceni se tokom poslednje dve decenije, a u odnosu na period socijalizma, može uočiti sve veća zastupljenost autorki koje aktivno komponuju i čija se dela (redovno) izvode. Na primer, na spisku redovnih članova¹ Udruženja kompozitora Srbije objavljenom 1965. godine u *Istorijskom pregledu razvoja Udruženja kompozitora Srbije* Roksanđe Pejović, nalaze se imena pet kompozitorki (Mirjana Živković, Ljubica Marić, Nadežda Mosusova, Lida Frajt i Mirjana Đorđević Šistek) i sedam muzičkih spisateljica.² Pored njih, u spisku su navedena imena 74 kompozitora (Pejović, 1965: 62). Za razliku od tadašnjeg, na aktuelnom spisku članova Udruženja kompozitora Srbije, u „sekciji kompozitora ozbiljne muzike“, mogu se pronaći imena 45 kompozitorki i 79 kompozitora,³ što je svakako značajna promena u odnosu na zastupljenost kompozitorki u članstvu UKS-a pre raspada SFTJ. U tom smislu ću u tekstu koji sledi nastojati da problematizujem ovu 'pojavu', s obzirom na to da sličnih pokušaja nije bilo u domaćoj muzikološkoj literaturi.

Kako bih napravila razliku između 'aktivnih' i 'neaktivnih' članica UKS-a, odnosno, kako bih u fokus ovog rada postavila isključivo kompozitorke čija dela se makar jednom godišnje izvode, te se, samim tim, za njih može reći da imaju (značajno) mesto u domaćoj muzičkoj produkciji, u tekstu ću se posebno fokusirati na razmatranje *Međunarodne tribine kompozitora*. Istraživanjem ovog festivala, kao manifestacije koja predstavlja najznačajniju godišnju smotru domaćeg kompozitorskog stvaralaštva, može se doći do važnih zaključaka o različitim aspektima najnovije domaće kompozitorske produkcije. Razmatranjem uloge koju

¹ U cilju bolje preglednosti teksta, u radu ću koristiti ovaj, takozvani 'generički' rod, kako bih izbegla konstrukcije poput član/ica. Ipak, želim da naglasim da, prilikom svake upotrebe imenice koja sugeriše profesiju ili titulu, a koja se javlja u muškom rodu, podrazumevam i žene koje obavljaju isti posao.

² To su: Ljubica Janković, Stana Đurić Klajn, Marija Koren, Jelena Milojković Đurić, Mirka Pavlović, Radmila i Petrović, dok se Nadežda Mosusova može ubrojiti i među kompozitorke i među spisateljice.

³ http://composers.rs/?page_id=347 (pristupljeno 15.5.2012.)

kompozitorke imaju u okviru Tribine,⁴ želim da ukažem na njihovo mesto na domaćoj muzičkoj sceni. Kako me ovom prilikom zanima domaći kontekst, u radu se neću temeljnije ostvrtati na međunarodni aspekt ovog festivala, odnosno, u fokusu mog interesovanja će se naći pre svega zastupljenost domaćih kompozitora i kompozitorki, koji predstavljaju glavne aktere na našoj muzičkoj sceni. Kako bi ovo pitanje temeljnije rasvetlila, služiću se pre svega podacima o brojnosti kompozitorki i kompozitora čija su dela izvedena u okviru Tribine. Prilikom izvođenja zaključaka takođe polazim, između ostalog i na osnovu prethodno navedenih podataka, od činjenice da je u periodu socijalizma postojala izuzetna neravnopravnost između kompozitora i kompozitorki. U tom svetlu želim da odgovorim na pitanje, da li se i na koji način ta situacija promenila tokom poslednje dve decenije.

Naglasila bih da u tekstu, termin 'kompozitorka' koristim kako bih opisala žene koje su završile studije kompozicije, bez obzira na broj dela u njihovom opusu, ili na frekventnost njihove kompozitorske aktivnosti. Upotreba ove 'zbirne' imenice kojom opisujem veći broj autorki, nužno pretpostavlja operisanje brojnim kategorijama identiteta, koji predstavlja veoma složen i višeznačan pojam.⁵ U tom smislu, identitet kompozitorki ne shvatam kao „stabilan označitelj koji nalaže saglasnost onih koje navodno opisuje i predstavlja“ (Batler, 2010: 50), odnosno kao koherentnu, dovršenu i „bešavnu“ (Batler, 2010: 52) celinu. Drugim rečima, smatram da identiteti kompozitorki nisu „samoidentitetni“ (Batler, 2010: 74) – identitet svake je drugačiji, i ne-kontinuiran (bešavan). Sledeći ideje Džudit Batler (Judith Butler), (kompozitorski) identitet vidim kao, razsredišten „učinak diskurzivni praksi“⁶ (Batler, 2010: 76) koje ga određuju, proizvode i definišu. Upravo ove diskurzivne prakse koje zapravo predstavljaju najrazličitije društvene norme i ideologije, jesu uslovi u kojima se individue proizvode kao subjekti, ono što ih određuje i definiše. Takođe, važno je napomenuti da se kompozitorski identitet svake autorke ukršta sa

⁴ U tekstu koji sledi, korišću ovu, skraćenu „verziju“ naziva manifestacije koja se ustalila u „svakodnevnom“ govoru.

⁵ Pitanje identiteta centralno je za mnoge rasprave napisane tokom poslednje tri decenije. Na temeljima poststrukturalističkih misli, dolazi se do zaključka da je identitet, koji je u tradicionalnoj teorijskoj/filozofskoj/političkoj misli postavljen kao koherentan, zatvoren pojam koji podrazumeva istost, zapravo nemoguće jednoznačno definisati.

⁶ Kurziv u originalu.

njihovim rodnim, etničkim, klasnim, rasnim... identitetima, te predstavlja samo jedan aspekt njihovih ličnosti. U tom smislu će za pitanja koja ću razmatrati, od posebnog značaja biti ukrštanje⁷ rodnog i kompozitorskog identiteta koje kod svake autorke daje drugačiji 'rezultat'. Tako ću u tekstu napraviti razliku između identiteta kompozitorki, pre svega na osnovu mesta koje zauzimaju u strukturama moći, odnosno u okviru institucija u kojima su zaposlene, čime bih želela da naglasim da je pozicija svake kompozitorke čija su dela izvedena u okviru Tribine, posebna i drugačija.

U tom smislu će se, kao važan koncept pokazati ideja performativnosti koju temeljno razrađuje Butler. Naime, razmatrajući koncepte pola i roda koji su zastupljeni u feminističkoj teoriji, autorka dolazi do zaključka da je „rod neka vrsta činjenja“ (Butler, 2005: 1) koje se uvek dešava u okviru određenih društvenih i kulturnih normi koje to činjenje definišu i određuju. Kako su uslovi koji „sačinjavaju nečiji rod od samog početka [...] van tog nekog [...] s onu stranu tog nekog a unutar jedne društvenosti koja nema jednog jedinog autora“ (Butler, 2005:1), autorka zaključuje da je ono što čini rod zapravo naš odnos prema kulturi i poljima moći u okviru kojih postojimo. Važno je naglasiti i to da prema Butler, delanje u okviru normi svakom subjektu obezbeđuje prepoznavanje i priznavanje od strane društva, a „termini pod kojima smo priznati kao ljudi društveno su artikulirani i promjenjivi“ (Butler, 2005:2). Tako se može reći da su u okviru kulture i društva definisani određeni obrasci ponašanja i mišljenja na osnovu kojih se, u zavisnosti od toga da li ih prihvataju ili ne, individue prepoznaju, odnosno ne prepoznaju kao muškarci ili žene. Ovakvo stanovište, po kome, dakle, rod nikada nije dovršena kategorija, već ono što individua uvek iznova postaje kroz različita ponavljanja društvenih normi, može se primeniti i na sagledavanje kompozitorskog identiteta naših stvaralaca. Tako se, kroz različite činove koji se iznova ponavljaju (poput komponovanja, na primer) svaki put na nešto drugačiji način, ali uvek u okviru

⁷ U ovom kontekstu bi operativan bio i termin interseksionalnost koji upravo upućuje na ovo ukrštanje različitih aspekata ličnosti i na nužnost njihovog zajedničkog sagledavanja. Za više informacija o interseksionalnosti, na primer pola i rase videti: Kimberlé Crenshaw: „Demargiliziranje interseksionalnosti rase i spola: crna feministička kritika antidiskriminacijske doktrine feminističke teorije i antirasističke politike“, u Ivana Radačić (ur.), *Žene i pravo: feminističke pravne teorije*, (Zagreb: Centar za žeske studije, 2009), 127–155.

određenih normi, institucija i struktura moći, stvarajući iznova 'grade' kao kompozitori. Kroz ova ponavljanja se, takođe, uspostavlja i norma na osnovu koje se definišu činovi koji određenu individuu čine kompozitorom/kom.

Koncepte moći i strukture moći razumem na način na koji ih shvata Fuko (Michael Foucault). Tako, moć ne predstavlja isključivo represivnu silu, koja jednoj 'strani' omogućava delovanje i vlast nad drugom, pasivnom i statičnom. Preuzimajući Fukoovo stanovište, moć neću shvatati kao isključivo negativnu kategoriju – u smislu, na primer, represivne moći – već kao sveprisutnu, moć koja generiše i stvara subjekte koji nikada nisu pasivni, već i oni sami reprodukuju i stvaraju određene odnose moći. U tom smislu, u radu ću pažnju posvetiti tehnologijama, taktikama i strategijama (Fuko, 2011: 195) pomoću kojih se moć vrši, a ne isključivo njenim učincima. Drugim rečima, želela bih da ukažem na načine na koje se „od individua stvaraju subjekti“ (Foucault, 1994: 336), ne pretpostavljajući da određene individue koje stoje na pozicijama moći ostaju od nje 'nezavisne', jer, kako ističe Fuko, moć „uvodi u igru odnose među individuama“ (Foucault, 1994: 337). Dakle, pokušaću da rasvetlim položaj kompozitorki u strukturama moći koje su uvek promenljive, rastegljive i koje subjektima, koji su i njeni glavni 'nosioci', nude mogućnost delovanja. Polja moći postoje uvek, sveprisutna su i svakako ih ima više od jednog, te ne postoji pozicija koja bi mogla biti izvan njih. Kako bih rasvetlila načine na koje moć deluje u okviru domaće muzičke scene, te koji su to performativni činovi i norme kojima se autori proizvode, razmotriću rad nekih institucija oko kojih je moć koncentrisana. Drugim rečima, fokus mog interesovanja će predstavljati svojevrsan „svet muzike“ (Šuvaković, 2009: 10) u okviru koga postoje i deluju, između ostalog i različite ideologije. Na tragu ideje da „muzika nije samo zvuk koji se čuje, već složen odnos istorijsko-društvenih institucija koje konstituišu konkretan i svaki specifičan svet muzike ili muziku kao umetnost“ (Šuvaković, 2009: 9), želela bih da razmotrim načine na koji se u okviru domaćeg sveta muzike kompozitorke konstituišu kao subjekti.

Definišući ideologiju kao „imaginarni odnos pojedinca prema njihovim realnim uslovima egzistencije“ (Altiser, 2009: 53), Luj Altiser (Louis Altusser) je ponudio značajan uvid u načine na koje individue postaju subjekti u okviru

određenih društvenih i kulturnih konteksta kao i polja moći. Naime, autor kaže: „'ljudi' ne 'predstavljaju sebi' svoje realne uslove egzistencije, svoj realni svet u ideologiji, već iznad svega svoj odnos prema tim uslovima egzistencije koja im je tu predstavljena“ (Altiser, 2009: 56). Drugim rečima, Altiser naglašava da je delanje u skladu sa određenim idejama ono što se manifestuje kao ideologija. „Ideologija postoji samo za konkretne subjekte i ova namena ideologije je jedino moguća putem subjekta“ (Altiser, 2009: 65), tvrdi Altiser, čime iznosi još jednu važnu pretpostavku – ideologije proizvode subjekte, ali su, sa druge strane, ti subjekti uslov postojanja i reprodukcije (opstanka) ideologija. Upravo se na ovom mestu može napraviti paralela sa konceptom performativnosti kako ga formuliše Džudit Batler. Naime, različite ideologije koje funkcionišu, konkretno u domaćem svetu muzike, mogu se posmatrati i kao norme, društveni uslovi u okviru kojih, i zahvaljujući kojima kompozitori i kompozitorke postoje kao subjekti. Ponavljajući određene norme i konstituišući svoj odnos prema njima, naši autori grade svet muzike u kome njihova dela nastaju, te u kome se izvode i slušaju. Imajući to u vidu, u radu nastojati da ukažem na različite institucionalne i ideološke matrice koje proizvode kompozitore i kompozitorke i koje (matrice) u isto vreme bivaju proizvedene i stalno iznova potvrđivane ne samo od strane naših autora/ki, već i kritičara/ki i publike koji takođe predstavljaju važan deo (svakog) sveta muzike – njihova subjektivizacija se dešava u okviru sveta muzike i uslovljena je subjektivizacijama drugih. Altiserovim rečima, razmotriću načine na koje ideologija interpelira individue (pre svega kompozitore/ke) kao subjekte (Altiser, 2009:64) i pokušati da ukažem na povratnu spregu koja postoji između autora/ki i sveta muzike. Pre nego što započnem razmatranje ove teme, ukazaću i na svoju poziciju koja, u slučaju ovog rada, podrazumeva stalno 'kretanje' između muzikološkog i feminističkog diskursa.

2 CRTICA O TEORIJSKOJ POZICIJI AUTORKE OVOG TEKSTA

Kako bih pokušala da razjasnim teorijsku poziciju sa koje pristupam razmatranju ove teme, osloniću se na mišljenja tri 'predstavnice' diskursa iz kojih govorim. U tom smislu sam pitanja o domaćim kompozitorkama i mogućim vezama feminizma i muzike važna za temu kojom se bavim postavila kompozitorki i muzikološkinji Branki Popović (1977), decentkinji na Katedri za kompoziciju i orkestraciju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, muzikološkinji Ivani Neimarević (1977), urednici muzičke redakcije III programa Radio Beograda koja je jedna od autorki prve (i za sada jedine) kolekcije biografija domaćih kompozitorki pod naslovom *Žene i muzika u Srbiji*¹ i Adriani Zaharijević (1978), naučnoj saradnici Instituta za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu.² Na osnovu njihovih odgovora, može se zaključiti da su diskursi između kojih se ovom prilikom 'krećem' u Srbiji veoma udaljeni.

Tako, Popović na pitanje „Da li ste upoznati sa feminističkim aktivizmom (bilo političkim, bilo u vidu teorija) u svetu ili u Srbiji?“, odgovara: „Ne poznajem detaljno feministički aktivizam, već samo njegove osnovne principe“. Sličan odgovor je ponudila i Neimarević: „Moje poznavanje feminističkog aktivizma je vrlo ograničeno i može se u najboljem slučaju okarakterisati kao „amatersko“. Nisam bila zainteresovana za izučavanje ove oblasti, ali sam smatrala da je potrebno da se bar elementarno informišem, te sam čitala pojedine tekstove Džudit Batler i Simon de Bovoar [...] U tom kontekstu, imam svest o tom istorijskom procesu i određenim aktuelnim problemima, ali nemam utisak da se moj odnos i moja svest o položaju žene u našem društvu danas u većoj meri reflektuje na moj profesionalni rad“. Takva stanovišta, karakteristična su za brojne autorke domaćeg sveta muzike, o čemu svedoči i veoma mali broj kompozicija ili tekstova fokusiranih na neka od pitanja kojima se bave rodne studije.

Ovu udaljenost i međusobno, uslovno rečeno neprepoznavanje, reflektuje i

¹ *Žene i muzika u Srbiji*, Fondazione Adkins Chiti: Donne e Musica, 2011.

² Popović, Neimarević i Zaharijević su na pitanja odgovarale pismenim putem, te ovog puta citiram njihove odgovore koje su mi, sa velikom ljubaznošću i efikasnošću, dostavile u pisanoj formi (od Branke Popović su odgovori stigli 10.8.2012, od Ivane Neimarević – 11.7.2012, a od Adriane Zaharijević – 9.7.2012).

odgovor Adriane Zaharijević na pitanje vezano za rad naših autorki i njihov položaj na domaćoj muzičkoj sceni: „Pošto sam dugo radila na Trećem programu Radio Beograda i sarađivala s muzičkom redakcijom, svesna sam da postoje žene koje komponuju. Ko su one i šta tačno rade, ne znam, čemu je prevashodno razlog moje neinteresovanje za klasičnu muziku, ali i njihova neeksponiranost“. Dakle, među autorkama mlađe generacije koje se bave različitim (teorijskim) disciplinama postoji veoma slaba 'komunikacija', što je u kontekstu Srbije veoma simptomatično. Naime, muzikologija, kompozicija i feministička teorija se u ovom trenutku nalaze na marginama domaće društvene moći, što uzrokuje i njihovu slabu vidljivost u širem društvenom i kulturnom kontekstu. Drugim rečima, rad muzikologa i muzikološkinja ne 'dopire' do autorki rodnih studija i obrnuto. Takođe, ove discipline često odlikuje i izvesna hermetičnost i okrenutost samim sebi, što neupitno utiče na njihovu malu društvenu vidljivost. Samim tim, ova 'međusobna neupućenost' ne treba da čudi.

Još jedan važan problem koji se nameće prilikom razmatranja delatnosti naših kompozitorki u koje nameravam da se upustim, uočila je Adirana Zaharijević. Naime, kako kaže: „O [...] slabijoj vidljivosti [kompozitorki] na našoj muzičkoj sceni zaključujem na temelju toga što se one obično ističu *kao žene* kompozitorke, dakle, kao poseban fenomen među kompozitorima (na umu recimo imam izdanje koje je priređeno pre nekoliko godina o ženama kompozitorkama)“ (podvukla A.S.). Upravo ovakvo isticanje delatnosti žena u bilo kojoj oblasti kao „posebnog fenomena“, predstavlja jedan od temeljnih problema sa kojima se susreće feministička praksa uopšte. Drugim rečima, prilikom svakog govora o grupi koja se u nekom društvu ili kontekstu može okarakterisati kao Drugo, može se u pitanje dovesti to insistiranje na različitosti. Dakle, po sredi je paradoks koji jeste veoma važan za temu kojoj je posvećen ovaj rad: ukoliko se o ženama ne govori kao o zasebnoj 'grupi' najčešće dolazi do zanemarivanja njihovog rada u određenoj oblasti, ili činjenice da ih u njoj nema, dok se insistiranjem na njihovoj posebnosti, one često, kao što je slučaj i sa našim autorkama, posmatraju kao fenomen, nešto netipično i drugačije.

Dakle, u tekstu koji sledi ću, sa pozicije studentkinje koja govori sa stanovišta oba teorijska pravca, pokušati da premostim ovaj jaz koji je uočljiv među akterima sveta muzike i feminističkog sveta.

PRVI DEO

3. MEĐUNARODNA TRIBINA KOMPOZITORA - KONTEKST

Sa raspadom komunističkih režima, koji su u državama istočne Evrope bili na vlasti do poslednje decenije XX veka, u tim zemljama nastupa, sasvim pojednostavljeno rečeno, period tranzicije ka nekom obliku parlamentarne demokratije i uspostavljanju slobodnog tržišta. U slučaju Srbije, kao države koja raspadom SFRJ postaje deo Savezne Republike Jugoslavije, određenje trenutka u kome nastupa tranzicija ka parlamentarnoj demokratiji, veoma je problematično. Premda višepartijski sistem jeste ustanovljen paralelno sa raspadom SFRJ, problematično je govoriti o postojanju parlamentarne demokratije i slobodnog tržišta tokom poslednje decenije prošlog veka. Tako se može reći da tranzicija u Srbiji započinje tek 2000. godine, sa nastupom 'demokratskih promena'. Ipak, u daljem tekstu ću, kada govorim o periodu nakon raspada SFRJ, koristiti termin post-socijalizam koji u anglosaksonskoj literaturi podrazumeva upravo opisani period (pokušaja) tranzicije. S obzirom na to da je režim Slobodana Miloševića, između ostalog i zahvaljujući uvođenju višepartijskog sistema, nastojao da ukine socijalistička načela negova do kraja osamdesetih godina prošlog veka, ovaj period svakako jeste post-socijalistički, premda je, kako je već rečeno upitno u kojoj meri se u ovom slučaju može govoriti o tranziciji. 'Faza' u kojoj se Srbija devedesetih našla, može okarakterisati kao „siva zona' hibridnih režima, kao što su, na primer kompetitivni ili izborni autoritarizam (competitive or electoral authoritarianism), koji imaju neke karakteristike parlamentarizma, ali nisu demokratski" (Waylen, 2007: 23).¹ Ono što je karakterisalo ovu „sivu zonu" u kojoj se našla Srbija, bili su i građanski ratovi vođeni između bivših zemalja SFRJ, te sankcije UN, izolacija Srbije i ekonomski kolaps (Čubrilo, 2011: 45). Takođe, Srbija se našla pred zahtevom definisanja sopstvenog nacionalnog

¹ U studiji posvećenoj kompetitivnom autoritarizmu, Stiven Levicki i Lukan Vej (Steven Levitsky and Lucan A. Way) definišu ovaj režim kao onaj u kome „zvanične demokratske institucije predstavljaju glavno sredstvo za postizanje i sprovođenje političke vlasti. Činovnici krše ova [demokratska] pravila t ako često i u tolikoj meri da režim ne ispunjava konvencionalni minimum na osnovu kog bi bio okarakterisan kao demokratski" (Levitsky, 2002: 52). U istom tekstu, autori kao primere ovakvih režima na vode i Srbiju za vreme Miloševića i Hrvatsku za vreme Franja Tuđmana.

i kulturnog „identiteta u kontekstu postmodernističkog multikulturalizma“ (Čubrilo, 2011: 45), što je rezultiralo prevagom desničarskih i nacionalističkih ideja, etnocentrizma i sličnih ideologija, čija se eskpanzija i popularizacija može najčešće uočiti u vremenu krize. Kako navodi Jasmina Čubrilo, „ovakve okolnosti su prostor kulture oštro podelile na one pojave i artefakte koji su reprezentovali 'zvaničnu verziju' zvaničnim kanalima, u državnim institucijama kulture, s jedne i alternativne mreže komunikacije između državnih i nevladinih institucija, privatnih inicijativa i aktivnosti, s druge strane“ (Čubrilo, 2011: 46). Premda se svakako ne može govoriti o ovim dvema opcijama kao o jedinim, te o situaciji u kulturi kao o crno-belom, navedena podela nudi dobre smernice za snalaženje u veoma složenom kontekstu Srbije na kraju XX veka.

Upravo je u okviru ovakvih društveno-političkih dešavanja osnovana *Međunarodna tribina kompozitora*, koja je tokom prve dve godine svog postojanja održavana u Sremskim Karlovcima i Novom Sadu, da bi se zatim 'preselila' u prestonicu u kojoj se i danas redovno održava. Ova manifestacija je nastala iz potrebe domaće muzičke javnosti za festivalom na kome će biti predstavljana dela savremene srpske, ali i inostrane produkcije i koji će 'zameniti' *Tribinu muzičkog stvaralaštva Jugoslavije*, održavanu do 1990. godine, u Opatiji.² Kako je navedeno u predlogu projekta koji će 1992. godine biti realizovan pod nazivom „Sremski Karlovci, stari i novi centar srpske kulture“, festival bi „prikazivao samo novu produkciju, nova dela izabrana selekcijom stručnih komisija i pojedinaca čime bi se obezbedili najviši kvalitet i atraktivnost ove manifestacije“ (Mikić, 2007: 13). Važno je skrenuti pažnju i na međunarodni karakter Tribine u okviru koje se izvode i nova dela kompozitora iz drugih zemalja sveta. S obzirom na to da je manifestacija osnovana u trenutku kada je Srbija bila pod sankcijama i u gotovo potpunoj izolaciji, njen međunarodni aspekt pokazuje se kao posebno značajan. U tom smislu se može reći da je Tribina, osim što je nudila mogućnost za izvođenja dela domaćim autorima, predstavljala i svojevrsan 'prozor u svet' koji je domaćoj muzičkoj javnosti

² Prva *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije* održavana je 1964. godine. Godine 1991, naziv manifestacije je promenjen u *Glazbena tribina Opatija*, i od tada se, u organizaciji Hrvatskog društva skladatelja, okviru nje izvode pre svega dela hrvatskih autora. Više o istorijatu HDS-a videti na: http://www.hds.hr/about_us/chronology_hr.htm (pristupljeno 4.8.2012.)

obezbeđivao vezu sa jednim delom tada aktuelnih svetskih kompozitorskih tendencija.

Tako, Tribina nastaje u izvesnom rascepu između alternativnih inicijativa pojedinaca i državnih institucija. Može se naime reći, da je osnovana kao, sasvim uslovno rečeno „privatna inicijativa“ grupe kompozitora (pre svega Ivane Stefanović, Milana Mihajlovića i Srđana Hofmana), koji su prepoznali potrebu domaćeg sveta muzike za festivalom koji bi popunio upražnjeno mesto koje je za sobom ostavio opatijski festival. Na osnovu reči Ivane Stefanović se može zaključiti da je osnivanje Tribine zapravo i bio lični projekat grupe domaćih autora: „Kome sam sve pokazala ovaj, danas posiveli papir? [predlog projekta „Sremski Karlovci, stari i novi centar srpske kulture“] Milanu Mihajloviću, svakako. Srđanu Hofmanu, svakako. Ivani Trišić, neizostavno. Da li i Dejanu Despiću? Da li Vuku Kulenoviću? Sada se toga više ne sećam“ (cit. prema Mikić, 2007: 13). Svakako, organizovanje festivala je podržalo i na sebe preuzelo Udruženje kompozitora Srbije, a Tribina je imala i podršku državnih institucija poput Ministarstva kulture Srbije (koje je finansiralo i dodelu Nagrade *Međunarodne tribine kompozitora*) i Skupštine grada. Ipak, važno je naglasiti da umetnost i kultura u Srbiji nakon raspada SFRJ nisu imale značajno mesto na lestvici prioriteta države. Umetnost, i posebno umetnička muzika³ su izgubile status uslovno rečeno, državno podržavane oblasti, koji su imali u periodu socijalizma, te se njihov društveni značaj takođe umanjio. Manjak interesovanja države za određeni sektor, za posledicu je imao i manji priliv novca u tu oblast, u ovom slučaju muziku, što je uzrokovalo i umanjjenje njenog značaja u srpskom društvu, te njeno pozicioniranje na margine struktura moći. O ‘potisnutosti’ kulture i umetničke muzike u tadašnjoj Jugoslaviji, svedoči i *Otvoreno pismo javnosti kompozitora, muzikologa i muzičkih umetnika sa prve Tribine kompozitora „Sremski Karlovci – Novi Sad“* u kome se navodi: „Ne pristajemo na izolaciju koja znači kraj svake kulture! Odbijamo da primitivni i agresivni duh lažnih mitova reprezentuje našu tradiciju kulturu i stvaralaštvo“ (cit. prema: Mikić, 2007: 24). Tako se može reći

³ U tekstu ovu sintagmu koristim kako bih razdvojila muziku komponovanu od strane kompozitora obrazovanih (uglavnom) na Fakultetu muzičke umetnosti i muzike koja se može okarakterisati zbirnim, mada problematičnim terminima poput turbo folka, tehno folka itd, odnosno muzike koja je u tom periodu bila izuzetno popularna u Srbiji, ali i izvan njenih granica.

da je u širem društvenom kontekstu, umetnička muzika imala ulogu alternativne prakse koja se odvijala u okviru državnih institucija.

Opisane društveno-političke okolnosti su svakako imale uticaja i na konkretna muzička dela, pre svega u vidu izbora tematike. Tako se u delima umetničke muzike ovog perioda mogu uočiti različite tendencije koje predstavljaju pojedinačne odgovore autora na tadašnja društveno-politička dešavanja. Tako su pojedini stvaraoci inspiraciju pronalazili u temama koje se mogu uklopiti u okvire, tada masovno rasprostranjene ideologije kojom su se propagirale teme iz nacionalne istorije ili one vezane za pravoslavnu tradiciju. Kako nacionalno i narodno predstavljaju 'oslonac' i inspiraciju muzici u Srbiji još od vremena njenog oslobođenja od turske vlasti, važno je naglasiti da postoji značajna razlika u načinu na koji je kroz istoriju ova tematika obrađivana od strane kompozitora i razumevana od strane publike, te u cilju koji je ovakvom umetnošću trebalo da bude postignut. Naime, narodne/nacionalne teme su kroz istoriju obrađivane mahom kako bi se među stanovnicima Srbije/Jugoslavije podstaklo osećanje nacionalne pripadnosti i patriotizma. Ipak, tretman ove tematike je u delima Stevana Mokranjca (1856–1914), Mihaila Vukdragovića (1900–1967) i Rajka Maksimovića (1935), na primer, potpuno različit. Takođe, s obzirom na to da su Mokranjčeva dela komponovana mahom kao obrade narodnih melodija u romantičarskom duhu buđenja nacionalne svesti, Vukdragovićeva sa sličnim ciljem, ali u okviru najčešće socrealističkog prosedea, a Maksimovićeva sa, naročito tokom poslednje dve decenije, naglašenim religioznim aspektom, može se zaključiti i da je recepcija ovih dela bila sasvim različita. Treba napomenuti i da stvaralaštvo Rajka Maksimovića, koji je kao kompozitor bio aktivan i u vreme socijalizma, dobro ocrtava promenu u odnosu ka narodnom/nacionalnom, do koje je došlo krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina prošlog veka. Tako, na primer, 1975. godine nastaje zbirka madrigala *Iz tmine pojanje* inspirisana tekstovima nepoznatih srpskih autora iz 16. veka ili 1978. godine *Buna protiv dahija* – dela inspirisana nacionalnom istorijom i realizovana u okviru umereno modernističkog prosedea. Krajem osamdesetih godina, Maksimović se postepeno okreće religioznim temama, te stvara dela kao što su *Testamenat vladike crnogorskog P. P. Njegoša* (1986), *Pasija Svetoga kneza Lazara* (1989) ili *Iskušenje, podvig i smrt svetog*

Petra Koriškog (1994). Ovoj tematici, realizovanoj mahom umereno-modernističkim jezikom, Maksimović ostaje naklonjen do danas.

Tokom devedesetih se u tesnoj sprezi sa nacionalizmom našlo i pravoslavlje koje je u svim aspektima društvenog delovanja, više ili manje očigledno, ugrađivano u srpski nacionalni identitet, čime se, između ostalog, pravila distanca u odnosu na prethodnu vlast. Takođe, tokom poslednje decenije prošlog veka se srpskom nacionalnom identitetu pridodaju i ksenofobične i etnocentrične karakteristike koje su u velikom broju slučajeva vodile nasilju. Drugim rečima, u svetlu raspada SFRJ, biti Srbin (pravoslavac), na primer, značilo je ne-biti Hrvat (katolik), odnosno Albanac ili Bošnjak (musliman). U tom smislu se može reći da su dela poput *I niotkudu pomošti* Ivane Stefanović, *Iz istorije Vizantije* Miloša Petrovića, ili *Psaltiri vladici Petru Zimonjiću* Ivana Jevtića, izvedena u okviru Prve Međunarodne tribine kompozitora (Mikić, 2007: 30–32) svakako korespondirala sa dominantnim diskursima. Ipak, s obzirom na već opisan položaj koji je umetnička muzika imala u Srbiji, može se postaviti pitanje o dalekosežnosti uticaja koje su kompozicije naših autora imale na društvo.

U kontekstu opisanih ideoloških strujanja, opseg tema kojima su se domaći autori posvećivali, bio je izuzetno veliki. Tako se na programima Tribina mogu uočiti kompozicije čiji naslovi sugerišu 'apsolutnost' muzičkog sadržaja dela, dakle ostvarenja u kojima su autori fokusirani na određeni, specifično muzički problem. Kako u ovom periodu paralelno egzistiraju stvaralačke poetike autora različitih generacija, mogu se uočiti i različiti pristupi ovim pitanjima. U tom smislu se svakako razlikuju, na primer postmodernistički pristup Vuka Kulenovića (1946) u V kvartetu (1. Tribina), muzički jezik Vladimira Tošića (1949) u *Dualu* (2. Tribina) u kome se mogu uočiti minimalističke tehnike poput repetitivnosti kratkih motivskih fraza ili izostanka razvojnosti, modernistički prosede u okviru kog je komponovan i *Duo* (3. Tribina) Mirjane Živković (1935) i, od Kulenovićevog sasvim različit postmodernistički jezik Aleksandre Vrebalov u *Gudačkom kvartetu* (5. Tribina). Takođe, veoma je upečatljiva i široka paleta tema kojima su se autori obraćali pišući 'programska' dela. Naime, većina ovih kompozicija je inspirisana dalekim tradicijama, fantastikom ili književnim delima koje upućuju slušaoca na svetove

izuzetno udaljene od realnosti u kojoj su dela komponovana. Takva su dela poput *Abnormalnih udaraca Dogona* Zorana Erića, *Aurore Borealis* Milane Stojadinović Milić, *Slike Dorijana Greja* Jasne Veličković, *Sjaja Betelgeza ili Tajne crvenog Džina* Tatjane Milošević, *Pesama ludaka iz Čua* Miloša Zatkalika, *Ribareve čežnje* Konstantina Babića, *Akvarela* Anice Sabo, *Ohridske impresije* Aleksandra Obradovića itd. Ipak, treba napomenuti da ova podela na 'apsolutnu' i 'programsku' muziku ostaje validna samo kada su u pitanju naslovi kompozicija. Naime, najveći broj autora se, bez obzira na 'tip' naslova koji su dali kompoziciji, u njoj fokusira na neki specifično muzički aspekt. Drugim rečima, čini se da programski naslov zapravo predstavlja samo povod za kompozitore da se osvrnu na neki konkretan apsolutno-muzički aspekt. Takođe, dela apsolutnih naslova, čija muzika naizgled nema nikakvu drugu funkciju osim da bude muzika, zapravo ima sasvim jasno određen program, odnosno cilj. Naime, upravo ovo insistiranje na autonomnosti muzike, u kontekstu poslednje dve decenije u Srbiji ima cilj očuvanja elitističkog i univerzalističkog karaktera muzike, o čemu će više reči biti u narednim poglavljima ovog rada. Slična situacija je, kada su u pitanju dela izvedena na Tribini, uočljiva i u onim kompozicijama koje su izvedene nakon 2000. godine, uz upadljivo smanjenje broja dela inspirisanih srpskom nacionalnom istorijom, pravoslavnim temama itd.

Tako, ukoliko bi trebalo pronaći jedan termin kojim bi se mogla okarakterisati umetnička muzika izvođena na Tribini, sintagma preuzeta iz područja vizuelnih umetnosti – modernizam posle postmodernizma (Šuvaković, 2005: 382) – bi, čini se, bila adekvatna. Prema mišljenju Miška Šuvakovića, ovaj termin ukazuje na „višeznačno re-kreiranje statusa i funkcija visoke elitističke umetnosti“ (Šuvaković, 2007: 18) što svakako jeste bio jedan od načina borbe protiv „izolacij[e] koja znači kraj svake kulture!“ (cit. prema: Mikić, 2007: 24). Tako se, „usred poplave turbo-, estradne i/ili kvaziumetnosti“ negovao „redukovani jezik forme, duh visoke i elite umetnosti, okrenute, pre svega, samoj sebi, etičnost, odgovornost [...]“ (Čubrilo, 1998: 26). Takođe operativan u ovom kontekstu, jeste i termin 'umereni postmodernizam' koji podrazumeva insistiranje na očuvanju nacionalnog i kulturnog identiteta, težnju ka održavanju statusa quo, i formiranju „novog srednjeg sloja prihvatljivih vrijednosti“ (Šuvaković, 2005: 644). Dakle, većina domaćih

kompozitora se, u delima izvedenim u okviru Tribine, uprkos odabranoj tematici, zapravo fokusirala pre svega na ono autonomno muzičko, o čemu će više reći biti u narednim segmentima teksta.

Tribina kompozitora je manifestacija koja je i danas, u vreme nakon takozvanih demokratskih promena, suštinski važna za domaću muziku. Kako nakon 5. oktobra 2000. godine u Srbiji svakako jeste nastupilo izvesno poboljšanje, pre svega u pogledu uspostavljanja boljih materijalnih uslova života, treba istaći da se i položaj umetnosti u izvesnom smislu promenio na bolje. Ipak, pokazalo se da je „optimizam koji se ispoljio u masovnim demonstracijama počeo da opada“ (Čubrilo, 2011: 143), te se prva decenija 21. veka u Srbiji može okarakterisati kao vreme razočarenja u 'demokratsku revoluciju'. U ovom periodu dolazi do izrazite socijalne diferencijacije koja rezultira snažnom podelom društva na one siromašne i one bogate koji su svoj kapital akumulirali upravo tokom devedesetih godina, a koji su i nakon društveno-političkih promena ostali na pozicijama moći u okviru države. Tako se može reći da „građani/ke Srbije, zapravo, skoro dve decenije žive 'neobičnim oblikom života' koji se zove tranzicija i koji podrazumeva proces političke transformacije s jasno definisanim ciljem uključivanja u globalni kapitalistički sistem zapadne liberalne demokratije“ (Čubrilo, 2011: 144). Proces tranzicije je, nakon 2000. godine podrazumevao i izvesno poboljšanje odnosa države prema različitim umetničkim praksama. Ipak, istakla bih da poboljšanje o kome govorim pre svega podrazumeva promenu od gotovo potpune nezainteresovanosti države za ovu oblast do izvesne, premda još uvek premale podrške koju, pre svega umetnička muzika može očekivati od državnih struktura. U tom smislu se može reći da se degradacija značaja muzike i njenih aktera, može uočiti i nakon pada Miloševićevog režima, što svakako jeste samo jedna od negativnih posledica potpunog kolapsa u kome se zemlja nalazila tokom poslednje decenije prošlog veka.

Za što preciznije sagledavanje položaja žena, a zatim i kompozitorki u okviru navedenog konteksta, od značaja je činjenica da „ekonomske i socijalne promene postsocijalističkih društava pogađaju žene više nego muškarce“ (Kolin, 2010: 17), te da se „izbor zanimanja često [...] zasniva na nasleđenim stereotipima po kojima žene nisu u poziciji da se bave poslovima tehničke struke“ (Kolin, 2010: 49). S druge

strane, važno je ukazati i na to da „tranzicije [ženama] mogu ponuditi i određene mogućnosti“ (Waylen, 2007: 2), te da, premda svakako ima osnova za govor o njihovoj neravnopravnosti – pre svega na osnovu odsustva sa rukovodećih pozicija – žene nisu (bile) u potpunosti odsutne iz sfere koja se može nazvati javnom. U tom smislu, smatram da se navedene tendencije mogu uočiti i tokom poslednje decenije prošlog i prve decenije ovog veka, te da su brojni negativni stereotipi o rodnim ulogama opstali i nakon 2000. godine. Takođe, tokom poslednjih desetak godina, a zahvaljujući 'evropskom putu' koji je Srbija 'odabrala', na ovim prostorima dolazi do uspostavljanja različitih mehanizama za ostvarivanje rodne ravnopravnosti preuzetih od zemalja Evropske Unije. Tako se formiraju brojna tela, ženske organizacije i donose različiti zakoni koji za cilj imaju ostvarenje ravnopravnosti žena i muškaraca.⁴ Upravo u takav(e) kontekst(e) želim da pozicioniram domaće kompozitorke, koje su, uz određen broj izuzetaka, svoje školovanje započele krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina prošlog veka, a najveći deo karijere gradile upravo paralelno sa 'životom' Tribine. Kako bih jasnije predočila situaciju u kojoj se ove kompozitorke pojavljuju, ukazaću na društveno-istorijske okolnosti koje su prethodile ranije navedenim dešavanjima, te na položaj koji su žene, preciznije kompozitorke imale u okviru društva u Srbiji organizovanog po socijalističkim načelima. S tim u vezi bih želela da istaknem da nije moguće 'podeliti' razmatranje položaja žena na jasno odvojene i različite celine, te ovo pitanje posmatrati samo u kontekstu socijalizma, ili samo tokom poslednjih dvadesetak godina. U tom smislu ću u nastavku teksta pokušati da mapiram položaj žena i kompozitorki u stalno promenljivom i 'pokretnom' kontekstu srpske muzičke scene i da ukažem na uzroke i posledice određenih pojava važnih za kompozitorke u našoj zemlji.

⁴ Za više informacija o mehanizmima za postizanje rodne ravnopravnosti videti: Mršević, Zorica, *Standardi i mehanizmi za postizanje rodne ravnopravnosti u demokratskim zemljama*, Beograd, OSCE, 2002, 11.

4. POLOŽAJ ŽENA U SOCIJALIZMU ILI „NE MOGU MARA I PERO IMATI ISTU PLATU, KAD JE MARA ŽENSKO“¹ I

Reči navedene u naslovu ovog segmenta teksta predstavljaju komentar Nevenke Petrić Lalić (1927–) – bivše partizanke i istaknute borkinje za ženska prava, odlikovane Partizanskom spomenicom, koja je nakon završetka rata bila politički aktivna, pre svega u oblasti borbe za rodnu ravnopravnost (Pantelić, 2011: 148). Njene reči veoma dobro pokazuju da je nakon završetka Drugog svetskog rata došlo do krupnih promena kada je u pitanju položaj žena. Tako je, prvi put u istoriji naše zemlje, ženama omogućeno da glasaju, napuste dom, zaposle se i dobiju novčanu nadoknadu za svoj rad. Ipak, čini se da taj rad u društvu nije bio podjednako cenjen kao kada su u pitanju bile njihove muške kolege.

Nakon završetka Drugog svetskog rata je, kao jedan od važnih zahteva socijalističke revolucije, a pod 'kišobranom' opšte jednakosti, postavljena i ravnopravnost između žena i muškaraca. Ipak, zvanični stav komunističkih vlasti (a u skladu sa stavovima Marksa /Karl Marx/ i Englesa /Friedrich Engels/ o ovom pitanju), bio je da je „njihov [neravnopravan] status nerazdvojiv od postojanja klasnog društva, zasnovanog na eksploataciji čoveka [muškarca] od strane čoveka [muškarca] na osnovu privatne svojine“ (cit. prema: Pejić, 2009: 23), te da će se, takozvano 'žensko pitanje' rešiti kada i problem proleterijata – sa ukidanjem klasnog društva. Neda Božinović navodi da se tokom vladavine KPJ neprestano vodila diskusija o tome da li je posebno organizovanje žena potrebno ili nije. Autorka ističe da je postojala i druga 'struja' koja se, nasuprot već navedenom stanovištu, zalagala za rešavanje pitanja neravnopravnosti žena kao zasebnog i odvojenog od borbe za ostvarivanje besklasnog društva. Tako se može reći da se „položaj žene [...] stalno poboljšavao, ali uz stalnu borbu ženskih organizacija za savlađivanje opšte ekonomske i kulturne zaostalosti i konzervativne patrijarhalne svesti, koju su ispoljavali u svakodnevnom životu i muškarci i žene“ (Božinović, 1996: 251).

Može se reći da je ubrzo nakon završetka rata, prevladao „klasni

¹ Cit. prema: Ivana Pantelić, *Partizanke kao građanke*, Beograd, Institut za savremenu isotriju, Evoluta, 2011, 148.

pristup“ ženskom pitanju (Božinović, 1996: 252), podržan od strane vladajućih struktura. Tako se, uprkos većoj uključenosti žena u javne poslove, u periodu tokom, i neposredno nakon Drugog svetskog rata, već od pedesetih godina prošlog veka, može uočiti masovno otpuštanje žena i njihov (nasilni) povratak kućama, domaćinstvu i ‘tradicionalno ženskim’ poslovima (Božinović, 1996: 148–152). Tako, Bojana Pejić ističe da se, kao model tadašnje žene i njenog položaja u društvu, može uzeti Valentina Vladimirova Tereškova (Валентина Владиимировна Терешкова), prva žena koja je, 1963. godine, poslata u kosmos (Pejić, 2009, 23). Naime, Tereškova je, pre nego što je ponela laskavu titulu prve žene koja je poletela u svemir, radila kao radnica u tekstilnoj industriji, a zatim se, nakon što je stekla svetsku slavu, udala i rodila ćerku, te u potpunosti ‘nestala’ sa javne scene. Upravo činjenica da je, u jednom trenutku života, Tereškova obavljala poslove koji su podrazumevali rad sa tada najsavremenijim dostigućima tehnologije (poslove koji su smatrani ‘muškim’), isticana je kao dokaz o njenoj potpunoj emancipaciji. U tom smislu, njena udaja i povlačenje iz javnog života nisu tumačeni na negativan način, kao ‘korak unazad’ u borbi za ‘žensko pitanje’, već kao prirodan nastavak života jedne prosečne ‘socijalističke’ žene. Takođe, kako ističe Pejić, njen izuzetan uspeh, u SSSR-u nikada nije korišćen kao „dokaz jednakosti žena u socijalizmu“ (Pejić, 2009: 23), jer je, kako je već istaknuto, podrazumevano da je ženska ravnopravnost već postignuta ili da je njeno ostvarivanje neminovno u (tada se verovalo) bliskoj budućnosti.

Dobar primer opisane ambivalencije u domaćoj istoriji, jeste i rad Antifašističkog Fronta Žena (AFŽ), tačnije odnos Narodnog Fronta i Komunističke partije prema ovoj ženskoj organizaciji. Od trenutka osnivanja 1942. godine, delatnost AFŽ-a je bila usmerena na masovno opismenjavanje žena, njihovo obrazovanje i masovno zapošljavanje koje bi vodilo njihovoj konačnoj emancipaciji. U tom pogledu, AFŽ je, tokom svog rada dugog više od jedne decenije (1942–1953), postigao izuzetno važne rezultate u pogledu masovnog opismenjavanja žena, uspostavljanja pravne jednakosti sa muškarcima i promene svesti žena o njihovom mestu u društvu. Tako su, prema podacima o Predsedništvu Vlade NR Srbije iz 1948. godine, u Predsedništvu, od ukupno 65 zaposlenih, bile angažovane 33 žene, a funkcije su obavljale i u svim ministarstvima, komitetima i komisijama. Tako su, na

primer, od 10 zaposlenih u Vrhovnom sudu, 4 sudije bile žene (Pantelić, 2010: 71). Zastupljenost žena u Saveznoj Skupštini Srbije, bila je, sa današnje tačke gledišta, na zavidnom nivou, te ih je 1982. godine, u srpskom Parlamentu bilo 27,6%. Takođe, broj visoko obrazovanih žena je, od kraja rata do raspada SFRJ neprestano rastao, pa ih je u Srbiji 1961. godine bilo 24,9 %, a 1986. godine 39% sa visokom stručnom spremom (Božinović, 1996: 245).

Ipak, stapanjem AFŽ-a sa Narodnim Frontom (1950), a zatim i njegovim ukidanjem na Četvrtom kongresu AFŽJ, održanom 1953. godine, proces emancipacije žena je bio znatno usporen. S obzirom na to da posle ukidanja AFŽ-a, u SFRJ nije postojala ni jedna slična ženska organizacija koja bi se posvetila isključivo radu na rešavanju 'ženskog pitanja' i koja bi u svoje okvire mogla uključiti veliki broj žena, mnoge zakonske odredbe koje su donete u njihovu korist (poput donošenja zakona o legalizaciji abortusa iz 1974. godine), nisu imale stvarnog odjeka među širom populacijom žena. Drugim rečima, iako su žene imale sva zakonska prava koja su im omogućavala emancipaciju, nije postojala organizacija koja bi se fokusirala na konkretno sprovođenje tih zakona i promenu svesti građanki i građana SFRJ. Tako su pravnim mehanizmima neprestano suprotstavljani oni ideološki, koji su žene zadržavali u tradicionalnim okvirima. Iako su „formalno imale sva moguća prava, [...] nisu (uvek) bile dovoljno snažne da ih iskoriste“ (cit. prema: Pantelić, 2010: 107). S tim u vezi je značajno naglasiti da u socijalizmu, kao ni danas, tradicionalne vrednosti ženama nisu isključivo nametane spolja, od strane muškaraca koji su imali društvenu ili političku moć. U skladu sa Altiserovim stavom da je ideologija proizvodi subjekte, ali i da subjekti održavaju određene ideološke predstave, treba naglasiti da su mnoge žene svoje uloge u društvu doživljavale upravo na tradicionalan način. Ponavljajući određene norme koje su ih činile društveno prihvatljivim, mnoge žene su se uklopile u stereotipe, potvrđujući iznova tradicionalnu raspodelu rodnih uloga. Drugim rečima, delajući u okviru patrijarhalnih² modela i uklapajući se u norme koje su ih činile prepoznatljivim za

² Termin patrijarhat se često koristi u feminističkim, ali i svakodnevnim diskursima i ima najrazličitija značenja. U daljem tekstu ću termin koristiti kako bih opisala „opštu tendenciju dominacije muškarca, koja ima svoju specifičnu formu izražavanja u različitim društvima i istorijskim kontekstima“ (Papić, 1993: 317). Premda se tokom istorije značenje ovog pojma menjalo, činjenica da je označavao neku

društvo, mnoge žene su i same doprinele učvršćivanju tih normi.

Ipak, treba svakako naglasiti i to da su mnoge žene uspele da iskoriste mogućnosti koje su im bile dostupne u socijalističkom društvu, za šta primer mogu biti i brojne uspešne karijere u različitim oblastima koje su neke građanke SFRJ ostvarile. Tako su na primer, neke žene rođene pre rata, posle oslobođenja postale visoke funkcionerke i aktivne učesnice političkog života u SFRJ, premda nikada nisu obavljale funkcije koje su donosile najveći prestiž i moć. Tako, među njima svakako treba pomenuti Mitru Mirović (1912–2001), koja je nakon rata u više navrata obavljala funkciju ministarke prosvete, nauke i kulture, bila poslanica u Skupštini NR Srbije, nalazila se na čelu Agitpropa CK KP Srbije i bila jedna od dve žene članice Politbiroa CK KP Srbije (Pantelić, 2010: 133). Pored nje, značajno je navesti i Spaseniju Canu Babović (1907–1977), drugu članicu Politbiroa CK KP Srbije, između ostalog i ministarku, članicu Saveta Federacije i Saveznog odbora SUBNOR-a, te Predsedništva SR Srbije.³ Takođe, nekadašnja Jugoslavija se mogla pohvaliti i ženama koje su uspele u drugim, tipično muškim oblastima poput sportske novinarke Milke Babović (1928) ili košarkašice Razije Mujanović (1967), da pomenem tek neke. Važno je napomenuti i uspešne karijere koje su izgradile vokalne interpretatorke poput Lole Novaković (1935), Beti Jurković (1936), Gabi Novak (1936), Radmile Karaklajić (1939), Nade Knežević (1940) itd.⁴ Upravo činjenica da su se navedene one bavile sportom, prosvetom, kulturom, svetom zabave itd, svedoči i o dometima emancipacije žena u SFRJ. U tom kontekstu stalnih meandriranja između tradicionalnih uloga i težnje ka emancipaciji treba sagledati i mesto koje su kompozitorke ozbiljne muzike imale u tadašnjem društvu.

vrstu nadmoći muškarca je ostala nepromenjena. U tom smislu ću u daljem tekstu razmatrati i različite oblike koje je patrijarhat imao u određenim poljima ljudskog delovanja u Srbiji.

³ Za više detalja o politički aktivnim građankama SFRJ videti: Ivana Pantelić (2011), *Partizanke kao građanke*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, Evoluta.

⁴ Posebno interesantan uvid u pitanja emancipacije žena u SFRJ bi mogao proizaći iz razmatranja uloge koje su pevačice zabavnih melodija imale u tadašnjem društvu. Premda se svakako jesu probile na tržište rada u oblasti u kojoj su žene bile zastupljene i pre dolaska komunističkog režima, smatram da se ne može govoriti o njihovoj popularnosti kao o, na primer, posledici posedovanja čisto fizičke lepote.

5. POLOŽAJ KOMPOZITORKI U SOCIJALIZMU ILI „NE MOGU MARA I PERO IMATI ISTU PLATU, KAD JE MARA ŽENSKO“ II

Kao što je već napomenuto, dolazak Komunističke partije na vlast nakon Drugog svetskog rata je ženama u Srbiji (i u SFRJ) doneo mnoge povoljnosti i u velikoj meri poboljšao njihov status. Ipak, premda su mnoge zakonske mere potrebne za uspostavljanje ravnopravnosti žena donete od strane tadašnjih vlasti, u 'stvarnom životu' su ipak još uvek dominirali tradicionalni, patrijarhalni stavovi prema ženama. Ove ideje, koje su ženu vezivale za kuću i porodicu, te joj najčešće odricale sposobnost za bavljenje poslovima koji iz ovog domena izlaze, suštinski su važne za razmatranje mesta koje su žene imale u okviru umetničkih oblasti, konkretno, ozbiljne, umetničke muzike. Čini se da su upravo stereotipne predstave o ženama koje se kroz istoriju nikada nisu bavile 'apstraktnom' i 'uzvišenom' umetnošću komponovanja, onemogućile njihovo aktivno uključivanje u kompozitorske krugove. Tako, Stana Đurić Klajn još 1936. godine piše: „Dosta se raspravljalo o nedovoljnoj kreativnosti žene u oblasti muzike. Psiholozi, ženomrsci i reakcionari, naprosto su tvrdili da je ženi usled njene urođene inferiornosti uskraćena i kreativna moć, potkrepljujući to time što ženama, kojima su profesije muškaraca bile nedostupne, niko nije branio da se bave muzikom [...]“ (Đurić Klajn, 2000: 170). Drugim rečima, 'situacija' koju zatičemo u tadašnjem muzičkom životu zemlje, predstavlja dobar primer snažnog funkcionisanja uvek prisutnih stereotipa o ženama o kojima je pisala i Đurić Klajn. Takođe, u skladu sa tadašnjim društvenim normama izgrađenim na osnovu naizgled neutralnih istorijskih činjenica, bilo je veoma teško da žena, od strane društva i sveta muzike, bude prepoznata kao kompozitorka.

Za primer neravnopravnosti kompozitorki u SFRJ, može se iskoristiti podatak iz tabelarnog pregleda članstva Saveza kompozitora Jugoslavije, objavljenog povodom dvadesetogodišnjice saveza (SAKOJ, 1950 – 1970). U njemu je navedeno da SAKOJ broji 448 članova i 37 članica, među kojima ih je 3 bilo iz Bosne i Hercegovine, po jedna iz Crne Gore i Slovenije, 11 iz Hrvatske, 21 iz Srbije dok iz Makedonije u SAKOJ nije bila učlanjena ni jedna žena (Milošević, 1970: 153). Takođe,

broj kompozitorki čija imena su navedena u spisku članova UKS-a iz 1965. godine, dobro pokazuje na koji način stari (ili, konkretno, predratni) stereotipi, nastavljaju svoj 'život' i nakon političkih promena. Naime, svi autori navedeni u pomenutim spiskovima članova SAKOJ-a i UKS-a, rođeni su pre, a školovani pre, ili neposredno posle Drugog svetskog rata, te je izvesno da su, kao i mnogi drugi građani zemlje, i kompozitori delili tada dominante stavove o ženama. Drugim rečima, 'promer' izveden na osnovu spiska članova UKS-a iz 1965. godine predstavlja veoma važan dokument o recidivima predratnih patrijarhalnih stavova koji, premda vremenom jesu umanjeni, do danas nisu u postpunosti nestali. Tako, za dvadesetak godina koliko je, do trenutka objavljivanja pregleda Roksande Pejović, trajala SFRJ, stereotip o ženi koja nije sposobna da komponuje nije osporen, uprkos svim zakonskim merama koje su preduzete. Takođe, čini se da je, čak i kada su žene dobile mogućnost izbora svakog željenog zanimanja, ideja o muškarcu kao idealnom stvaraocu muzike ostala netaknuta, o čemu svedoči i veoma sporo povećanje broja žena koje se aktivno bave komponovanjem.

S obzirom na to da „kulturalna značenja i funkcije muzičkog dela nisu nešto *naknadno* pripisano muzici“ (Šuvaković, 2009: 10) smatram da je značajno razmotriti samu 'rodnu strukturu' Saveza kompozitora Jugoslavije, Udruženja kompozitora Srbije, te Katedre za kompoziciju i orkestraciju Muzičke akademije (kasnije Fakulteta muzičke umetnosti) u Beogradu. Dakle, kako su „kulturalna značenja“ sastavni deo svakog muzičkog dela, smatram da upravo odgovor na pitanje, kog je roda osoba koja muziku stvara, daje važan uvid u karakteristike samog sveta muzike i konkretnih muzičkih ostvarenja koja u njemu postoje. Kako sam već napomenula, odnos broja članova i članica SAKOJ-a je, 1970. godine, bio izuzetno neravnotežan. Uz to, u Savez kompozitora Jugoslavije bili su primani i muzički pisci, među kojima je zastupljenost žena bila mnogo veća nego što je to bio slučaj u kompozitorskim krugovima, te je izvesno da su veći deo ukupnog broja članica SAKOJ-a činile upravo spisateljice. Kako je prikaz u monografiji, objavljenoj povodom dvadesetogodišnjice postojanja Saveza, tabelaran, nisu navedena imena članova i članica, te nisam bila u mogućnosti da pouzdano rekonstruišem tačan broj kompozitorki i muzičkih spisateljica. Ipak, iako članovi, svakako zbog njihove

brojnosti, nisu navedeni imenom i prezimenom, tačni podaci postoje u slučaju osnivačkog i rukovodećeg odbora Saveza. Tako je, za prvog predsednika izabran Stevan Hristić, a za sekretara Oskar Danon (Milošević, 1970: 9), da bi se zatim, na tri godine, na mestu predsednika smenjivali kompozitori iz svih jugoslovenskih republika.¹ Takođe, u monografiji se ženska imena mogu naći isključivo u kontekstu muzikološke i spisateljske delatnosti, premda je, primera radi, na čelu Zavoda za izdavačku delatnost kompozitora Jugoslavije, od njegovog osnivanja 1957. godine, bio Rudolf Matz (Milošević, 1970: 127). Ipak, segment monografije SAKOJ-a, posvećen muzičkom izdavaštvu, sročila je Roksanda Pejović, a na primer, poslove „urednika“ kataloga *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije*, te časopisa *Zvuk*, poslove koji podrazumevaju odgovornost ali i izuzetno obiman, složen i mukotrpan rad, obavljale Milena Milosavljević Pešić, odnosno Stana Đurić Klajn. Ovo vezivanje žena za spisateljske poslove se takođe može objasniti stereotipnim stavovima o ženama kojima je „usled [...] urođene inferiornosti uskraćena i kreativna moć“ (Đurić Klajn, 2000: 170), koje dakle, ne mogu da stvaraju muziku, ali mogu da je tumače.²

Slična situacija je uočljiva i u 'promeru' muškaraca i žena koji su se nalazili na istaknutim pozicijama u okviru UKS-a. U inicijativnom odboru, oformljenom na osnivačkoj skupštini Udruženja, održanoj 1945. godine, bili su Mihailo Vukdragović, Oskar Danon, Milenko Živković, Mihovil Logar i Stanojlo Rajičić, dok je za prvog Predsednika izabran Milenko Živković (Pejović, 1965: 60). 'Tradiciju' postavljanja muškaraca na mesto predsednika Udruženja, prekinula je tek Marija Kovač, 2004. godine. Prva i jedina kompozitorka koja se našla na čelu UKS-a bila je Ivana Stefanović (2006–2007)³, dok je trenutno na ovoj funkciji Ivana Trišić, muzikološkinja. Treba dodati da su Ljubica Marić i Mirka Pavlović jedina dva ženska imena koja se mogu uočiti u spiskovima upravnih odbora koje je, do 1965.

¹ Na II kongresu saveza kompozitora Jugoslavije, održanom 1953. godine, za predsednika Saveza izabran je Matija Bravničar iz Slovenije. Zatim, 1957. godine, Slavko Zlatić iz Hrvatske, 1962. Vlastimir Nikolovski iz Makedonije, 1966. Miroslav Šipler iz Bosne i Hercegovine (Milošević, 1970: 8–64), a kako je VI kongres SAKOJ-a održan 1971. godine (godinu dana nakon objavljivanja monografije iz koje su podaci preuzeti) u Pržnom u Crnoj Gori, može se pretpostaviti da je šesti predsednik Saveza bio iz ove Jugoslovenske republike.

² Citat Đurić Klajn ukazuje i na stereotip koji često prati kompozitorski i muzikološki rad – prvi opisan kao kreativan a drugi kao suvoparan, posao koji zahteva operisanje brojnim podacima i činjenicama i predstavlja 'puko' i nikako kreativno tumačenje kompozicija.

³ http://composers.rs/?page_id=338 (pristupljeno 2.7.2012.)

godine sakupila Roksanda Pejović. Obe su, naime, vršile funkciju sekretara Udruženja. (Pejović, 1965: 2–13).

Još jedan važan izvor koji predstavlja korak bliže u eventualnom upotpunjenju slike o položaju kompozitorki u tadašnjoj Srbiji, jeste i mesto koje su imale u okviru Katedre za kompoziciju i orkestraciju Muzičke akademije (kasnije Fakulteta muzičke umetnosti)⁴ u Beogradu na kojoj su školovani gotovo svi stvaraoci aktivni do, ali i posle raspada SFRJ (od kojih su neki akteri muzičkog stvaralaštva i danas). Kako je ova institucija imala ključnu ulogu u obrazovanju mladih kompozitora i kompozitorki u Srbiji, jasno je da je strukturom studijskih programa, te njihovim sadržajem, Akademija u mnogome uticala na formiranje i oblikovanje stavova i kompozitorskih poetika najnovijih generacija domaćih muzičara, te na normiranje određenih načina ponašanja, mišljenja i svakako, komponovanja. Važno je istaći da su u okviru same Muzičke akademije, i u okviru muzičkog obrazovnog sistema uopšte, kompozitori zauzimali veoma visoke položaje. Tako je prvi dekan Akademije bio Stevan Hristić, da bi po završetku rata, 1945. godine, na ovo mesto bio postavljen Petar Konjović (Marinković, 2009: 61, 64). Za njima je usledio još veliki broj muškaraca koji su poneli titulu dekana ove institucije, uz važan izuzetak Darinke Matić Marović, dirigentkinje koja je ovu funkciju obavljala od 1983. do 1988. godine. Treba dodati da je među prvim profesorima angažovanim na Katedri za kompoziciju i dirigovanje mogu naći imena četiri profesorke, ali su sve predavale neki instrument – Marija Mihailović (violina), Jelica Krstić, Olga Mihailović Milošević i Stanica Botorić (klavir) (Marinković, 2009: 68).

Na mestima profesora kompozicije na Muzičkoj akademiji, radili su isključivo kompozitori rođeni pre Drugog svetskog rata – Josip Slavenski (1886–1955), Stevan Hristić (1885–1958), Marko Tajčević (1900–1984), Milenko Živković (1901–1964),

⁴ Od osnivanja Muzičke akademije 1937. godine, na ovoj ustanovi je delovala Katedra za kompoziciju i dirigovanje, da bi zatim, 1959. godine, svaka od ove dve delatnosti dobila zasebnu katedru. Za više informacija o nastanku i razvoju studijskih programa na Muzičkoj akademiji videti: Соња Маринковић, „Историјат Факултета музичке уметности: развој студијских програма“, у Микић, Весна, Тијана Поповић-Млађеновић (ур), Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 61–70.

Mihovil Logar, (1902–1998), Predrag Milošević (1904–1988), Stanojlo Rajčić (1910–2000), Vasilije Mokranjac (1923–1984), Enriko Josif (1924–2003), Aleksandar Obradović (1927–2001), Petar Bergamo (1930), Petar Ozgijan (1932–1979), dok su, mahom tokom osamdesetih godina prošlog veka, svoje klase dobili i Rajko Maksimović (1935), Srđan Hofman (1944), Vlastimir Trajković (1947–2017) i Zoran Erić (1950) (Peričić, 1988: 105–116). Od četiri kompozitorke navedene u spisku članova UKS-a iz 1965, Ljubica Marić je predavala harmoniju i kontrapunkt na Katedri za teorijske predmete na Muzičkoj akademiji, da bi za njom, na istu katedru, 1976. godine, došla i Mirjana Živković. Tek šest godina kasnije, 1982. godine, na ovu katedru je primljena i Anica Sabo. Mirjana Živković je, tako, bila prva kompozitorka školovana na Akademiji koja je dobila i predavačko mesto na FMU, premda ne i klasu kompozicije. Osim dve navedene autorke, u periodu od osnivanja Akademije do 1987, na ovoj instituciji je kompoziciju diplomiralo 22 studentkinje i 77 studenata (Peričić, 1988: 131–171).⁵ Ovaj podatak svakako treba sagledati u kontekstu većih mogućnosti koje je socijalistička revolucija donela ženama, ali se o eventualnoj ravnopravnosti u ovom slučaju nikako ne može govoriti. Takođe, ukupan broj studenata i studentkinja kompozicije koji su diplomirali, od osnivanja Akademije, do 1987. godine, govori u prilog tvrdnji o kompozitorskom poslu kao o elitnom, poslu koji mogu obavljati samo odabrani. Kako se objavljivanje ove monografije i pedeset godina postojanja Fakulteta poklapaju sa početkom raspada SFRJ, podaci iz publikacije daju veoma dobar uvid u 'obrazovni aspekt' domaćeg sveta muzike iz perioda socijalizma. U tom smislu se ta 1987. godina pokazala kao granična, godina kojom je započeo niz promena na društveno-političkom i umetničkom planu.

Činjenica da je zastupljenost kompozitorke bila ovako mala, svakako se ne može pripisati esencijalistički shvaćenoj nesposobnosti žena da stvaraju muziku, ili lošijem kvalitetu njihovih dela. Ključnu ulogu u potiskivanju žena sa kompozitorske scene odigrali su pre svega stereotipi o rodnim ulogama prema kojima se žene

⁵ U prvoj polovini šezdesetih godina prošlog veka, na Akademiju upisano još petoro studenata kompozicije (2 studentkinje i 3 studenta), ali su oni, u monografiji izdatoj povodom 50 godina Fakulteta, navedeni kao „studenata koji ili nisu nastavili školovanje na II stepenu, ili su nastavili ali nisu diplomirali zaključno sa školskom 1986/1987. godinom“ (Peričić, 1988: 118). S obzirom na to da su svi upisali studije tokom šezdesetih, mogućnost da su 1987. godine još uvek studirali, izuzetno je mala.

vezuju za takozvanu privatnu sferu, domaćinstvo i porodicu, a o kojima je bilo reči u prethodnom segmentu rada. Takođe, s obzirom na to da su karakteristike umetnosti i muzike bile, manje ili više jasno sugerisane od strane vladajućih struktura, te da je umetnost imala veliki značaj u posleratnoj 'obnovi i izgradnji' zemlje i uspostavljanju i održavanju vladajućih ideologija, broj žena koje su se izborile za položaj na visokim funkcionerskim položajima tadašnjeg sveta muzike, bio je izuzetno mali. Važno je napomenuti da se brojna ženska imena mogu naći među izvođačima, što je svakako tradicija očuvana iz prethodnog, međuratnog (a i ranijih) perioda. S tim u vezi, podvukla bih i činjenicu da su kompozitorke u okviru Muzičke akademije, odnosno Fakulteta muzičke umetnosti bile zaposlene isključivo kao profesorke teorijskih predmeta, što je praksa koja se zadržala do današnjih dana uz važnu napomenu da je trenutno, na Katedri za kompoziciju i orkestraciju, zaposlen određen (i čini se, rastući) broj kompozitorki, o čemu će više reči biti u nastavku teksta.

6. MEĐUNARODNA TRIBINA KOMPOZITORKI?

MESTO DOMAĆIH KOMPOZITORKI U OKVIRU TRIBINE

Podatak koji veoma dobro ilustruje promene do kojih je došlo 1990. godine, jeste taj da je 1986. godine, u republičkoj skupštini Srbije bilo 23,5 % žena od ukupnog broja zaposlenih, dok se njihov broj, 1990. godine smanjio na 1,6 %. Ovaj izuzetan pad broja poslanica svedoči i o drastičnoj promeni u svesti, pre svega vladajućih struktura o mestu žene u društvu. Tako je, zajedno sa već pominjanim povratkom tradicionalnim vrednostima, došlo i do ponovnog uspostavljanja apsolutne dominacije patrijarhalnih načela te veličanja stereotipnih prikaza žene kao majke, domaćice, supruge. Ipak, ovaj period je ženama ponudio i neke druge mogućnosti o čemu svedoči i domaća kompozitorska scena.

Kako je takođe već rečeno, u ovom vremenu krize se može uočiti sve veća zastupljenost kompozitorki koje diplomiraju na Odseku za kompoziciju i orkestraciju FMU, te onih čija se dela izvode u okviru Tribine. Smatram da se ova 'pojava' pre svega može objasniti pozitivnim pravnim koracima koji su vodili ka emancipaciji žena, a koji su učinjeni pre raspada SFRJ. Naime, s obzirom na to da su kompozitorke koje su diplomirale tokom osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka mahom rođene u vremenu kada se mnogo više pažnje obraćalo na postizanje ravnopravnosti žena, izvesno je da su (kompozitorke) bile u mnogo manjoj meri opterećene stereotipima o tradicionalnoj ulozi žene u društvu. U tom smislu je proklamovana jednakost koja je postojala u socijalizmu, imala važnu ulogu i izboru zanimanja ovih autorki, ali ne i u njihovom kasnijem zapošljavanju i građenju karijere. S druge strane, treba pomenuti još jedan stereotip, prisutan pre svega u buržoaskom društvu – po kome je 'lepo' da se žene bave umetnošću – a koji je zasigurno imao, i još uvek ima, značajan uticaj na izbor profesije kod žena.¹ Pozitivne mere preduzete radi postizanja emancipacije svakako su doprinele i 'uzdizanju' autorki na visoki profesionalni nivo. U tom smislu su dragoceni navodi Stane Đurić Klajn koja piše da „dok su muškarci, ne samo po nagonu svoga talenta

¹ O izuzetnoj prisutnosti ovog stereotipa kroz istoriju, govori i činjenica o klaviru kao 'statusnom simbolu' bogatih porodica, na primer, te veliki broj žena izvođača koji se može uočiti i u Srbiji.

nego i po ekonomski uslovljenoj potrebi radili na muzici profesionalno i tako imali potrebu većeg usavršavanja i mogućnost jačeg isticanja, dotle je žena imućnijih slojeva, i kao izvođač i kao stvaralac ostala diletant ...“ (Đurić Klajn, 2000: 171). Naime, autorka primećuje još jednu činjenicu važnu za povećanje broja žena muzičkih profesionalaca – promenu u društvenoj i klasnoj strukturi koju je donela socijalistička revolucija. Jednake mogućnosti u izboru zanimanja, te prava na jednako obrazovanje omogućili su školovanje kompozitorki po najvišim svetskim standardima, što je i doprinelo i njihovom izlasku iz sfere privatnog.

Treba pomenuti još jedan aspekt društveno-političke situacije koji je zasigurno uticao na povećanje broja kompozitorki na našoj muzičkoj sceni. Naime, kako je već istaknuto na početku teksta, može se reći da, za većinu žena, period tranzicije i krize ima teže posledice nego za muškarce, te žene lakše gube posao i svoje mesto češće nalaze u okviru tzv. sive ekonomije (Kolin, 2010: 17–23). One takođe češće obavljaju poslove vezane za kulturu i obrazovanje, što su profesije koje bivaju češće ‘zanemarivane’ od strane vladajućih režima. S tim u vezi smatram da se, s obzirom na to da, kako navodi Fuko, moć uvek rezultira nekom vrstom otpora, Tribina kompozitora može videti upravo kao rezultat delovanja moći na sferu umetničke muzike, te da osnivanje ovog festivala govori u prilog Fukoovoj tezi da moć ima i stvaralačke potencijale, a da njeno delovanje nije u potpunosti negativno. Dakle, kako su danas aktuelne kompozitorke građene kao subjekti upravo u okviru iscertanih odnosa moći, njihov položaj u okviru domaće muzičke scene ću posmatrati između nezavidnog položaja u kome se nalazi(la) umetnička muzika i činjenice da svaka vrsta marginalizacije omogućava i delovanje, tj. otpor.

Važno je istaći da je položaj kompozitorki u okviru Tribine dobar pokazatelj činjenice da, premda jesu postojale veće mogućnosti za njihovo školovanje, situacija u zemlji nije bila ni izbliza tako povoljna kada je u pitanju bilo njihovo zapošljavanje, izgradnja karijere, profesionalnog ugleda, itd. Naime, kako će se pokazati u daljem tekstu, kompozitorke su svoje zaposlenje najčešće nalazile na Katedri za muzičku teoriju/opštu muzičku pedagogiju FMU, u inostranstvu, ili u različitim muzičkim školama kao profesorke teorijskih predmeta. Tako je tek 2003. godine Isidora Žebeljan postala prva kompozitorka zaposlena na Katedri za

kompoziciju i orkestraciju FMU koja je dobila svoju klasu kompozicije.

Od prve Tribine, održane 1992. godine u Sremskim Karlovcima i Novom Sadu do dvadesete, održane 2011. godine, na ovom festivalu su izvedena dela 40 domaćih kompozitorki i 56 kompozitora.² Dakle, uočljiv je relativno približan broj kompozitora i kompozitorki čija su dela izvedena, premda je broj kompozitora ipak veći. Sličan zaključak se može izvući i na osnovu uvida u zastupljenost kompozitorki na pojedinačnim manifestacijama. Osetno približavanje broja autora i autorki može se uočiti nakon 2000. godine, uz važnu napomenu da su u toj 'godini promena', na IX Tribini kompozitora izvedena dela samo tri kompozitorke i (čak) 11 kompozitora. Ipak, premda vredna pomena, ova činjenica se svakako ne može smatrati ključnom za pitanje kojim se u radu bavim. Povećanje broja kompozitorki se nakon 2000. godine može smatrati posledicom 'rada' stereotipa o ženama o kojima je već bilo reči, a koji su se posebno jako ispoljili tokom devedesetih godina prošlog veka. Tome u prilog govori i činjenica da, prema podacima iz 2008. godine, „na fakultetima društvenih nauka i umetničkim fakultetima preovlađuju studentkinje sa približno 65% [...] dok na tehničkim fakultetima studentkinje učestvuju sa 25%“ (Kolin, 2010: 49). U tom smislu se može povući paralela između statusa koji određena oblast ima u društvu i zastupljenosti žena u njoj. Tako je u literaturi primetno stalno pozicioniranje umetničkih zanimanja na niže pozicije društvene lestvice i paralelno isticanje većeg broja žena u ovim oblastima, u odnosu na, na primer, oblast tehničkih nauke, politike, ekonomije, itd. Ovaj odnos feminističkih istraživačica prema zastupljenosti žena u određenim oblastima se simptomatičan je i važan za temu kojom se bavim, s obzirom na to da govori u prilog nepovoljnom mestu koje umetnost i kultura imaju u društvu, te ukazuju na vezu te činjenice i pitanja (ne)ravnopravnosti žena. Drugim rečima, može se zaključiti da su žene više okrenute izboru zanimanja u okviru oblasti ljudskog delovanja koje imaju manji značaj u određenom društvu, te samim tim nude manje mogućnosti za sticanje prestiža i dolazak na poziciju moći. Naglo povećanje broja žena koje se u poslednje dve

² Godina 2011. je navedena kao granična budući da je rad napisan 2012. godine. Imajući u vidu i narednih šest tribina, održanih do 2017. godine, može se zaključiti da nije došlo do bitnije promene u odnosu kompozitora i kompozitorki, te se zaključci doneseni u ovom radu i dalje mogu smatrati aktuelnim.

decenije odlučuju za kompozitorski poziv može se dakle objasniti fenomenom feminizacije profesije. Naime, u različitim oblastima je uočeno da kada „društveni status profesije opada, muškarci je napuštaju, raste broj žena u datoj profesiji, ona dalje gubi ne samo društveni status već [...] i ekonomsku snagu“ (Popović, 2009: 684).

Promene u rodnoj strukturi određenih profesija uslovljene su i izuzetno velikim brojem obrazovanih ljudi koji je u poslednjoj deceniji prošlog veka napustio zemlju, što je pojava koja je obeležila i domaću muzičku scenu. Tako se kompozitorska profesija koja je, čini se oduvek bila rezervisana za muškarce, iznenada otvorila i njihovim koleginicama.³ Istakla bih dakle, da ne smatram da se status koji umetnička muzika ima u Srbiji može objasniti velikom zastupljenošću žena, već da je situacija upravo obrnuta. U tom smislu bih ponovila da „tranzicije [ženama] mogu ponuditi i određene mogućnosti“ (Waylen, 2007: 2), što se može jasno uočiti i na polju umetničke muzike i njenih stvaralaca. U tom smislu, izjednačavanje broja žena i muškaraca koji se bave kompozitorskim poslom treba videti isključivo kao pozitivnu promenu u pravcu postizanja ravnopravnosti koja može nuditi potencijal za iniciranje promene položaja koji umetnost i muzika imaju u Srbiji. Ipak, treba dodati i da se činjenica da je direktan povod za uključenje žena u kompozitorsku profesiju bila kriza u kojoj se Srbija našla, nikako ne može smatrati pozitivnom.

Može se reći da je Tribina umnogome pomogla razvoj, a zatim i afirmaciju domaćih kompozitorki na našoj muzičkoj sceni. U tom smislu, treba istaći da su tokom prvih deset godina, na Tribini bila zastupljenija dela muških autora, premda su im se kompozitorke po broju sve više približavale. Tako se u programu prve Tribine na primer, mogu naći dela 24 domaća kompozitora i 13 kompozitorki. Među autorima čija su dela izvedena na prvoj Tribini, ima i onih, poput na primer Mihovila Logara ili Zlatana Vaude, koji su bili i aktivni članovi SAKOJ-a i važne akteri domaće muzičke scene u periodu socijalizma. Takođe, izvedena su i dela tadašnje 'srednje' generacije kompozitora među kojima su bili i inicijatori Tribine –

³ Slična situacija se u Srbiji može uočiti i, na primer, u oblasti veterinarske medicine, te prirodnih nauka poput fizike, farmacije itd. (Popović, 2005: 128)

Milan Mihajlović, Ivana Stefanović i Srđan Hofman, te ostvarenja tada najmlađih autorki poput Milice Paranosić, Ane Mihajlović i Tatjane Milošević (kasnije udate Mijanović). U tom smislu, prve godine Tribine svedoče o prelomnom trenutku u kome aktivno stvaraju kompozitori čije su karijere bile na vrhuncu tokom socijalizma, ali i oni čije će vreme tek doći. Kako bi se stekao bolji uvid u zastupljenost domaćih autora i autorki na Tribini, u tabeli jedan je predstavljen pregled broja domaćih, ali i kompozitorki i kompozitora na prvih devet Tribina, održanih od 1992 – 2000. godine.

Tabela 1, zastupljenost kompozitorki i kompozitora na *Međunarodnoj tribini kompozitora* u periodu od 1992–2000. godine⁴

Redni broj tribine	Broj kompozitorki		Broj kompozitora	
	domaće	strane	domaći	strani
Prva <i>Međunarodna tribina kompozitora</i> , 1992.	13	0	23	13
Druga <i>Međunarodna tribina kompozitora</i> , 1993.	12	2	22	8
Treća <i>Međunarodna tribina kompozitora</i> 1994.	8	2	23	21
Četvrta <i>Međunarodna tribina kompozitora</i> , 1995.	7	2	18	18
Peta <i>Međunarodna tribina kompozitora</i> , 1996.	9	2	16	35
Šesta <i>Međunarodna tribina kompozitora</i> , 1997.	6	3	18	26
Sedma <i>Međunarodna tribina kompozitora</i> , 1998.	5	2	16	27
Osma <i>Međunarodna</i>	4	/	0 (ova	/

⁴ U ukupan broj stranih kompozitora nisu uključeni klasici, poput Debisija (Debussy), Veberna (Webern), Ksenakisa (Xenakis) i drugih autora čija su dela izvođena na pojedinim Tribinama. Ipak, treba primetiti da su u slučaju kada su izvođena dela kompozitora koji već predstavljaju deo zapadnoevropskog muzičkog kanona, u pitanju uvek bila ostvarenja muškaraca.

<i>tribina kompozitora, 1999.</i>			Tribina nije održana u celosti)	
Deveta <i>Međunarodna</i> <i>tribina kompozitora, 2000.</i>	3	1	11	25

Premda se broj domaćih kompozitorki čija su dela izvedena na Tribini vremenom povećavao, taj rast ni u kom slučaju nije bio pravolinijski te ih je, na primer, 1992. godine bilo trinaest, 1993, dvanaest, da bi njihov broj 1998. godine opao na svega pet. Ukupno uzev, broj kompozitorki je tokom ove decenije uvek bio manji od broja kompozitora. Ipak, uprkos evidentno većem broju kompozitora čija su dela izvođena na Tribini, važno je podvući da je broj aktivnih kompozitorki izuzetno porastao u odnosu na period socijalizma. Takođe, treba istaći i činjenicu da najveći broj ovih kompozitorki još uvek aktivno stvara, bilo u zemlji ili u inostranstvu. Kada se navedeni brojevi uporede sa brojem stranih autorki čija su dela izvođena na Tribini, velika zastupljenost domaćih kompozitorki čini se mnogo značajnijom. U tom smislu se može pretpostaviti da je izuzetno mali broj kompozitorki iz inostranstva posledica stereotipa o kompozitorima koji su, čini se, još uvek dominantni u drugim zemljama sveta (pre svega Evrope, Japana i SAD), te na žalost, boljeg društvenog statusa koji u njima umetnička muzika ima.

Nakon 2000. godine, broj domaćih i stranih kompozitorki čija su dela izvedena na Tribini, nastavlja da se povećava, iako je, kada su u pitanju strani stvaraoci, broj kompozitora uvek radikalno veći od broja kompozitorki. U tabeli 2 je prikazan broj kompozitorki u periodu od 2001. godine do poslednje Tribine, održane prošle godine.

Tabela 2, zastupljenost kompozitorki i kompozitora na Međunarodnoj tribini kompozitora u periodu od 2001–2011. godine

Redni broj tribine	Broj kompozitorki		Broj kompozitora	
	domaće	strane	domaći	Strani
Deseta Međunarodna tribina kompozitora, 2001.	11	2	20	14
Jedanaesta Međunarodna tribina kompozitora, 2002.	10	6	12	10
Dvanaesta Međunarodna tribina kompozitor, 2003.	7	5	4	12
Trinaesta Međunarodna tribina kompozitora, 2004.	5	2	2	15
Četrnaesta Međunarodna tribina kompozitora, 2005.	6	1	9	10
Petnaesta Međunarodna tribina kompozitora, 2006.	6	2	9	15
Šesnaesta Međunarodna tribina kompozitora, 2007.	16	0	22	6
Sedamnaesta Međunarodna tribina kompozitora, 2008.	16	12	18	16
Osamnaesta Međunarodna tribina kompozitora, 2009.	13	7	8	24
Devetnaesta Međunarodna tribina kompozitora, 2010.	15	1	14	11
Dvadeseta Međunarodna tribina kompozitora, 2011.	9	5	13	12

Tako su na šesnaestoj i sedamnaestoj Tribini (2007. i 2008. godine) izvedena dela čak 16 domaćih kompozitorki, što je njihova najveća zastupljenost od osnivanja festivala.

Takođe, tokom poslednje decenije se u više navrata dešavalo da su kompozitorke nešto zastupljenije u programu Tribina, premda njihov broj nikada nije bio drastično veći od broja kompozitora. Tako su se na dvanaestoj, trinaestoj, osamnaestoj i devetnaestoj Tribini pokazali (zakasneli) učinci socijalističke emancipacije, i mogućnosti koje nosi (još-)uvek-aktuelna tranzicija u Srbiji.

Još jedan pokazatelj mesta koje kompozitorke imaju u okviru Tribine jeste i Nagrada *Mokranjac*, najznačajnija nagrada za muzičko stvaralaštvo u domaćem svetu muzike koju dodeljuju Udruženje kompozitora Srbije i sponzor Nagrade, a na predlog stručnog žirija Udruženja kompozitora Srbije. Kako je navedeno u pravilniku, „nagrada se dodeljuje za muzičko delo bez ograničenja u žanru, izvođačkom sastavu i trajanju, koje je prvi put javno izvedeno, odnosno (za radiofonska dela) zvučno prikazano preko medija, u prethodnoj kalendarskoj godini”.⁵ Takođe, moguće je da isti autor dobije nagradu više puta, što je bio slučaj sa Zoranom Erićem, te da nagrada ne bude dodeljena, što je bila odluka stručnog žirija 1995, 1998, 2000. i 2006. godine. Među dobitnicima Mokranjčeve nagrade su: osam kompozitora (Eriću je nagrada dodeljena tri puta) i pet kompozitorki, što je 'promer' za koji se može reći da odgovara ukupnom odnosu broja autora i autorki zastupljenih na Tribini. Tako, prva nagrada je 1993. godine dodeljena Milanu Mihajloviću za kompoziciju *Memento*, a zatim i Vlastimiru Trajkoviću (1994, *Koncert za klavir i orkestar u B-duru*), Zoranu Eriću (1997, *Oberon*, koncert za flautu i instrumentalni ansambl; 2001, *Šest scena – komentara* za tri violine i gudački orkestar; 2008, *Sedam pogleda u nebo* za gudački sekstet), Ivanu Jevtiću (1999, *Divertimento* za dva violončela i gudače), Ivanu Brkljačiću (2004, *Kada se sedam puta digne zavesa*, za simfonijski orkestar), Dejanu Despiću (2005, *Diptih* op. 166 za engleski rog i kamerni orkestar) i Srđanu Hofmanu (2010, *Gledajući u Ogledala Aniša Kapura* za dve harfe i procesore zvuka). Prva autorka kojoj je dodeljena Mokranjčeva nagrada bila je Ljubica Marić koja je nagradu dobila 1996. godine za Klavirski trio *Torzo*. Ona je ujedno i jedina kompozitorica nagrađena devedesetih godina prošlog veka, što govori u prilog činjenici da, uprkos većoj zastupljenosti kompozitorki u ovom periodu, do njihove potpunije afirmacije dolazi tek nakon dvehiljadite godine. Nakon Ljubice

⁵ http://composers.rs/?page_id=367 (pristupljeno 8.7.2012)

Marić, 2002. i 2003. godine su nagrađene dve opere iz pera naših autorki – *Narcis i Eho* Aleksandre Đorđević (2002) i *Zora D* Isidore Žebeljan (2003).⁶ Godine 2007, nagrada je dodeljena Ivani Stefanović za delo *Neobične scene sa Homerovog groba u Smirni – novi prilozi za Hansa Kristijana Andersena* za flautu i gudački orkestar, a 2009. godine Aleksandri Vrebalov za kompoziciju *Stanice* za vokalne soliste, hor i orkestar.

Do sličnih zaključaka se može doći i na osnovu uvida u dobitnike Nagrade Međunarodne tribine kompozitora koja se, na inicijativu Ministarstva kulture Republike Srbije, dodeljivala od 1992. do 1998. godine. Tako je u ovom periodu nagrađeno devet kompozitora i pet kompozitorki, a neki od autora, poput Milane Stojadinović Milić, Srđana Hofmana, Milana Mihajlovića, Slavka Šuklara i Dejana Despića, nagrađivani su više puta. Prve nagrade dodeljene trojici kompozitora – Milanu Mihajloviću (1992, *Eine Kleine Trauer Musik*; 1997, *Silenzio*), Srđanu Hofmanu (1994, *Musica Concertante*; 1995, *Znakovi*) i Vladanu Radovanoviću (1998, *Sazvežđa*) – i dvema kompozitorkama – Ivani Stefanović (1993, *Četiri noćna zapisa*) i Ljubici Marić (1996, *Torzo*). Osim ovih autora, nagrađivani su i Tatjana Milošević, Isidora Žebeljan, Vuk Kulenović, Goran Kapetanović, Vlastimir Trajković i Miloš Zatkalik.

Premda sam broj kompozitorki zastupljenih na Tribini (u okviru programa, dodeljenih nagrada itd.) govori mnogo o njihovom položaju u okviru domaće muzičke scene, potrebno je razmotriti i konkretna mesta koja one zauzimaju u okviru institucija i struktura moći u Srbiji. Time će se prethodno tabelarno prikazani brojevi kontekstualizovati, što će omogućiti preciznije izvođenje zaključaka u vezi sa temom kojom se bavim.

⁶ Važno je uočiti i činjenicu da su tokom poslednje decenije mnoge naše kompozitorke pisale operu koja je kao žanr bila donekle zapostavljena u našoj muzičkoj tradiciji. Među operskim ostvarenjima naših kompozitorki mogu se naći i već pomenute opere *Narcis i Eho* Aleksandre Đorđević i *Zoru D* Isidore Žebeljan, koja je komponovala i *Simona Izabranika*, *Maratonce* i *Sve glave i devojk*, te *Spoiled Show* Milice Paranosić, *Mozart*, *Luster*, *Lustik ili deset komada s pevanjem nalik operi* i *Balkan Panic* muzička instalacija-opera za poneti Irene Popović, *Mileva* Aleksandre Vrebalov, *Ko je ubio princezu Mond* Tatjane Milošević i *Petrograd* Branke Popović. Premda se svakako ne može govoriti o svojevrsnom 'ženskom senzibilitetu' koji omogućava našim kompozitorkama da budu naklonjenije ovom žanru, smatram da veliki broj kompozitorki koje u poslednje vreme stvaraju opere nije slučajnost. Naime, čini se da se i u ovom slučaju može govoriti o 'popunjavanju prostora' koji više ne nude prestiž i ugled. S obzirom na položaj koji umetnička muzika ima u Srbiji, a o kome je već bilo reči, te zahvaljujući činjenici da su za postavku operskog dela potrebna velika, ne samo novčana, sredstva može se reći da komponovanje opere svakako nije izuzetno isplativ posao. Ipak, kao što je to slučaj sa kompozitorkama, smatram da i u slučaju opera ova činjenica treba biti posmatrana kao pozitivna. Naime, opere komponovane od strane kompozitorki zaista predstavljaju izuzetno vredna ostvarenja i značajan su doprinos našoj muzičkoj tradiciji.

7. WHERE HAVE ALL THE WOMEN GONE? – DOMAĆE KOMPOZITORKE U INSTITUCIJAMA

Međunarodna tribina kompozitora okupila je tokom svog trajanja oko stotinak kompozitora i kompozitorki iz naše zemlje. Imena jednog dela ovih autora su se u programskim knjižicama pojavila svega jednom ili dva puta, dok su pojedina gotovo stalno prisutna. Zbog toga ću se u ovom trenutku fokusirati na one kompozitorke čija su dela izvođena u više navrata u okviru Tribine, te na njihovo mesto u okviru institucija i struktura moći.

Pre svega, treba naglasiti da su mnogi naši najistaknutiji autori svoje zaposlenje našli u okviru Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Tako je na Katedri za kompoziciju i orkestraciju, koja ima visoko mesto u polju moći domaćeg sveta muzike, broj kompozitora i kompozitorki koji imaju svoje klase kompozicije izjednačen¹ – Isidora Žebeljan, Tatjana Milošević Mijanović, Svetlana Savić, Zoran Erić, Srđan Hofman i Vlastimir Trajković – a na Katedri su odskora zaposleni i asistentkinja Branka Popović, te asistent Dragan Latinčić. Ipak, značajno je naglasiti da Erić, Hofman i Trajković imaju zvanje redovnog profesora, dok među kompozitorkama najviše zvanje ima Žebeljan – vanredni profesor. Ova činjenica je naravno povezana sa godištem autora, te godinama koje su proveli kao zaposleni na Fakultetu, ali svedoči i o tome da je prva kompozitorka svoju klasu dobila tek 2003. godine. Drugim rečima, tek tada su se stvorili uslovi da jedna žena bude prepoznata kao predavačica koja će uticati na obrazovanje najmlađih generacija naših stvaralaca. Takođe, u okviru same Katedre za kompoziciju i orkestraciju, Erić i Hofman obavljaju funkcije šefa Katedre, odnosno šefa Veća odseka, dok je funkcija sekretara (sekretarke) Katedre dodeljena Svetlani Savić. Tako se može reći da je raspodela moći u okviru samog odseka ostala nepromenjena, uprkos izjednačenom broju muških i ženskih članova. Ipak, ovakva 'raspodela snaga' primetna je tek od 2007. godine, dakle, 70 godina nakon osnivanja Muzičke akademije, kada su Milošević Mijanović i Savić napredovale u zvanje docenta. Važno je naglasiti da su, od

¹ Podaci izneti u ovom delu teksta su bili aktuelni 2012. godine. Struktura katedre se u međuvremenu promenila, i svakako će se u budućnosti dalje menjati. Aktuelni podaci, dostupni su na sajtu Fakulteta muzičke umetnosti http://www.fmu.bg.ac.rs/katedra_za_kompoziciju_i_orkestraciju.php

trenutka osnivanja FMU, Katedru za kompoziciju i orkestraciju činili isključivo muškarci, uz važan izuzetak Ingeborg Bugarinović koja je na ovoj Katedri provela tri godine (od 1980–1983) kao asistent-pripravnik za kompoziciju (Peričić, 1988: 106).

Jedan broj naših muzičkih stvaralaca je deo svoje karijere posvetio muzičkoj teoriji. Tako je prva naša afirmisana kompozitorka, Ljubica Marić, od 1945–1968. godine predavala kontrapunkt na Katedri za muzičku teoriju FMU. Marić je takođe bila i prva kompozitorka zaposlena u okviru ove ustanove. Zatim je, tek 1976. godine na istoj katedri zaposlena i Mirjana Živković, 1982. godine Anica Sabo, te 1984. godine Katarina Miljković, koja je zatim svoju karijeru nastavila u inostranstvu. Danas su na Katedri za muzičku teoriju pored Sabo, zaposlene i Milana Stojadinović Milić i Dragana Jovanović. Važno je naglasiti da je na istoj katedri veći broj kompozitora nego kompozitorki – pored navedene tri autorke tu su i Miloš Zatkalik, Ivan Brkljačić, Slobodan Raicki, Vladimir Tošić, Zoran Božanić i Predrag Repanić. Takođe, funkciju šefa Katedre vrši Zatkalik, šefa Veća odseka muzikološkinja Ana Stefanović, dok je sekretar Katedre, Ivan Brkljačić. Na istoj katedri su bili zaposleni i Dejan Despić, Konstantin Babić, Vlastimir Peričić, Berislav Popović, Milutin Radenković itd, što ukazuje na činjenicu da je institucionalna moć sveta muzike u Srbiji još uvek koncentrisana upravo oko muškaraca kompozitora.²

Kako je u prethodnom delu teksta već bilo reči o rodnoj strukturi Udruženja kompozitora Srbije, ovom prilikom te podatke neću ponavljati. U prilog ranije iznesenim tvrdnjama bih navela i podatak da su aktuelni članovi Upravnog odbora UKS-a Milan Mihajlović, Ivana Stefanović, Miloš Zatkalik, Milorad Marinković, Tijana Popović-Mlađenović, Snežana Nikolajević, te Rade Radivojević, Jovan Maljoković, Vladimir Graić i Srđan Marjanović.³ Drugim rečima, samo je jedna kompozitorka članica Upravnog odbora, pored tri kompozitora ozbiljne muzike, četiri kompozitora iz sekcije džez i zabavne muzike i dve spisateljice.

Veliki broj autora čija su dela izvedena na Tribini je tokom prethodne dve decenije napustilo zemlju i karijeru nastavilo u inostranstvu. Brojni stvaraoci su se tako usavršavali u zemljama zapadne Evrope i Amerike, a jedan broj je stalno promenio

² Kao i u slučaju katedre za kompoziciju, i katedra za muzičku teoriju u trenutku objavljivanja izgleda drugačije. http://www.fmu.bg.ac.rs/katedra_za_muzicku_teoriju.php

³ http://composers.rs/?page_id=2409 (pristupljeno 23.8.2012.)

svoje mesto prebivališta. U tom smislu, veliki broj kompozitorki čije je stvaralaštvo od izuzetnog značaja za svet muzike u Srbiji, svoje doprinose daje iz inostranstva. Kako je već naglašeno, ova činjenica je svakako povezana sa nepovoljnim društveno-političkim okolnostima u kojima se zemlja nalazi, a usled kojih je izuzetno veliki broj univerzitetski obrazovanih stručnjaka napustio Srbiju. Tako su se u SAD preselile Katarina Miljković (1959), Nataša Bogojević (1966), Milica Paranosić (1968) i Aleksandra Vrebalov (1970). Katarina Miljković se u Boston preselila još 1992. godine, a na Konzervatorijumu za Muziku u Novoj Engleskoj, na kom je stekla zvanje doktora, zaposlena je od 1996. godine,⁴ dok je Bogojević, nakon završetka studija u klasi prof. Srđana Hofmana, bila zaposlena kao asistent-pripravnik na Katedri za kompoziciju FMU, da bi 2003. godine nastavila karijeru kao profesorka kompozicije na Univerzitetu De Paul u Čikagu.⁵ Napustivši radno mesto asistenta na Katedri za teorijske predmete, Milica Paranosić je magistrirala na Džulijardu (Julliard School), i u ovoj ustanovi nastavila da predaje muzičku tehnologiju,⁶ a Aleksandra Vrebalov je, nakon završenih osnovnih studija u Novom Sadu (u klasi Miroslava Štatkića) doktorske studije završila na Univerzitetu u Mičigenu, dok je trenutno zaposlena u Njujorku. Milica Đorđević (1984) je, po završetku studija u klasi Isidore Žebeljan postdiplomske studije nastavila u Strazburu, a danas živi i radi u Berlinu. Na tlu severne Amerike, u Kanadi, trenutno stvara i Svetlana Maksimović (1948) koja je, nakon završenih studija kompozicije u klasi Vasilija Mokranjca, doktorirala kompoziciju na Univerzitetu u Torontu. U zemljama sevezorapadne Evrope su svoje mesto pronašle i Ana Mihajlović (1968), Teodora Stepančić (1982), Svetlana Maraš (1985) i Jasna Veličković (1974). Mihajlović je, nakon završenih studija kompozicije na FMU u klasi Zorana Erića, napustila mesto asistenta na Kateri za teorijske predmete i školovanje nastavila u klasi Luja Andrisena (Louis Andriessen) na Kraljevskom Konzervatorijumu u Holandiji, gde i danas živi i stvara. Na istom konzervatorijumu je, takođe u klasi Andrisena, magistarske studije završila i Jasna Veličković, koja se u Holandiju preselila 2001. godine, dok je Teodora Stepančić diplomu osnovnih i master studija kompozicije stekla u Hagu. Svetlana

⁴ <http://katarina-miljkovic.net/front/bio> (pristupljeno 23.8.2012.)

⁵ http://composers.rs/?page_id=2229 (pristupljeno 23.8.2012.)

⁶ <http://www.milicaparanosic.com/> (pristupljeno 23.8.2012.)

Maraš je po završetku studija na FMU u Beogradu, stekla zvanje mastera u oblasti novih medija na Univerzitetu u Helsinkiju. Među ovim kompozitorkama svakako treba pomenuti i Ivanu Stefanović (1948) koja je, po završetku studija u klasi Enrika Josifa, usavršavanje nastavila na IRCAM-u, u klasi Žilbera Amija (Gilbert Amy). Premda nikada nije imala svoju klasu kompozicije na FMU, Stefanović je radila kao direktorka programa za kulturu u Fondu Centra za demokratiju, Umetnička direktorka BEMUS-a i, što je posebno važno, državna sekretarka u Ministarstvu kulture.

Navedeni podaci svedoče pre svega o činjenici da, uprkos tome što su dela naših kompozitorki veoma zastupljena u okviru najznačajnije smotre domaćeg kompozitorskog stvaralaštva, njihov položaj u okviru domaćeg sveta muzike (još uvek) nije srazmeran njihovoj brojnosti. U prilog ovoj tvrdnji posebno govori i veliki broj naših autorki koje rade u inostranstvu, te nesrazmeran broj kompozitorki i kompozitora zaposlenih na Katedri za muzičku teoriju FMU. S druge strane, treba posebno podvući da njihov jednak broj na Katedri za kompoziciju i orkestraciju iste ustanove predstavlja izuzetno pozitivan pomak ka 'osvajanju' izvesnih pozicija moći. Kako bih temeljnije rasvetlila mesto kompozitorki na našoj muzičkoj sceni, razmotriću i ideološke mehanizme koji funkcionišu unutar ovih institucija, a koji se pre svega odnose muziku koji stvaraju naši autori.

DRUGI DEO

8. U/OKO/IZA UNIVEZALNOSTI I

Kako je već napomenuto na početku teksta, cilj mog rada jeste da ukažem na različite ideološke mehanizme koji utiču na postojanje i održavanje neravnopravnosti koja postoji između kompozitora i kompozitorki na domaćoj muzičkoj sceni. U tom smislu sam, u prethodnim segmentima rada, pažnju posvetila pre svega institucionalnim mehanizmima koji u domaćem svetu muzike funkcionišu mahom pomoću različitih stereotipa. Još jedan izuzetno važan ideološki mehanizam koji se može prepoznati u okviru (ne samo) domaćeg sveta muzike jeste i onaj koji se može prepoznati kao kategorija univerzalnog.

Jedna od pretpostavki ključnih za pojavu i opstanak diskursa o univerzalnosti jeste ideja o autonomiji muzike. Kako je poznato, ona podrazumeva shvatanje muzike kao čisto akustičke pojave rukovođene sopstvenim zakonima, što dalje uslovljava razumevanje muzike kao umetnosti koja je naizgled autonomna od okolnosti u kojima nastaje i, što je za ovu temu od suštinske važnosti, od roda¹ osobe koja muziku komponuje. Tako se može reći da se „retoričkim figurama autonomije muzike‘ prikriva[ju] ‘funkcije‘ muzike u organizaciji konstruisanja i recepcije ljudskih emocija, tela, seksualnosti, erotizma, uverenja, želje i sublimnog, pa time i same društvene konstrukcije vizuelne i akustičke ‘slike‘ realnosti“ (Šuvaković, 2000: 162). Dakle, veoma je važno naglasiti da se insistiranjem na autonomnosti muzike zapravo prikriva njena društvena, kulturna, ideološka, politička... utemeljenost i primenjivost, te se može reći da je ovaj, uslovno rečeno, lartpurlartistički koncept muzike zapravo veoma snažan ideološki mehanizam utemeljen pre svega u tradiciji akademskog diskursa. Takođe, insistiranjem na autonomnosti muzičkog dela, prikriva se činjanica da je ono, kao segment društvene prakse, komponovano od

¹ Pod ovim terminom podrazumevam i anatomske karakteristike pola i kulturne, psihološke i društvene karakteristike individue koje se najčešće nazivaju rodnim. Izbegavanjem razlikovanja pola i roda želim da ukažem na činjenicu da se „za tela [...] ne može reći da imaju označivu egzistenciju pre no što ih obeleži njihov rod“ (Batler, 2010: 61), odnosno da pol, kao ono anatomske i fiziološke, ne možemo misliti bez upisa kulturnih kodova. Za više detalja o ovoj problematici videti: Džudit Batler, „Prinudni poredak pola/roda/želje“ u, *Nevolja s rodom*, Beograd, Karpos, 2010: 55–59.

strane rodno, klasno, rasno... određenih pojedinaca.

Važno uporište u formiranju ovakvog stava predstavlja i ideja o dualizmu duha i tela koja je u zapadnoevropskoj kulturi, a pre svega filozofiji, negovana vekovima. Kako primećuje Suzan Mekleri (Susan McClary), značajan doprinos feminističkih teoretičarki u demistifikaciji ovog dualizma jeste i taj što su pokazale da „tendencija da se negira telo i identifikuje sa čistim umom leži ispod doslovno svakog aspekta patrijarhalne zapadne kulture“ (Mekleri, 2000: 173). Tako je jedan segment „identifikacije sa čistim umom“ bilo i negiranje značaja telesnosti u oblastima ljudskog delovanja povezanih sa duhom, kao što su filozofija, nauka ili umetnost. Muzika je, dakle, u društvu i kulturi pre svega zapadne Evrope, konstruisana kao 'besfunktionalna', proizvod 'čistog' duha koji 'dela' nezavisno od tela u kome obitava. Dakle, upravo je ta 'besfunktionalnost' „jedna sasvim izdiferencirana funkcija muzike u određenom istorijskom društvu“ (Šuvaković, 2000: 162). Drugim rečima, prikrivanjem različitih funkcija koje muzika ima u društvu, prikriva se i delovanje različitih ideologija, a samo neke od njih ću razmotriti u nastavku teksta.

Insistiranje na činjenici da muzika postoji kao umetnost koja transcendirira društvene okolnosti, a samim tim i pojedince koji je stvaraju, izvode ili slušaju, uslovalo je shvatanje muzike kao univerzalne umetnosti razumljive svakom (obrazovanom) pojedincu, bez obzira na pojedinačne razlike u rodu, rasi, klasi, seksualnom opredeljenju, etnicitetu itd. Važno je naglasiti da je, prilikom definisanja muzike kao autonomne i univerzalne umetnosti, ono šta muzika jeste formulisano sa stanovišta „jednog dominantnog roda (muškog) i kao takv[o] doveden[o] [...] do 'univerzalno' karakterišuće odrednice [...] svakog pojedinačnog dela, čina ili 'traga' muzike“ (Šuvaković, 2000: 166). Insistirajući na autonomnosti muzike, tokom istorije je dakle, konstruisano uverenje o nevažnosti roda stvaraoca stavljanjem akcenta na sam čin komponovanja muzike kao Muzike² – muzičkog toka formiranog od zvučno pokrenutih oblika. Ipak, kako su brojne feminističke analize u različitim oblastima pokazale, univerzalni subjekt muzike, zapravo je subjekt

² Pišući reč Muzika velikim slovom referiram upravo na 'univerzalnu muziku', Muziku koja transcendirira pojedinačne karakteristike, metafizičku Muziku.

heteroseksualnog belog muškarca zapadne Evrope koji ima 'privilegiju' da komponovanu je, a najčešće i da izvodi i sluša muziku. Na osnovu ovakvog koncepta univerzalnosti, stvoren je čitav svet muzike reprezentovan kroz institucije, znanja o muzici, teorijsku produkciju itd, a svi ovi elementi, utemeljeni su na konceptu 'muškarca koji komponuje'.³

Kako navodi Džudit Butler, čitajući Fukoove ideje o moći, zakonu i sistemu, „juridički sistemi moći *proizvode* subjekte koje će potom predstavljati [...]. Kako su podređeni strukturama koje ih regulišu, subjekti se formiraju, definišu i reprodukuju u skladu sa zahtevima tih struktura“ (Butler, 2010: 48). Kako se svet muzike svakako može smatrati jednim sistemom, formulisanim upravo na osnovu kategorije univerzalnosti, identiteti kompozitora i kompozitorki u njegovom okviru su jasno definisani i određeni upravo posredstvom ove kategorije. U okviru institucija sveta umetnosti je dakle, „ustolič[ena] homocetričnost pod parolom univerzalnosti“ (Janković, 2000: 146), što je umnogome doprinelo legitimizaciji odsustva žena i iz kompozitorske profesije. Tako se može reći da je kategorija univerzalnost zapravo ideologija na osnovu koje subjekti sveta muzike definišu svoj odnos prema stvarnosti. Naime, predstavljajući sebi, ali i javnosti svoju delatnost kao komponovanje muzike univerzalnog značenja u koju nije upisana telesnost stvaraoca, kompozitori i kompozitorke zapravo učvršćuju dominaciju 'muškarca koji komponuje', skrivenog iza privida univerzalnog stvaraoca. Kako će se pokazati u daljem tekstu, univerzalnost predstavlja normu koju stvaraoci u Srbiji mahom prihvataju i ponavljaju, te na taj način bivaju prepoznati i priznati od sveta muzike kao kompozitori.

Kako sam već napomenula na početku rada, veliki deo kompozicija naših autora izvedenih na Tribini se može okarakterisati sintagmom modernizam posle postmodernizma. U tom smislu se može primetiti da mnoga dela postococijalističkog perioda u Srbiji karakteriše postistorijski odnos prema različitim kompozicionim tehnikama prošlosti, uz izraženu potrebu „re-kreiranja statusa i funkcija visoke elitističke umetnosti“ (Šuvaković, 2007: 18). Ova težnja ka očuvanju

³ Navedeni termin izveden je na osnovu sintagme 'muškarac koji misli' koja se odnosi na univerzalnu kategoriju filozofa – muškarca koji „zastupa sve ljude“ (Šuvaković, 2006: 39), a koja je preuzeta od Miška Šuvakovića.

elitnog mesta umetničke muzike u društvu u kome se sve nekadašnje kulturne vrednosti rapidno ruše, rezultiralo je čestim oslanjanjem na modernističke ideje autonomije, apstraktnosti, originalnosti, te stvaralčkog čina kao izraza kompozitorove inspiracije, svojevrzne duhovne aktivnosti. Kako je „ova umetnost [...] istovremeno bila i 'drugi' modernizam i 'drugo' od eklektičnog postmodernizma [...] svojim prividnim autonomijama, dizajniranom apstraktnošću i otuđenom sublimnošću [...] je u *telu* društvene krize i *entropije* pokušala da locira hipoteze savremenosti i prisutnosti“ (Šuvaković, 2007: 18). Treba takođe naglasiti da je u delima ovog perioda često prisutno i „postistorijsko citatno, kolažno i montažno reinterpretiranje modernizma“ (Šuvaković, 2007: 18), kojim kompozitori iznova razmatraju određena pitanja vezana za formu, tonalitet, orkestraciju – dakle, preispituju određene, specifično muzičke elemente. Takođe, u razumevanju savremenih stvaralačkih tendencija kod nas, od koristi može biti i sintagma 'umereni postmodernizam' koji podrazumeva težnju ka „uspostavljanju ravnoteže (*status quo*) na aktuelnoj sceni podržavanjem i razvijanjem svih neproblemskih oblika izražavanja, posebno onih koji potvrđuju nacionalni ili kulturni identitet, odnosno naglašavaju prevlast estetske proizvodnje naspram konceptualnog, teorijskog, istraživačkog ili ekscesnog projekta“ (Šuvaković, 2005: 644). Tako se, upravo u „naglašavanju estetske proizvodnje“ mogu iščitati koncepti autonomije muzike i univerzalnosti kojima se insistira upravo na njenoj besfunktionalnosti.

Kako bih ukazala na činjenicu da se domaći kompozitori i kompozitorke u svom stvaralaštvu mahom fokusiraju na rešavanje nekih, specifično muzičkih pitanja i problema sa, ponekad sasvim jasnim ciljem bega od realnosti, te učvršćivanja autonomnosti muzike, analiziraću pojedina istaknuta dela izvedena tokom prethodnih dvadeset *Međunarodnih tribina kompozitora*. Takođe, s obzirom na činjenicu da je za samu kompoziciju veoma značajan i način na koji se o njoj govori/piše, pored izvedenog dela, analiziraću i muzikološke tekstove napisane povodom premijernog izvođenja kompozicije. Na taj način bih želela da ukažem i na činjenicu da se, fokusiranjem brojnih tekstova isključivo na čisto muzička svojstva dela, osnažuje homocentričnost kao ideologija uspostavljena zahvaljujući idejama autonomije i univerzalnosti koje dominiraju u akademskom kompozitorskom i

muzikološkom diskursu. Takođe, s obzirom na to da su o delima koja ću razmatrati već napisani tekstovi koji razmatraju konkretne kompoziciono-tehničke elemente, formalne i druge, specifično muzičke aspekte, u svojoj analizi se neću temeljnije osvrnuti na ovu problematiku. Naime, u tekstu koji sledi, nastojaću da ukažem na neke karakteristike kompozicija koje nisu obrađene u tekstovima koje ću razmatrati, te se naredni segmenti teksta mogu smatrati i nekom vrstom dopune već postojećim analizama.

Prvo delo koje će se naći u fokusu mog razmatranja jeste *Memento* Milana Mihajlovića (1945). Kompozicija je komponovana 1993. godine i predstavlja prvo delo nagrađeno nagradom Stevan Mokranjac (1994. godine), te i u tom smislu ima simbolično mesto u okviru Tribine i domaće istorije muzike. Nastalo je u znak sećanja na Vasilija Mokranjca (1923–1984), a omaž kompozitoru ostvaren je naravno, pre svega muzičkim sredstvima. U tom smislu se može reći da je komunikacija ostvarena između muzike Mihajlovića i muzike Mokranjca, odnosno da je *Memento* osmišljen kao „evociranje muzičkog sveta ideja Vasilija Mokranjca“ (Mijatović, 2007: 113). U delu je, naime, prizvan „muzički svet ideja“ prisutan u *Lirskoj poemi* Mokranjca, pre svega pomoću sastava orkestra, upotrebom lestvičnih nizova (istarska lestvica u *Lirskoj poemi* i Skrijabinov modus u *Mementu*), te zahvaljujući sličnim izražajnim sredstvima, formalnom obrascu i tretmanu instrumenata. Mihajlović dakle 'komunicira' pre svega sa modernističkim jezikom kompozitora kome posvećuje delo. Naime, kako saznajemo od Branislave Mijatović u tekstu objavljenom u *Novom zvuku*⁴ povodom premijere dela, kompozicija započinje „motivom zvona“ koji se prema autorki teksta može opisati kao „u sebe zatvorena i sebi dovoljna celina zaokružene melodijsko-intervalske strukture od samo tri tona [...]“ (Mijatović, 2007: 113). Ovim motivom, koji „nosi magijsku moć simbola“ nas, smatra Mijatović, „kompozicija uvodi u svoj prostor pradavnog, arhaičnog trajanja svetla“ (Mijatović, 2007: 114). U svojoj posveti Mokranjcu, Mihajlović koristi modernističke postupke izgradnje muzičkog toka iz jednog motivskog jezgra, na

⁴ Tekst je originalno objavljen kao: Бранислава Мијатовић, „Кристали сећања: Мементо Милана Михајловића“, у: *Нови Звук*, 1994/1995, бр.4/5, 123–133. За потребе овог рада, коришћен је његов reprint у монографији ...under (re)construction – Међународна трибина композитора 1992–2007, Београд, Удружење композитора Србије.

kome su bazirani i brojni ostinatni slojevi koji „čine osnovu muzičkog toka“ (Mijatović, 2007: 114), a izgrađeni su upravo od pramotiva 'provučenog' kroz Skrjabinov modus. Zahvaljujući lestvičnoj osnovi, te tretmanu orkestra, u pojedinim segmentima *Mementa* je evociran impresionistički zvučni svet, dok je takozvanom orkestracijom „bez trbuha“, upotrebom masivnog udaračkog korpusa, ostinatnih figura i klastera ostvarena veza sa ekspresionizmom. Drugim rečima, Mihajlović se obraća elementima iz prošlosti koji su imali izuzetnog značaja i u stvaralaštvu Vasilija Mokranjca. Tako je *Memento* pre svega kompozicija monumentalnog karaktera u kojoj kompozitor afirmiše ideju o muzici kao transcedentalnoj umetnosti. Takođe, ono je u potpunosti dovršeno, zamišljeno kao samom sebi dovoljan, originalan doprinos domaćem muzičkom kanonu. Kako kompozicija nastaje početkom devedesetih godina prošlog veka, u trenutku velike inflacije i u toku građanskog rata, veoma je upadljivo Mihajlovićevo okretanje prošlosti i jednom od kompozitora čiji je modernistički kompozitorski prorede umnogome obeležio srpsku istoriju muzike. Tako se, sa istorijske distance od dve decenije, može reći da prva kompozicija nagrađena Mokranjčevom nagradom veoma dobro oslikava buduće tendencije kojima će se kretati srpska muzika. Važno je naglasiti i da se Mihajlović poziva na tradiciju koju, pored već navedenih karakteristika, odlikuje i upadljivo odsustvo kompozitorki. Drugim rečima, afirmišući (modernističke) ideje o elitističkom karakteru muzike i njenoj autonomnosti, kompozitor je (premda verovatno sasvim nesvesno) afirmisao i prirodnost zamisli o kompozitorskom poslu kao ekskluzivno muškom, zamisli koja je u vremenu na koje se poziva Mihajlović bila sveprisutna i 'prirodna'.

Fokusiranost kompozitora na izazove koje sobom nosi direktan dijalog sa muzičkim jezikom drugog kompozitora je, uslovno rečeno, praćena i u tekstu koji za cilj ima detaljnije predstavljanje dela stručnoj javnosti. Naime, stranice teksta Branislave Mijatović, posvećene ovom delu ispunjene su isključivo analizom i opisom samog muzičkog toka kompozicije te se može reći da je spisateljica, uslovno rečeno, ponovo izvela delo, ovog puta u pisanoj formi.⁵ Uz važnu napomenu da

⁵ Svi tekstovi koji slede, objavljeni su u časopisu *Novi Zvuk*. U tom smislu treba naglasiti vezu između Tribine i ovog časopisa koji predstavljaju 'zvanične' aspekte kompozitorke i muzikološke delatnosti u

tumačenje samog muzičkog toka kompozicije i kompoziciono-tehničkih postupaka primenjenih u njoj svakako jeste neizostavni deo prikaza svakog novog dela, može se reći da se ovakvim apsolutnim fokusiranjem na muziku samu, potvrđuje i učvršćuje ideja o samodovoljnosti muzičkog dela čije je tumačenje potpuno i bez osvrta na društveno-politički kontekst u kome kompozicija nastaje. Fokusiranje autorke na sam muzički tok dostiže svoj vrhunac u trećem segmentu teksta posvećenom tumačenju dva „sveta čije niti ispredaju tok *Mementa*: 'svetlost' vlada prvim, drugim, početkom petog i osmim odsekom, a 'tama' trećim, četvrtim, krajem petog, šestim i sedmim“ (Mijatović, 2007: 114–115). Autorka teksta kao 'temu svetlosti' prepoznaje temu „flauta u dorskom modusu *in e* [koja] izranja iz atmosfere eteričnog zvučnog predela dočaranog pre svega kristalno bistrim, 'nebeskim' tonovima čeleste“, dok se „u bojama Skrijabinovog modusa, ostinata u gudačima i akorada u limenim duvačkim instrumentima, iz najmračnijih dubina orkestra – u tubi (a potom u fagoti i basklarinetu) – pomalja 'tema tame'“ (Mijatović, 2007: 115). Opisujući ova dva sveta, autorka u potpunosti reprodukuje univerzalna tumačenja binarnih opozicija formulisanih u vidu nadistorijske, 'večne' kategorije, prisutne i u samom Mihajlovićevom delu. Kako je 'rad' sa binarnošću svetlost-tama u fokusu Mokranjčevog stvaralaštva, ali i brojnih kompozicija napisanih kroz istoriju zapadnoevropske muzičke tradicije, treba naglasiti da se *Memento* i na ovom planu 'ugrađuje' u muzički kanon, afirmišući njegove osnovne postulate. Takođe, Mijatović sa svoje muzikološke pozicije ne dovodi tradiciju u pitanje, pišući o kompozicionim postupcima sa stanovišta 'objektivnosti': „kontrast nije mogao biti veći – na jednoj strani flauta, najviši instrument drvene duvačke grupe, 'božanskog porekla', vekovni simbol pevanja, lepote, vedrine, svetlosti... a na drugoj tuba, najdublji instrument limene duvačke grupe, potmulog i prigušenog zvuka, teškog kretanja i tamnih boja...“ (Mijatović, 2007: 115). Ovakvo tumačenje muzičkog tkiva kompozicije na osnovu binarnosti⁶ dodatno utvrđuje ideju o univerzalnom značenju

Srbiji. Za više informacija o ovoj temi videti: Mirjana Veselinović-Hofman, „Međunarodna tribina kompozitora i časopis *Novi Zvuk*: korelacija vidova predstavljanja srpske savremene muzike“, u Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.) ...*under (re)construction* – Međunarodna tribina kompozitora 1992 – 2007, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 95–98.

⁶ Brojni teoretičari poststrukturalizma kritikovali su upotrebu binarnih opozicija, pre svega na temelju činjenice da se svođenjem različitih pojmova na samo dva, dešavaju brojna isključenja. Takođe, kako

kompozicije – svetlost/tama predstavlja par opozicija čije značenje jeste univerzalno razumljivo i sveprisutno, naročito u zapadnoevropskoj tradiciji. Na taj način se, zahvaljujući stručnom tumačenju kompozicije, ojačava ideja o autonomnosti muzičkog dela – svetlost i tama koje tako sjajno oslikava kompozitor nisu vezane za društveni kontekst, rod, rasu ili klasu, te samim tim i muzika *Mementa* transcendiraju ove ‘zemaljske’ kategorije. U ovom kontekstu se može reći da je veliki deo *mainstream* kompozitorske i muzikološke produkcije ovog perioda bio usmeren na održavanje mita o uzvišenosti i transcendentnosti muzike. Ovo nastojanje je u periodu devedesetih imalo i važan zadatak obezbeđivanja prostora koji će akterima sveta muzike pružiti utočište od nepovoljnih društvenih okolnosti.

Slični koncepti kojima su rukovođeni kompozitor i spisateljica, mogu se uočiti i prilikom razmatranja *Mehaničkog Orfeja* Vuka Kulenovića koje je ponudila Zorica Premate. Ovo delo je izvedeno na prvoj Tribini 1992. godine i nagrađeno II Nagradom Međunarodne tribine kompozitora. Kako i sam naslov sugerise, primarni fokus rada kompozitora u ovom delu jeste pitanje forme odnosno njene izgradnje na osnovu mnogostrukih repeticija melodijsko-ritmičkih floskula. Kulenović upotrebljava različite tehnike rada sa materijalom, pre svega u vidu repeticije, ‘podele’ muzičkog materijala na različite slojeve čiji protok nije simultan, što uslovljava pojavu poliritmije, a često se može uočiti i upotreba pedalnih tonova i ostinata. Ovako koncipiran muzički tok, doveden je u vezu sa mitom koji ima suštinski važno mesto u zapadnoevropskom kanonu – mitom o Orfeju i Euridici. Samo pozivanje na mit koji predstavlja univerzalnu priču o, u ovom konkretnom slučaju ljubavi, patnji, gubitku i što je posebno važno, velikoj moći Muzike, govori o odnosu koji autor kompozicije ima prema muzičkom delu. Direktnu inspiraciju, Kulenović je dobio od „jedne Rilkeove pesme“ u kojoj se, kako sam autori u komentaru kompozicije ističe navodi sam kompozitor: „Bog daljina obraća [...] Euridiki rečima: ‘Okrenuo se...’. Euridika rasejano pita: ‘Ko?’“ (cit. prema: Mikić,

navodi Žak Derida (Jacques Derrida), “binarno sparivanje [...] funkcioniše na osnovu privilegije date prvom terminu u odnosu na drugi” (Derida, 2000: 149), što je evidentno i u svim opozicijama koje navodi Mijatović u svom tekstu. U tom smislu, Derida uvodi koncept *razlike* ili *razluke* koji, pojednostavljeno rečeno, podrazumeva razliku koja se ne svodi na razliku između dva opozitna pojma, već razliku između neizbrojivog mnoštva različitosti koje nikada ne mogu biti svedene na binarnu opoziciju.

2007: 91). Ističući da se u „ovoj muzičkoj transformaciji Rilkeove pesme Orfej [...] više puta okreće, kao na nekom ringišpilu sećanja“ (cit. prema: Mikić, 2007: 91), Kulenović objašnjava brojna pojavljivanja od kojih je satkan muzički materijal *Mehaničkog Orfeja*. U tom smislu se može reći da je kompoziciono-tehnički postupak koji dominira kompozicijom doveden u vezu sa, za mit ključnim trenutkom za koji se može reći da tokom istorije zadobija univerzalno značenje. Takođe, naznakom 'mehaničnosti' Orfeja, kompozitor je posegao za, takođe univerzalnom idejom pojedinca koji ne upravlja svojom sudbinom, ili savremenog (za, čini se svaki istorijski trenutak savremenog) i otuđenog bića kojim ne upravljaju emocije već navike, pojedinca uhvaćenog u apsurd života. Pozivanjem na teme od univerzalnog značaja Kulenović insistira i na elitističkom statusu umetnosti, ograđujući se od situacije u društvu i kulturi vremena u kom nastaje ovo delo. Važno je naglasiti i da je na osnovu mita o Orfeju i Rilkeove pesme, u kompoziciji Kulenovića doslovno reprodukovana tradicionalna podela rodni uloga prisutna u antičkim mitovima. Tako je žena 'prirodno' opisana kao pasivna, zbunjena, zaljubljena 'dama u nevolji' koja ne utiče na sopstvenu sudbinu. Muškarac (Orfej) je, u ovom slučaju lik u čijem tumačenju se dešava izvesno preznačenje. Naime, on je taj koji se „u ovoj muzičkoj transformaciji Rilkeove pesme [...] više puta okreće, kao na nekom ringišpilu sećanja“ (cit. prema: Mikić, 2007: 91), koji postaje arhetipski simbol savremenog otuđenog čoveka (ljudskog bića) sa kojim se kompozitor identifikuje. Fokusiranjem pažnje na pitanja izgradnje muzičkog toka putem ponavljanja, Kulenović je ovakvu 'podelu uloga' konstruisao kao nešto što se podrazumeva i što prethodi kompoziciji, čime je dao lični doprinos učvršćivanju tradicionalnih shvatanja odnosa između žene i muškarca.

Treba takođe naglasiti da je muzičko tkivo *Orfeja* realizovano postmodernim tehnikama kolažiranja, 'cepkanja' i ponavljanja. Premda upotreba ovih tehnika uslovljava preispitivanja modernističkog shvatanja koherencije dela te ideja razvojnosti i progresu, kompozitor ipak ne uzdrma koncept autonomije muzike, s obzirom na to da glavni fokus njegovih razmišljanja ipak ostaje konkretan, specifično muzički problem izradnje forme putem ponavljanja.

Ovaj aspekt kompozicije se našao i u fokusu teksta Zorice Premate posvećenom

nagrađenim delima sa prve Tribine.⁷ Autorka je svojim tekstom, naime, nakon temeljne analize same kompozicije, nastojala da ukaže na univerzalnu poruku koju delo sa sobom nosi: „*Mehanički Orfej* nije obesna parodija života, već njegova gorka karikatura. Nemoć dovedena do autoagresije“ (Premate, 2007: 100). Ukupan muzički tok dela, Premate opisuje kao čistu energiju, kretanje koje je, čini se, samo sebi cilj. „Muzika *Mehaničkog Orfeja* je, u stvari, strujanje energije, naelektrisanje vremena koje ozvučava“ (Premate, 2007: 99). Važno je naglasiti da se u samom stilu pisanja Zorice Premate, može uočiti autorkina vera u autonomiju muzike i njeno transcendentno svojstvo. Tako, ona piše da „muzika reaguje refleksom sopstvenog ponavljanja, a ogromna količina redundantnog materijala diktira, kao oslobođena zver, formalne konture dela“, zatim da muzika „sa slušaocem komunicira isključivo na bazi razmene energije“ (Premate, 2007: 99) ili da „Kulenovićeva muzika poseduje specifičan odnos prema samoj sebi“ (Premate 2007: 100), aludirajući time na postupke autocitatnosti koje kompozitor primenjuje u delu. Premda svakako svesna činjenice da muzika sama nije sposobna da učini ništa, autorka ovakvom upotrebom metafora zapravo izražava svoje uverenje o posebnoj moći muzike da komunicira, diktira, pokrene. Važno je istaći još jedno mesto u tekstu koje otkriva stav naše muzikološkinje prema samom kompozitorskom poslu. Naime, ona piše, tumačeći tematske materijale kompozicije: „[reminiscencija na autorovo delo *Lidijski pejzaž*] je otisak kompozitorove intime, lirsko 'mesto preznačenja' u kome Kulenović poistovećuje samog sebe sa mitološkim sviračem“ (Premate, 2007: 99). Smatrajući, na osnovu upotrebe autocitata, da Kulenović sebe poistovećuje sa mitskim 'pramuzičarem', Premate zapravo veoma suptilno učvršćuje ideju o kompozitoru kao o uzvišenom stvaraocu artefakata visoke vrednosti. Na ovaj način je, samom kompozicijom i muzikološkim tekstom, potvrđen i status quo domaće muzičke produkcije. Veličajući od ranije poznate postupke ponavljanja, te utemeljenje dela u mitskom sadržaju, kompozitor i spisateljica su učvrstili veru u muziku kao čisto estetsku kategoriju. Čini se takođe, da je Premate u potpunosti prihvatila koncepcije Orfeja i Euridike koje je ponudio kompozitor, kao prirodne i

⁷ Tekst je originalno objavljen kao: Зорица Премате, „О Протејском стању музике. Четири композиције награђене на Трибини композитора Сремски Карловци – Нови Сад“, у: *Нови Звук* бр. 1, 1993, 159–181.

podrazumevane. Kako je tekst objavljen u *Novom zvuku* 1993. godine, samo nekoliko godina nakon objavljivanja prvih feminističkih tekstova Suzan Mekleri, treba naglasiti da rodna analiza kompozicija još uvek nije bila uvršćena u 'legitimne' muzikološke metode. Ipak, o činjenici da je feministička kritika muzike započeta tek u poslednjoj deceniji prošlog veka, gotovo dvadeset godina nakon što je prodrla u književnost i oblast vizuelnih umetnosti, moglo bi se dodatno raspravljati.

Do sličnih zaključaka se može doći i na osnovu sagledavanja *Diptiha* za engleski rog i gudače Dejana Despića, dela izvedenog desetak godina nakon Mihajlovićevog i Kulenovićevog, u okviru 14. Tribine i nagrađenog nagradom *Stevan Mokranjac* za 2005. godinu. Sam naslov dela, sugerise 'apsolutnost' njegove muzike, te se može reći da kompozicija predstavlja izuzetno dobar primer 'besfunktionalnosti' muzike ka kojoj teže mnogi domaći autori. Kako navodi Katarina Tomašević, sam autor smatra da „težište apsolutne, 'apstraktne' muzike počiva na zvučnoj *strukturi*“ (cit. prema: Tomašević, 2007: 46), te je i u ovom njegovom ostvarenju glavni predmet interesovanja upravo ta muzička komponenta. Tako je, kroz dva segmenta diptiha dočarana različita atmosfera – meditativna u prvoj i kontrastno energična u drugoj. Faktura dela, način rada sa motivom, i tretman instrumenata, odgovaraju klasičnim uzorima kojima je Despić okrenut u najvećem broju svojih kompozicija. Može se dakle zaključiti da je izvedeno delo izuzetno dobar primer 'samodovoljne' kompozicije, u kojoj je izgradnja muzičkog toka, (naizgled) rukovođena samo specifično muzičkim zakonima. Premda se, kao što je to slučaj i sa prethodno analiziranim kompozicijama, svakako ne može govoriti o postojanju određene političke ili ideološke poruke sugerisane, na primer naslovom ili programom, treba naglasiti da i ono ima svoju funkciju u očuvanju i ponovnom legitimisanju univerzalističkog 'karaktera' muzike. Naime, kako je istaknuto na početku poglavlja, ova 'besfunktionalnost' ima značajnu ulogu u konstruisanju realnosti sveta muzike u kome se pomoću konkretnih muzičkih dela potvrđuje ekskluzivna pozicija 'muškarca koji komponuje', skrivenog iza 'paravana' autonomije i univerzalnosti.

Insistiranje na 'muzici kao muzici' uočljivo je i u tekstu Katarine Tomašević objavljenom povodom dodele Mokranjčeve nagrade Dejanu Despiću. Autorka je u

tekstu, sumirajući ukratko karakteristike dotadašnjeg celokupnog kompozitorovog opusa, pozicionirala nagrađeno delo u okvire njegove zrele stvaralačke faze i, analizirajući njegove muzičke karakteristike, definisala *Diptih* kao primer, „u hindemitovskom smislu shvaćene ‘muzike za upotrebu’ (Tomašević, 2007: 46). Autorka ovaj termin upotrebljava „imajući u vidu, s jedne strane podatke o putevima nastanka dela, a sa druge strane egzaktno činjenice o formalnim aspektima kompozicije“ (Tomašević, 2007: 46). Tako se čini da je glavni razlog definisanja Despićevog dela kao primera *upotrebne muzike*, taj što je pisano sa ciljem upotpunjavanja domaće koncertantne literature za engleski rog. Na osnovu analize samog muzičkog toka koju je ponudila Tomašević se ne može zaključiti ništa o prodoru ove ‘želje za upotrebnošću’ u sam muzički tok.⁸

U jednom segmentu teksta, autorka navodi i biografiju Jasne Brandšteter kojoj je *Diptih* posvećen, ukazujući na značaj saradnje između kompozitora i oboistkinje, iz koje se, konačno ‘rodilo’ nagrađeno delo, čime je *Diptih* smestila i u kontekst njenih izvođačkih aktivnosti. Kada je u pitanju konkretno Despićevo delo, Tomašević ga definiše kao „dve zvučne slike“ u kojima se prepoznaju tipična svojstva Despićevog muzičkog jezika (Tomašević, 2007: 45–46). Ona takođe navodi da „daleko od indiferentnog distancirano objektivnog i racionalnog izraza, Despićev muzički govor u *Diptihu* protiče spontano i prirodno [...]“ (Tomašević, 2007: 46). Značajno je istaći ovo autorkino pozivanje na „spontanost i prirodnost“ jer ukazuje na još jedan važan aspekt kategorije univerzalnog. Naime, zahvaljujući dugoj tradiciji koju ima u okviru muzičke umetnosti, univerzalnost se često doživljava kao prirodna kada je u pitanju muzička umetnost, kao ono što joj prethodi, a ne kao nešto što joj je zapravo, naknadno pripisano. U tom smislu je važno napomenuti i činjenicu da Tomašević ovo Despićevo delo razmatra u svetlu jedne od „ključnih konstanti autorovog stvaralačkog puta, utemeljenog u ‘estetici skladnog, ugodnog i lepog’“ (Tomašević, 2007: 47). Citirajući kompozitorovo saopštenje održano povodom njegovog izbora za dopisnog člana Srpske akademije nauka i umetnosti 1987. godine, autorka ističe još tri kategorije često smatrane univerzalno razumljivim

⁸ U tom smislu bi analiza dela mogla biti upotpunjena, na primer, odnosom između sviračkih mogućnosti Jasne Brandšteter i konkretnih muzičkih postupaka, što bi čitaocu ukazalo na moguće ‘posledice’ koje je upotrebnost Despićevog dela imala na kompozicione postupke.

– skladno, ugodno i, što je posebno važno, lepo. Premda navedene ideje mogu biti prepoznate u Despićevom stvaralaštvu, treba naglasiti da rukovođenje njima svakako svedoči o veri u vrednost i uzvišenost muzike koja transcendirira konkretne društvene, kulturne i političke situacije. Utemeljenje stvaralačke poetike u ovim idejama može svedočiti o stavu koji sam kompozitor ima prema društvenim okolnostima i o njegovom nastojanju da očuva muziku kao elitističku umetnost, okrenutu samoj sebi. Ipak, takav postupak treba čitati i u svetlu Despićevog dugoročnog bavljenja kompozitorskim poslom koje je započeo u periodu socijalizma kada je dominantna estetika bila umerenomodernistička. U tom smislu se može zaključiti i da je *Diptih* plod stvaralačke poetike formirane još tokom autorovih studija kojoj je, uz izvesna odstupanja, Despić ostao veran do danas. Održavajući modernističke ideje koje su obeležile njegov formativni period, autor implicitno održava i shvatanja o ulozi žene u društvu. Drugim rečima, afirmišući ideje o univerzalnosti, Despić prećutno afirmiše i prirodnost dominacije muškaraca među kompozitorima koja se uspostavlja upravo negiranjem konkretnih društvenih okolnosti u kojima delo nastaje. Važno je naglasiti da je ovo zanemarivanje rodnih, ali i drugih specifičnih 'obeležja' individua koje muziku stvaraju, izraženo i u tekstu Katarine Tomašević, čime se ono (zanemarivanje) uspostavlja kao očekivano i 'prirodno'.

Težnja ka očuvanju autonomije muzičkog dela, njegove originalnosti i posebnosti primetno je i u delima nekih naših autorki. Čini se da je prisustvo ovih karakteristika u njihovom stvaralaštvu bilo neka vrsta uslova za njihov ulazak u prostore moći domaćeg sveta muzike. Tako se, baš kao što se pomoću kategorije univerzalnosti prikriva dominacija muških autora u kompozitorskom poslu, ovom koncepcijom zamagluje i prisutnost kompozitorki, te položaj koji one imaju u okviru domaće muzičke scene. Jedan primer takvog dela jeste i *Sjaj Betelgeza ili tajna crvenog džina* Tatjane Milošević, kompozicija izvedena 1995. godine na 4. Tribini kada je autorki dodeljena i III nagrada Međunarodne tribine kompozitora. Kompozicija je inspirisana „hladnom gigantskom zvezdom, drugom po sjaju u sazvežđu Orion na severnom nebu. Usled treperenja Betelgez zrači najrazličitije nijanse narandžaste i crvene boje koje se smenjuju vrlo brzo jedna za drugom“ (cit. prema: Mikić, 2007:

86). Ova smena boja koja nastaje pilikom treperenja zvezde, direktno je uticala na sam muzički materijal kompozicije. On „personifikuje ovo spektralno treperenje, a muzički tok polazi od fenomena nepravilnih, ali predvidivih perioda promena sjaja koji nastaju usled pulsiranja Betelgeza“ (cit. prema: Mikić, 2007: 86). Milošević je dakle, u ovom delu svoju pažnju usmerila pre svega na promišljanje različitih mogućnosti koje nudi rad sa tembralnim aspektom zvuka. U tom smislu se može uočiti paralela između Kulenovićevog *Mehaničkog Orfeja* i *Sjaja Betelgeza* – i Milošević i Kulenović su se, podstaknuti vanmuzičkim idejama, upustili u preispitivanje specifično muzičkih problema. Kao i u slučaju *Orfeja*, može se reći i da delo Tatjane Milošević predstavlja svojevrsan beg od realnosti, u daleke prostore kosmosa. Tako se i ova kompozicija, u kontekstu društveno-političkih dešavanja može tumačiti kao okretanje elitističkoj umetnosti kao svojevrsnom utočištu. Kako je u pitanju koju je autorka komponovala tokom studija, ona veoma dobro svedoči i o zahtevima koji se u okviru Katedre za kompoziciju i orkestraciju FMU postavljaju pred studente. Drugim rečima, naklonjenost elitizmu i univerzalnosti se, u stvaralačkim poetikama domaćih kompozitora i kompozitorki neguje i razvija još od njihovih studentskih dana.

Isijavanje Betelgeza, dočarano je u ovoj kompoziciji pre svega pomoću elektronske ozvučenosti instrumenata (violončela i čembala). Tako je treperenje usijane zvezde oslikano svetlom i oštrom bojom ozvučenog čembala te upotrebom najrazličitijih agogičkih sredstava, načina izvođenja, te samim radom sa materijalom. Tremola, brzi pasaži, brze smene tremolo i ne-tremolo segmenata, dinamičke promene na ležećim tonovima, klasteri, trileri, predudari, ostinata samo su neke od tehnika kojima Milošević ispituje različite tembralne mogućnosti koje pružaju ozvučeni instrumenti. Takođe, sam rad sa materijalom koji podrazumeva variranje motiva baziranog na nekoliko tonova, doprinosi utisku stalnog treperenja, vibriranja i promene. Pored navedenih parametara, i dinamika zvuka ima značajnu ulogu u dočaravanju različitog stepena energije kojom zrači Betelgez. Tako se kontrastni dinamički odseci mogu tumačiti i kao opisi različitih nijansi crvene i narandžaste boje koji su autorku podstakli na komponovanje. *Sjaj Betelgeza* jeste primer muzičkog dela u kome je izražena vera u autonomnost muzike i njenu transcedenciju. Kosmos

i nebeska tela svakako predstavljaju nepresušan izvor inspiracije, te se njihovi 'muzički portreti' mogu smatrati doprinosom univerzalnim shvatanjima čoveka i njegovog odnosa prema kosmosu. Dakle, premda autorka jeste slušaocu ponudila sopstveno viđenje isijavanja Betelgeza, već navedenim postupcima ga je izdigla na nivo univerzalnog, prikrivajući na taj način da je delo zapravo predstava jedne konkretne žene, uslovljena društvenim okolnostima u kojima živi. Takođe, kako se pokazalo da je univerzalan čovek zapravo muškarac, čini se da je Milošević, zamaglivši specifičnosti svog roda, pristala da svojim kompozicijama, uslovno rečeno, simulira rad kompozitora. Ova činjenica je posebno važna kada se u obzir uzme trenutno zaposlenje ove autorke. Naime, može se reći da je ovakav manir komponovanja bio značajan prilikom izbora Milošević Mijanović za asistenta a zatim i docenta na Katedri za kompoziciju FMU. Drugim rečima, univerzalnost koja karakteriše njen kompozitorski opus, omogućila joj je da postane jedna od samo tri kompozitorke koje na FMU imaju klasu kompozicije.

Značajan doprinos u naturalizaciji autonomnog i transcendentnog aspekta ove kompozicije, dala je i Zorica Makević u svom tumačenju dela.⁹ Naime, kao što je to bio slučaj i sa prethodno razmatranim tekstovima, Makević se fokusirala pre svega na njegove specifično muzičke parametre. Naime, nakon kratke analize kompoziciono-tehničkih postupaka upotrebljenih u cilju dočaravanja Betelgeza, Makević se upušta u razmatranje formalnog plana kompozicije koji je, kako kaže „moguće povezati sa oscilacijama sjaja ove polupravilne promenljive zvezde. Betelgezovo pulsiranje, koje za posledicu ima naizmenično pojačavanje i stišavanje zračenja, u konturama dela opažamo kao stalnu smenu dinamičnih i statičnih stanja, povezanih gradacionom krivom“ (Makević, 2007a: 117). Tako spisateljica, prateći sam kompozitorčin rad sa muzičkim materijalom, ufokus svoje analize stavlja upravo onaj zvučni aspekt dela koji predstavlja i glavnu kompozitorčinu preokupaciju, afirmišući tako autonomnost muzičkog materijala koji je predstavila kompozitorka. Makević u tekstu dakle gotovo prepričava muzička dešavanja u kompoziciji, formulišući tako njen, uslovno rečeno, simulakrum u verbalnoj formi.

⁹ Tekst je originalno objavljen kao: Зорица Макевић, „Сјај Бетелгеца – о композицији Татјане Милошевић *Сјај Бетелгеца или тајна црвеног джина* за четири озвучена виолончела, озвучено чембало и клавира“, у: *Нови Звук* бр. 6, 1995, 107–111.

Još jedan značajan aspekt teksta Zorice Makević jeste i pažnja koju autorka posvećuje analizi muzičkih parametara koji svedoče o činjenici da je kompozitorka u delu predstavila svoj lični doživljaj zvezde, a ne njenu 'objektivnu' sliku kako bi se to moglo očekivati. Naime, Makević piše:

No, ova maštovita deskriptivna putanja nije ni jedini ni najdublji trag dela. Njegov razvoj odvija se istovremeno u jednom značajnijem pravcu, koji se otkriva u liniji laganih odseka, onda kada postane jasno da njihovo smenjivanje sa odsecima punog sjaja nije puko podražavanje Betelgezovih pulsacija (bez obzira na autonomnu vrednost dobijene muzičke igre), već predstavlja i oscilaciju od spoljašnjeg ka unutrašnjem, od dešavanja ka doživljaju, od percepcije ka apercepciji – od mimezisa ka poezisu“ (Makević, 2007a: 117). (podvukla A.S.)

Dakle, čini se da Makević podrazumeva da je moguće napisati delo koje bi bilo „puko podražavanje“, odnosno delo koje bi predstavljalo 'objektivnu', 'realnu' muzičku sliku Betelgeza, 'čist mimezis', koji bi imao „autonomnu vrednost“. U tom smislu bi se moglo reći da ova spisateljica takođe operiše dualnostima objektivno/subjektivno, spoljašnje/unutrašnje, dešavanje/doživljaj, čime ukazuje na univerzalno značenje muzičkog teksta o kome govori. Takođe, uputno je primetiti da je autorka smatrala neophodnim da ukaže na činjenicu da je kompozitorka u delu ponudila svoj doživljaj pulsiranja zvezde, što upućuje na postojanje mogućnosti 'objektivnog', 'nepriistrasnog' prikazivanja Betelgeza. Muzički materijal koji je autorku uputio na ovakvo razmišljanje jeste pojava teme u violončelu: „U centralnom, statičnom odseku doživljaj beskrajne tišine i samoće preneo je sliku Betelgeza u unutrašnji pejzaž – čujemo prvu pravu melodiju, izražajni pev prvog violončela koji više nego očigledno nije ilustrativnog porekla [...] Betelgez je tako postao naš zavičaj. Predeo prisvojen, intimiziran i idealizovan tako da u njemu konačno prepoznavamo sami sebe“ (Makević, 2007a: 11). U ovim redovima se prepoznaje još jedno uverenje, vezano sa konceptima univerzalnosti i autonomije muzike: povezivanje izražajnosti melodije odsvirane na violončelu i intimnog

doživljaja, emocija. Upravo činjenica da u ovom 'muzičkom predelu' „prepoznamo sami sebe“ svedoči o nastojanju da se muzika uspostavi kao univerzalno razumljiva i transcendentna, muzika čiji sadržaj komunicira sa svakim. Drugim rečima, muzika Tatjane Milošević je Muzika, organizacija tonskih visina koja nadilazi rodne, rasne, klasne i druge karakteristike pojedinačnih stvaralaca, izvođača i slušalaca.

Slična preokupacija 'večnim' i 'večitim' idejama prisutna je i u klavirskom triju Ljubice Marić pod naslovom *Torzo*. Delo je izvedeno u okviru 5. Tribine 1996. godine, kada je i nagrađeno Mokranjčevom nagradom. Ljubica Marić je prva naša kompozitorka kojoj je dodeljena ova nagrada, te je zbog toga u ovom kontekstu značajno razmotriti ga. Takođe je važno napomenuti i činjenicu da je Marić kompozitorka koja je obrazovanje stekla neposredno pre početka Drugog svetskog rata čija je stvaralačka poetika u potpunosti modernistička. Tako je i *Torzo* delo u kome se prepoznaje pre svega ideja o autonomnosti muzičkog dela u kome je autorka fokusirana na istraživanja zvučnosti. Muzički tok je koncipiran kroz stalno variranje melodijskih floskula poverenih različitim instrumentima. Svakom od instrumenata u triju je poveren razvoj posebne melodije, te ovakav kontrapunktski rad sa materijalom uslovljava i slobodnu formu, baziranu pre svega na smeni kontrastnih odseka. Kontrastnost je u *Torzu* postignuta pre svega promenama u dinamici i intenzitetu zvuka, te upotrebom različitih kombinacija instrumenata. Tako se ova kompozicija Ljubice Marić može opisati kao „bezidejna arabeska tona“ (Stefanović, 1958: 208–249). Naime, moglo bi se reći da je stvaralačka poetika Ljubice Marić generalno, sasvim u skladu sa napisima Pavla Stefanovića, baziranim na modernističkom shvatanju po kome „melodijske, ritmičke, kontrapunktske i harmonske strukture – pojavni vidovi arabeskne igre 'slaganja i razlaganja tonova', auditivno čulne manifestacije iz kojih se jedno apsolutno muzičko delo jedino i sastoji – ne obuhvataju u sebi, ne sadrže, ne donose nikakve ideje, nikoje pojmove, nikakav 'program' [...]“ (Stefanović, 1958, 248). Drugim rečima, Marić je okrenuta arhetipskom zvuku i njegovim univerzalnim i transcendentnim svojstvima. O tome svedoči i sam naslov dela koji upućuje na središnji, centralni deo ljudskog tela u kome se nalazi i, uslovno rečeno, suština čovekovog bića ili makar, većina njegovih vitalnih organa. Ipak, konkretno ljudsko (možda žensko?) telo je u ovom slučaju

zanemareno i transcendirano, a od nekog konkretnog torza je ostala samo metafora onog suštinskog, centralnog. Tako se može reći da je *Torzo* paradigmatičan primer zanemarivanja značaja koji rodne karakteristike imaju prilikom komponovanja. Kao i torzo, i zvuk u delu Ljubice Marić univerzalni zvuk shvaćen kao transcedentalan u odnosu na pojedinačne posebnosti. Prisutnost ovakve poetike u poslednjoj deceniji dvadesetog veka, svakako se može objasniti okretanjem elitističkom svojstvu umetničke muzike karakterističnom (ne samo za) za ovaj period, kojim su naši stvaraoci zapravo stvarali neku vrstu paralelne realnosti, različite od one u kojoj su živeli.

U učvršćivanju tih ideja, svoj doprinos je ponovo dala Zorica Makević,¹⁰ navodeći da „reč TORZO [...] višestruko obuhvata i razotkriva smisao ovog dela, reflektujući se i na smisao dela uopšte. Delo je uvek deo – isečak subjektivne ili objektivne stvarnosti [...] Torzo je i središte realnog oblika ovekovečeno u čvrstom materijalu” (Makević, 2007b, 119). Dakle, spisateljica naglašava da konkretno delo Ljubice Marić zapravo korespondira sa suštinom svakog dela, “dela uopšte”, afirmišući time ideju o univerzalnom značenju muzike, te o postojanju univerzalnog muzičkog dela prema kome se sva druga odnose. Tako se može reći da autorka zapravo muzici pristupa sa stanovišta koje se može okarakterisati i kao platonističko, shvatajući kompoziciju kao deo, isečak ili odraz neke druge realnosti. Makević dakle, razmatra *Torzo* iz aspekta dela koje “zahvata uvek iz istog neiscrpnog izvora koji bi se, po rečima samog autora, mogao nazvati CELO VREME” (Makević, 2007b, 118). U tom smislu se može reći da je spisateljica okrenuta ukazivanju na univerzalne, večne koncepte muzike koju stvara Marić, a koncept vremena i njegovog proticanja svakako jeste jedna takva ideja. Tako se Zorica Makević pita: „Nije li muzika upravo očvrstnut oblik neuhvatljive srži vremena? Isto tako pun, nem i čist, veličanstven i nerazumljiv” (Makević, 2007b, 119). Opisujući muziku kategorijama poput „puno“, „nemo“, „čisto“, „veličanstveno“, „nerazumljivo“, autorka poseže za konceptima koji se najčešće dovode u vezu sa muzikom kada postoji namera da se ona uspostavi kao autonomna, transcedentna, univerzalna. Jer, ideje poput na primer čistoće ili

¹⁰ Tekst je originalno objavljen kao: Зорица Макевић, „Торзо – Клавијски трио Љубице Марић“, у: *Нови Звук*, бр. 8, 1996, 31–33.

veličanstvenosti, svakako predstavljaju primere univerzalnosti prisutne u zapadnoevropskoj tradiciji. Tako se može reći da i Makević, pišući o delu Ljubice Marić, preuzima modernističke ideje o arhetipskom zvuku i vremenu kojima je vođena stvaralaška poetika Ljubice Marić.

Dva analizirana teksta Zorice Makević, dodatno svedoče o, još uvek izuzetno velikoj snazi koje su modernističke ideje imale i tokom poslednje decenije prošlog veka. Takođe, upadljivo je, i veoma simptomatično to što su upravo žene bile te koje su aktivno nastojale da prikriju svoju sve veću prisutnost u svetu muzike (bilo da je u pitanju muzikološka ili kompozitorska aktivnost).

9. EKSURS: UNIVERZALNOST U JEZIKU

Dva teksta Zorice Makević, analizirana u prethodnom delu rada, upućuju na još jedan važan aspekt koji utiče na održavanje i prikrivanje neravnopravnosti između muškaraca i žena, aspekt prisutan u jeziku. Naime, Makević u nekoliko navrata, pišući o kompozicijama Tatjane Milošević i Ljubice Marić, referira na ove kompozitorke kao na autore, koristeći imenicu muškog roda kako bi opisala delatnost žene. U ovom slučaju, važno je napomenuti da je „svaka upotreba jezika vezana za društveni i politički kontekst” (Savić, 2009: 9), te da je „norma u jeziku [...] rezultat dogovora stručnjaka za jezik o nekom datom pitanju” (Savić, 2009: 11). Dakle, upotrebom imenice autor u muškom rodu u cilju opisivanja delatnosti kompozitorki, Makević koristi takozvani generički oblik imenice, oblik koji se smatra neutralnim, a koji je zapravo izgrađen u muškom gramatičkom rodu. Tako, veoma je važno uočiti i činjenicu da se u samom jeziku, rod osobe koja vrši određenu delatnost prikriva upotrebom naziva profesije u univerzalnom, neutralnom, a zapravo muškom rodu, čime se takođe može prikriti i neravnopravnost između muških i ženskih pripadnika neke profesije. Takođe, nepostojanje naziva pojedinih profesija u ženskom rodu, govori i o odsustvu žena iz te oblasti. S obzirom na to da je jezik praksa, činilo se nepotrebnim formulisati naziv profesije u ženskom rodu, ukoliko određen posao nikada nisu obavljale žene. Onog trenutka kada one jesu stupile u određene oblasti, prihvaćen je ‘univerzalni’ naziv profesije, a činjenica da je on zapravo muškog roda do skora nije dovođena u pitanje. Ova praksa bila je, i još uvek jeste, veoma rasprostranjena i u jeziku sveta muzike. O tome svedoče i nazivi institucija: Udruženje kompozitora Srbije, *Međunarodna tribina kompozitora*, Savez kompozitora Jugoslavije itd. Tako na primer, Roksanda Pejović u *Istorijskom pregledu razvoja Udruženja kompozitora Srbije* piše isključivo o umetnicima, muzičarima, članovima, predsednicima, sekretarima, urednicima itd, bez obzira na činjenicu što su neke od ovih funkcija obavljale i žene. Ili, u impresumu časopisa *Novi Zvuk*, dr Mirjana Veselinović Hofman je navedena kao glavni i odgovorni urednik, Marija Nikolić, na primer, kao sekretar, dok se rubrike naslovljavaju sa „Reč kompozitora” ili „Reč muzikologa” bez obzira na rod osobe čija je ‘reč’. Treba ipak

naglasiti da, zbog svakako sve veće prisutnosti žena u svetu muzike, postepeno dolazi do izvesnih promena na ovom polju.¹ U tom smislu se univerzalnost može kritikovati upravo drugačijom upotrebom jezika na osnovu kog se, na primer, jasno vidi da se u određenom tekstu govori o delatnosti žene.

¹ Za više detalja o neravnopravnosti žena u jeziku videti i: Hana Čopić, „Žene i jezik“, u: Adriana Zaharijević (ur), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Žene u Crnom, Centar za ženske studije, Rekonstrukcija ženski fond, Beograd, 2007, 216–226.

10. U/OKO/IZA UNIVERZALNOSTI II

Preokupacija čisto muzičkim, mada svakako ne na način uočljiv u delu Ljubice Marić, primetna je i u kompoziciji naslovljenoj *Kaleidoskop* za duvački kvintet Milane Stojadinović Milić, izvedenoj 2002. godine, u okviru 11. *Međunarodne Tribine kompozitora*. U *Kaleidoskopu*, primarna oblast ineteresovanja autorke jeste, ponovo, specifično muzička – naime, u pitanju je forma. Kompozicija je zamišljena kao zbirka od šest kratkih komada, a redosled njihovog izvođenja nije fiksiran. Tu se prepoznaje i inspiracija Milane Stojadinović Milić, koju je kompozitorka pronašla u dečijoj igrački – kaleidoskopu. Naime, kako se igračka „sastoji od šest ravnih ogledala spojenih svojim ivicama ispod koji predmeti izgledaju umnoženi i pokazuju lepe figure, koje se pri obrtanju naprave oko dužine ose i stalno menjaju“ (cit. prema: Vuksanović, 2007: 130), autorka je pokušala da muzički dočara pogled kroz kaleidoskop. Tako broj komada odgovara broju stakala na kaleidoskopu, a promena njihovog rasporeda zapravo simulira okretanje ove dečije igračke kojim se menja raspored figura u koje se gleda. Autorkina preokupacija pitanjima forme je u ovom delu vidljiva na mikro i na makro planu. Tako se različitim rasporedom komada, koncipiranih u različitim tempima, dobijaju i različiti gradacioni lukovi, sa raznovrsnim rasporedom kuminacija. Takođe, simetričnost forme dominira svakim od stavova *Kaleidoskopa*, osmišljenih u dvodelnoj formi, dok su neprekidnovariranje motiva, njihovo transponovanje i inverzija realizovani kroz simetričnosti na melodijskom planu. Muzički tok kompozicije protiče u kontrastima i jukstapozicijama između visokih i niskih registara instrumenata, konsonantnih i disonantnih intervala itd, te se može reći da se autorka osvrnula i na preispitivanje tembralnih mogućnosti drvenih duvačkih instrumenata. Tako se kompozitorka, koncentrišući se na specifično muzičke aspekte, povezane sa vanmuzičkom idejom pogleda kroz kaleidoskop, u potpunosti udaljila od društvenog konteksta u kome stvara. Može se reći da je, pre svega na osnovu inspiracije jednostavnom dečijom igračkom, Stojadinović Milić potvrdila ideju o besfunkcionalnosti muzičkog dela. Naime, jedina funkcija kaleidoskopa jeste da onome ko kroz njega gleda, prikaže „lepe figure“, a slična tvrdnja se može izneti i za kompoziciju o kojoj je reč. Njena

autorka je preokupirana zvučnošću, te se za ovo delo može reći da u potpunosti afirmiše 'besfunktionalnost' muzike – to jeste njegova jedina funkcija. Takvim uspostavljanjem elitističkog mesta umetničkog dela, kompozitorka je, kao i mnoge njene kolegice i kolege, reafirmisala koncepte autonomije i univerzalnosti muzičkog dela. Takođe, važno je naglasiti da je kompozicija nastala neposredno nakon 'demokratskih promena' te se njena 'besfunktionalnost' u tom kontekstu čini još simptomatičnijom. Osim toga, inspiracija dečijom igračkom i naivnost koja se povezuje sa njihovim svetom, takođe se može tumačiti u kontekstu bega od stvarnosti, kao povratak neiskvarenosti i čistoti.

Kako Ivana Vuksanović navodi u tekstu posvećenom ovom delu,¹ „Kaleidoskop Milane Stojadinović-Milić na specifičan način uspostavlja vezu između optičkog i foničkog, pa, shodno tome, i analitički prikaz kompozicije mora ići za tim tragom“ (Vuksanović, 2007: 130). Tako se, prateći stvaralačku poetiku autorke o čijem delu piše, spisateljica u tekstu pre svega fokusirala na različite aspekte formalne organizacije kompozicije, dovodeći ih u vezu sa različitim karakteristikama kaleidoskopa. Vuksanović je predstavila temeljnu analizu pre svega makro forme kompozicije, a zatim i formalne organizacije svakog segmenta kompozicije ponaosob, razmatrajući pre svega načine na koje je muzičkim sredstvima ostvarena simetrija u delu. Slično kao i Katarina Tomašević, Vuksanović piše 'čistim' muzikološkim jezikom, fokusirajući se isključivo na činjenice, insistirajući na taj način na naučnoj distanciranosti od objekta o kome govori. Tako na primer, autorka piše: „Refren ansambla je zasnovan na skokovima koji zgusnutu vertikalnu, odnosno polustepeni klaster od tonova a, b, h, c, 'raspršuje' difuzno u duboki i visoki registar. Ova aktivnost je praćena i adekvatnim dinamičkim krešendom, pa sve zajedno kao postupak, neodoljivo podseća na efekte kaleidoskopskog 'širenja' figura od centru ka spoljnim ivicama“ (Vuksanović, 2007: 131). Ovakva vrsta analize, koja za cilj ima predstavljanje muzičkog toka kompozicije, zapravo afirmiše shvatanje muzičkog dela kao autonomnog „isečka vremena“ koje postoji nezavisno od konteksta, dela koje je, sasvim uslovno rečeno, samo sebi dovoljno. Treba istaći i da je Vuksanović u

¹ Tekst je originalno objavljen kao: Ивана Вуксановић, „Калейдоскоп Милане Стојадиновић-Милић“, у: *Нови Звук* бр. 20, 2002, 91–94.

delu uočila autorkinu fokusiranost „na zvučnu boju i preispitivanje binarnih opozicija u okviru njenih parametara: boje instrumenata (odnosom solista – ansambl), boje registra (u odnosu visoki – duboki), boje melodije (u postupnom kretanju i intervalskim skokovima), boje harmonske vertikale (u uskom i širokom slogu, konsonantne i disonantne), ukupne boje zvuka ansambla (kompletnog i smanjenog sastava)...“ (Vuksanović, 2007: 131). Ovakvo ‘objektivno’ opisivanje postupaka primenjenih u kompoziciji, svedoči o uverenosti spisateljice u adekvatnost sagledavanja isključivo muzičkih parametara dela, što ponovo afirmiše koncept autonomnosti kao prirodnu i podrazumevanu kategoriju. Tako se čini da su univerzalne kategorije koje su u ovom slučaju o fokusu kompozitorke i spisateljice zapravo jednostavnost, naivnost i nepretencioznost. Tako Vuksanović piše: „On [*Kaleidoskop*] ima onu specifičnu ‘težinu’ naivnih stvari ili kolosalnost jednostavnog. On je samo na prvi utisak ‘dečija igračka’ [...]“ (Vuksanović, 2007: 132). ‘Besfunktionalnost’ ovog dela se, dakle, afirmiše i njegovim povezivanjem sa jednostavnošću i naivnošću. Okrenutost stvaralaca pitanjima čisto muzičkog, uočljiva je na poseban način i od 17. Tribine, kada je, na inicijativu selektora Ivan Brkljačića uvedena praksa tematizacije sadržaja manifestacije. Tako je ova Tribina bila posvećena minijaturama, da bi zatim usledili *Odjeci prostora* na osamnaestoj, *Muzika i pozorište* u okviru devetnaeste, te *U sjaju glasa* kao ‘tema’ poslednje, dvadesete Tribine. Ovi “slogani” koji su pratili poslednje četiri Tribine, osmišljeni su ‘široko’, te se u njihove okvire može uklopiti veliki broj različitih stvaralačkih poetika. Ipak, aspekt koji ovakvim tematizacijama jeste određen upravo je elitistička karakteristika muzike koja se na Tribini ‘neguje’ od samih njenih početaka. Tako se stvaraoci dodatno podstiču na kompozitorska istraživanja koja ne prelaze jasno ocrtane granice autonomnog područja muzike. Tako, u prikazu 17. Tribine kompozitora,² Marija Nikolić primećuje da je „poigravanje različitim muzičkim kodovima, te dekonstruktivistički odnos prema raznorodnim stilskim, žanrovski i morfološkim aspektima u okviru jednog dela i dalje [...] jedna od osnovnih preokupacija savremenih autora“ (Nikolić, 2009: 106). Čini se da bi se ovaj opis mogao dati

² Марија Николић, „Нове минијатуре. 17. међународна трибина композитора“, у: *Нови Звук* бр. 33, Београд, СОКОЈ МИЦ, 2009, 105–111.

prilikom razmatranja svake Tribine, te bi se u tom smislu, spisku prethodno analiziranih dela mogle dodati i *Bagatele* Aleksandre Vrebalov u kojima autorka preispituje ovaj žanr kroz jukstapoziciju Betovenovih dela iz opusa 119 i njenih ličnih ostvarenja, *Mocart/Hajdn* Irene Popović u kome je autorka, kolažnim 'lepljenjem' segmenata komičnih opera dva kompozitora ponudila sopstveno viđenje ovog žanra; *Timenoid* Tatjane Ristić i *Green wit Buzz* Tatjane Marković sa 18. Tribine, te *Altus* Vladimira Tošića sa 17. Tribine, neki su od primera dela u kojima je primarni fokus autora stavljen na pitanja ritma. Treba istaći i *Pesmu žeteoca* Svetlane Maksimović ili *Muzičke igračke* Srđana Hofmana, kao samo neka od dela čiji su se autori osvrnuli na ispitivanje različitih kvaliteta zvuka i zvučnosti. U tom smislu bi se moglo reći da je kod mnogih naših autora, naročito onih koji su bili ili jesu deo Katedre za kompoziciju FMU, prilikom komponovanja „[...]oduvek u pitanju [...] nekakav 'objekt posmatranja/slušanja' [...] uvek neko drugi ili nešto drugo što se posmatra, što se sluša, uvek na drugi/drugačiji način i iz drugog ugla i uvek nešto drugo od istog...” (Mikić, 2009: 51). Drugim rečima, delo je često shvaćeno kao autonomni objekt koji se posmatra sa distance, kao Drugo koje postoji bez obzira na stvaraoca ili slušaoca. Takođe, može se reći da savremenim kompozitorskim stvaralaštvom zaista dominira pogled na istu stvar (Muziku) upućen „uvek iz drugog ugla“.

Kako bih izbegla dalje nabrojanje, istakla bih još jednom da se, na osnovu razmatranih kompozicija može zaključiti da je univerzalnost koja egzistira u tesnoj sprezi sa idejom o autonomnosti muzičkog dela, važna ideologija kojom je vođen domaći svet muzike. U tom smislu, ove kategorije su podržane i afirmisane od strane svih značajnih institucija sveta muzike, o čemu svedoči i njihova dominacija u kompozicijama izvedenim na najznačajnijoj smotri domaćeg muzičkog stvaralaštva. Važno je napomenuti još jednom da se pomoću ove kategorije gradi utisak o muzici koja transcendirira pojedinačne rodne, etničke, rasne i klase kategorije čime se njihovo postojanje i značaj prikrivaju. U tom smislu bih naglasila da se na ovaj način ne prikriva samo velika prisutnost kompozitorki na našoj muzičkoj sceni, već i izuzetno duga i (do skora) sveprisutna dominacija muškaraca u okviru sveta muzike. Prethodnom analizom odabranih kompozicija i tekstova želela sam da ukažem na

činjenicu da ne postoji suštinska razlika između kompozicija autora i autorki, niti između tekstova koji ih razmatraju. Autori i autorke svih predstavljenih kompozicija nastojali su da, predstavljajući svoju muziku kao autonomnu, prikriju svoje pojedinačne rodne, klasne, etničke i druge karakteristike. Ovo nastojanje je podržano i od strane spisateljica, pre svega načinom na koji su dela predstavljana. Zanemarujući društvene okolnosti u kojima kompozicije nastaju, kao i potencijalne uloge koje bi one mogle imati u domaćoj kulturi i umetnosti – dakle, ne razmatrajući kritički poziciju koju autori zauzimaju u svetu muzike – spisateljice su dodatno učvrstile ideje na kojima počiva akademski kanon, a koje vode različitim isključenjima. Ipak, može se postaviti pitanje o mogućnosti pisanja teksta o univerzalističkom delu koji nije univerzalistički. Drugim rečima, ukoliko kompozitor operiše isključivo ovim (univerzalnim) kategorijama, nužno je i da se muzikološki tekst njima rukovodi. Tako, premda se čini da ih, barem kada je u pitanju domaća produkcija, nije moguće izbeći, važan je stav koji autor/ka teksta ima prema prethodno opisanim, univerzalističkim idejama. Dakle, s obzirom na to da celokupna kompozitorska i muzikološka praksa egzistira u okviru polja moći koje je rukovođeno idejama o univerzalnosti, veoma je važno problematizovati način na koji se prema njima odnose akteri sveta muzike. Drugim rečima, jedan od mogućih načina na koji se muzikološkim tekstom može udaljiti od univerzalizujućih koncepata jeste njihovo kritičko sagledavanje i pozicioniranje u određeni društveno-istorijski i ideološki okvir. Time se fokus autora/ke teksta ne udaljava od konkretne muzike, čije je sagledavanje nužno, već se konkretni specifično-muzički aspekti sagledavaju kroz njihovu funkciju i ulogu u društvu. Drugim rečima, premda često muzikološkom analizom nije moguće utvrditi 'rod muzike', odnosno neke kompozicione postupke, na primer, prepoznati kao ženske ili muške, jeste moguće sagledati način na koji se kompozitri i kompozitorke odnose prema (svom) rodu – bilo da ga negiraju, prikrivaju ili problematizuju. Takođe, kako je univerzalizacija jedna od bitnih karakteristika samog jezika kojim se služe pisci o muzici, važno je ukazati i na potrebu za promenom na ovom polju koja bi doprinela kritici univerzalizujućih koncepata muzike.

Ipak, svojom kritikom univerzalističkih ideja kojima je rukovođena muzika,

ne želim da afirmišem takozvano žensko pismo kao jedini ispravan put kojim bi se u budućnosti kretala domaća muzika. Drugim rečima, žensko pismo bi se moglo pokazati kao samo jedna od mogućih, kritički koncipiranih stvaralačkih praksi. Kako se na osnovu kritike sakrivanja rodnihih karakteristika stvaraoca pitanja o ženskom pismu nužno nameću, u nastavku teksta ću pokušati da ga, svakako u kratkim crtama, rasvetlim.

11. 'ŽENSKO'/'MUŠKO' PISMO I

Ideja o postojanju takozvanog ženskog pisma (*écriture féminine*), veoma je rasprostranjena u feminističkoj teoriji, a posebno mesto ima u okviru takozvanog francuskog feminizma, preciznije u teorijskoj i kritičkoj misli Elen Siksu (Hélène Cixous). Jedan od njenih najpoznatijih tekstova pod naslovom „Smeh meduze“ („Le Rire de la Méduse“), posvećen je upravo ovoj problematici. Koncept je pre svega vezan za knjiženost, a javlja se kao deo feminističkog pokreta sa ciljem osamostaljivanja i emancipacije ženskog iskustva. Pretpostavka ključna za žensko pismo jeste da je svaka vrsta ljudskog izražavanja, a u ovom konkretnom slučaju praksa pisanja književnog teksta, koncipirana po uzoru na muški subjekt. Kako piše Elen Siksu: „Bez nedoumice podržavam ideju da postoji obeleženo pismo; da je, do ovog trenutka [...] pisanje bilo rukovođeno libidalnom i kulturnom – dakle političkom, tipično maskulinom – ekonomijom [...]“ (Cixous: 1976: 879). Tako, autorke takozvane ženske književnosti, poput na primer Virdžinije Vulf (Virginia Woolf), nastoje da u svoja dela – jezikom, formom dela itd. – uključe sopstveno iskustvo bivanja ženom. Drugim rečima, ovakva književnost je zamišljena kao 'proizvod' ženske telesnosti i seksualnosti, u skladu sa idejom da su žene više određene svojim telom od muškaraca. „Žene su telo“ (Cixous, 1976: 886), piše Siksu, „[žena] fizički materijalizuje ono što misli“ (Cixous, 1976: 881). U tom smislu se može reći da žensko pismo podrazumeva i „metafor[u] pisanj[a] telom [koja je] obrtanje onog postupka koji svodi žensko na telesno a telesno na drugo“ (Velimirac, 2007: 264). Takođe, smatrajući da je u društvu, pa tako i u jeziku, žena uvek postavljena kao Drugo, autorke koje zastupaju ideju ženskog pisma, nastoje da izgrade jezik kojim se to neće činiti. Cilj ovakvog pisma jeste davanje mogućnosti ženi „da predstavi sebi kako je konstruisana, da sebe predstavi sopstvenom dekonstrukcijom koja se postiže metaforičkim jezikom [...] Da time ne ostane druga, a da uvek zadrži svoju razliku“ (Velimirac, 2007: 259). Pišući 'svojim' pismom, žene nastoje da „redefinišu svoj identitet koji je bio čitan u seksualnom ključu, stupajući nogom na tlo samodefinisanja“ (Velimirac, 2007: 265). U tom smislu bi žensko pismo trebalo da predstavlja 'autentično' žensko izražavanje, proizašlo iz načina na koji svaka autorka

doživljava sebe i svoje telo u odnosu na društvo i kulturu. „Stajati u mestu, telesnom prostoru – mestu iskustva i iz njega govoriti“ (Velimirac, 2007: 265), kako navodi Ivana Velimirac¹. Jedan od važnih aspekata ove književnosti jeste i preispitivanje načina na koji je žena definisana u kulturi, redefinicija stereotipnih predstava o ženi ili njihovo ukidanje. Ista autorka navodi i da je 'žensko' u ovom slučaju takođe „oznaka za drugost, zadržana na metaforičkoj ravni, i pismo koje je žensko ispisuje onaj ko opaža i promišlja drugost [i] nastoji da drugost liši ograničavajuće konotacije, negativne ili pozitivne“ (Velimirac, 2007: 265). Žensko pismo, tako, ima veoma izraženu aktivističku crtu, a da bi određeno delo bilo okarakterisano na ovaj način, ono mora biti vezano za nameru autorke da delom predstavi i problematizuje svoje iskustvo drugosti. „Žene moraju pisati kroz njihova tela, moraju izmisliti neprobojan jezik koji će uništiti podele, klase i retorike, pravila i kodove [...]“ (Cixous, 1976: 886), smatra Siksu. Žene se, dakle, moraju se osloboditi uvođenjem sopstvenog tela u tekst.

Važno je naglasiti da (često pogrešno shvaćen) koncept ženskog pisma može da dovede i do univerzalizacije kategorije žene, podrazumevajući da postoji neko univerzalno iskustvo koje je zajedničko svim ženama, te da na osnovu njega postoji i pismo koje bi blo svojstveno svim ženama.² Ovakvo shvatanje univerzalizuje i kategoriju muškarca, podrazumevajući da postoji jedan način na koji svi muškarci pišu.³ Drugim rečima, premda se može reći da 'muško' pismo karakteriše pre svega posedovanje moći koja često podrazumeva isključivanja i diskriminaciju, svaki

¹ Ivana Velimirac je naša književnica, koja je diplomirala Opštu književnost i teoriju književnosti na Filološkom fakultetu, a zatim magistrirala na Sorboni. Kao književnica stvara dela koja se ne mogu žanrovski jasno odrediti, ali se mogu okarakterisati kao ženska književnost. Njeno najpoznatije delo je *Drveni dečak* za koje je 2003. godine dobila Brankovu nagradu.

² Ovakvo shvatanje, karakteristično je i za Lis Irigaraj (Luce Irigaray), savremenicu Elen Siksu koja se, uz Juliju Kristevu (Julia Kristeva) i Siksu, smatra pripadnicom čuvene trojke francuskog feminizma. Naime, teorijska misao Irigaraj usmerena je na definisanje posebne ženske subjektivnosti koja će biti izvedena na osnovu posebnosti ženskog pola koji je, kako smatra, definisan kao razlika u odnosu na muški. U tom smislu je ideja polne razlike koju razrađuje Irigaraj u tesnoj sprezi sa konceptom ženskog pisma koji zastupa Siksu.

³ Takva praksa prisutna je pre svega u misli feministkinja takozvanog drugog talasa koji se vezuje za period od oko 1970. do 1980. godine, premda su ove granice svakako propustljive, te se i u 21. veku, mogu pronaći tekstovi pisani u 'maniru drugog talasa'. U napisima feministkinja ovog perioda poput, na primer Beti Fridan (Betty Friedan) ili Nensi Harcock (Nancy Hartsock), mahom se može uočiti govor o Muškarcima, koji „tlače“ Žene, te shvatanje po kome su sve žene, samim tim što su žene potlačene, mahom na isti način.

pojedinačni muškarac/autor ove postupke ponavlja na drugačiji način i sa drugačijim posledicama. Takođe, u mnogim feminističkim napisima postoji implicitno shvatanje po kome svaki muškarac dominira nad ženom, odnosno stav da čak i oni koji se nalaze na samom dnu društvene lestvice zadržavaju moć nad ženama. Drugim rečima, napisi se često zadržavaju na binarnom shvatanju para muško-žensko u okviru kog su obe kategorije shvaćene univerzalno.

U tom smislu je važno istaći da postoji onoliko ženskih pisama koliko i žena (te onoliko muških pisama koliko muškaraca), s obzirom na to da svaka autorka svoj rod doživljava na različit način. Tako bi bilo pogrešno ženskom književnošću nazivati svako delo koje dolazi iz pera spisateljice, ili delo čiji je glavni lik žena. Kako navodi Siksu, „[...] iz ove vrste ženskih spisateljica [moramo] odvojiti veliku većinu onih čije se stvaralaštvo ni na koji način ne razlikuje od muškog pisma i koje [stvaralaštvo] ili zamagľjuje ženu ili ponavlja klasičnu reprezentaciju žene (kao osećajne-intuitivne – sanjive)“ (Cixous, 1976: 878).

Ukoliko bi se ovakav koncept upotrebio u kontekstu muzike, odnosno, ukoliko bi se težilo koncipiranju ženskog muzičkog pisma, to bi podrazumevalo stvaranje kompozicije kojom autorka nastoji da iskaže sopstveno iskustvo bivanja ženom i da ga u delu problematizuje. Drugim rečima, podrazumevalo bi koncipiranje muzičkog jezika svojstvenog jednoj konkretnoj autorki, koncipiranog na osnovu njene telesnosti, pomoću upisa tela u muziku. Upravo se momenat problematizacije drugosti čini ključnim kada je u pitanju žensko pismo, te se, baš kao što je to slučaj sa književnošću, ne bi moglo govoriti o postojanju određenog, posebnog načina na koji komponuju sve žene. Takođe, bilo bi pogrešno sve kompozicije nastale iz pera autorki, okarakterisati kao žensko pismo, s obzirom na to da većina njih ne problematizuje pitanja roda. U tom smislu bi bilo i veoma problematično pokušavati, na osnovu samog muzičkog tkiva ili žanra, određivati 'ženske' ili 'muške' kompoziciono-tehničke postupke odnosno muzičke žanrove, osim naravno u slučaju kada bi sam/a autor/ka naglasio/la svoju težnju ka određenju i problematizaciji sopstvenog roda pomoću muzičkih postupaka. Ovakvo tumačenje bi dakle, bilo izuzetno arbitrarno jer „'muzičkoj strukturi' može da se pripíše ili u nju 'akumulira' bilo koji identitet [...] u zavisnosti od uslova i okolnosti

stvaranja izvođenja, recepcije i predočavanja muzike“ (Šuvaković, 2000: 163). Drugim rečima, bilo bi problematično govoriti, u kontekstu 19. veka, na primer, o minijaturama kao o 'ženskom žanru' ili o klaviru kao 'ženskom instrumentu'. Iako u ovom periodu žene jesu bile upućene i na ovaj žanr i na instrument, to svakako nije bila stvar izbora ili izvesne 'prirodne' predodređenosti, već društvena norma. Takođe, i što je verovatno važnije, žene svoje rodne uloge nisu problematizovale komponujući, na primer, minijature za klavir, već su, upravo suprotno, tim postupkom potvrđivale svoju ulogu u buržoaskoj kulturi.

12. ESKURS II: ŽENSKO PISMO U MUZIKOLOGIJI

Kao još jedno važno polje u okviru kog se može otvoriti pitanje ženskog pisma, jeste oblast muzikologije.¹ Kako je ova zamisao odnosi pre svega na umetničke prakse i njihovo razmatranje, primena ovog termina na neki muzikološki tekst bi svakako bila podložna raspravi koja ovom prilikom neće biti zaključena. Tako bi se moglo reći da bi, analogno ženskom pismu u književnosti, muzikološko žensko pismo bilo vezano za tekst kojim muzikološkinja nastoji da svoje iskustvo bivanja ženom 'izvede' tekstom koji piše. U tom smislu se tekstovi autorki, predloženi u prethodnom segmentu teksta ne bi mogli nazvati 'ženskim', budući da, kako je istaknuto, dodatno afirmišu univerzalnost i homocentričnost. Takođe, važno pitanje u ovom kontekstu jeste i da li se tekst muzikološkinje koji se ne bavi striktno njenim iskustvom ženskosti, ali iz nekog drugog ugla kritikuje koncepciju univerzalnosti, može nazvati ženskim. Ovom prilikom bih se ponovo pozvala na stanovište Ivane Velimirac po kome se feminističko² može „pročitati u tekstu koji želi da iskaže i ispiše sopstvenu želju i zadovoljstvo [...] U tekstu čija autorka nije feministkinja iako tekst jeste. U tekstu u kojem se piše ženskim pismom iako je autor rođen u muškom polu“ (Velimirac, 20007: 265). Jer, stav da je žensko pismo isključivo vezano za izvođenje ženske telesnosti kroz umetničku ili spisateljsku praksu, implicitno podrazumeva i to da je emancipovanje od univerzalističke kategorije za ženu moguće jedino u slučaju kada insistira na svojoj ženskosti. S obzirom na to da je, kako je navedeno na početku teksta, bivanje nekim rodом samo jedan od aspekata svake ličnosti, problematično je uvek ga posmatrati samostalno i izdvojeno od drugih aspekata kao što su rasa, klasa, religijska pripadnost itd. Drugim rečima, ovakvom esencijalizacijom se negira mogućnost da se, na primer muzikološkinja,

¹ Na sličan način se može razmatrati i pitanje ženskog pisma u bilo kojoj drugoj nauci bila ona humanistička, društvena ili prirodna.

² U ovom kontekstu izjednačavam termine 'žensko' i 'feminističko', kao što je to često slučaj prilikom govora o ženskom pismu. Naime, epitet feminističko se najčešće daje praksama (umetničkim, teorijskim itd.) koje imaju izražen aktivistički aspekt, odnosno, praksama koje za cilj imaju neku vrstu promene u dotadašnjem položaju žena, različitim shvatanjima vezanim za njih ili stereotipima koji ih okružuju. Kako žensko pismo upravo ima za cilj problematizaciju bivanja ženskim rodом u patrijarhalnom društvu, u ovom slučaju može postojati znak jednakosti između termina 'feminističko' i 'žensko'. Ipak, ovakvo izjednačavanje nije univerzalno primenjivo, te sve što je žensko nije i feminističko.

bavi i pitanjima koja nisu vezana isključivo za rod i muziku, na način koji nije univerzalistički/univerzalizujuć. Tako bi se ženskim pismom mogao nazvati tekst u kome autorka svoje zaključke ne nastoji da prikaže kao 'objektivne', zaključke koji nemaju veze sa njenim društvenim i kulturnim položajem. Drugim rečima, ukoliko postoji svest autorke o (između ostalog i) rodnoj obeleženosti svakog, pa i njenog teksta, pismo kojim je napisan može biti žensko (feminističko), bez obzira da li se njime razmatra neko od rodniha pitanja ili ne. Drugim rečima, može se reći da muzikološkinje svoju ženskost mogu izvesti i bez direktnog pozivanja na specifično žensku telesnost ili seksualnost.

13. 'ŽENSKO'/'MUŠKO' PISMO II

Za razumevanje pitanja vezanih za žensko kompozitorsko pismo u okviru domaćeg sveta muzike, bilo bi značajno razmotriti neka dela naših kompozitorki, izvedena na Tribini, u kojima bi se mogao prepoznati odnos kompozitorke prema rodnim pitanjima. Prvo takvo delo na koje bih želela da ukažem se ne može okarakterisati kao 'žensko' budući da ne problematizuje, već afirmiše neka stereotipna shvatanja o ženi. Naime, u pitanju je *Sounds of Mama Duna* Dragane Jovanović, kompozicija izvedena u okviru 20. Tribine. U delu, kako i sam naslov implicira, Jovanović prikazuje „Dunav koji postaje Duna (žena), vodena pra-majka – od koje smo potekli, kojoj pripadamo, od koje zavisimo“.¹ Autorka u ovom slučaju, upotrebljava jedan od najstarijih stereotipa o ženi – ženi kao majci, sa misterioznim potencijalom za stvaranje života, ženi (majci) kao utočištu, mestu sigurnosti itd. Mama Duna tako „diše: rađa novi život; šapuće, govori i vrišti; peva i vodi u novi život čak i nakon sopstvenog završetka“ (podvukla A.S.).² Kompozicija je zamišljena kao predstava reke koja teče kroz različite zemlje i usput upija i prisvaja različite muzičke tradicije. Tako je akcenat dela zapravo na predstavljanju različitih uticaja koje prisvaja reka, što je postignuto upotrebom određenih rečenica na stranim jezicima, te samim muzičkim materijalom čije karakteristike odgovaraju muzikama različitih zemalja. Tako hor i etno pevačica dočaravaju ove različite umetničke uticaje, dok je Mama Duna okarakterisana različitim šumovima i šuštanjima koje izvodi hor, te zvucima 'bučke', „naprave koju ribari koriste za lov na somove“,³ a koju je, u okviru izvođenja na Tribini, 'svirala' sama kompozitorka. Delo je koncipirano tako da je lik Mama Dune predstavljen kao ono što se podrazumeva, ono neupitno, 'normalno' i 'prirodno'. S obzirom na to da je reka određena kao žena, na osnovu autorkinog komentara se čini 'prirodnim' da bude shvaćena i kao pra-majka. Na osnovu takve polazne pretpostavke je zatim izgrađen i sam muzički tok koji opisuje njeno 'putovanje'. Drugim rečima, sama kompozicija ne dovodi u pitanje stereotip o

¹ Preuzeto iz komentara uz delo sa programa koncerta održanog 13.11.2011. godine u Velikoj sali Doma omladine Beograda, u okviru 20. *Međunarodne tribine kompozitora*.

² Isto.

³ Isto.

ženi-majci, već ga, upravo suprotno, afirmiše.

Kompozicija koja bi se, nasuprot *Zvucima Mama Dune* eventualno mogla približiti epitetu ženskog pisma jeste *Ona* Ivane Stefanović. Možda upravo paradoksalno, delo je izvedeno kao prva kompozicija u okviru 17. Tribine čiji je slogan bio „Nove Minijature“. Komponovano za žeski govorni glas, flautu, klavir, violončelo i elektroniku, na segmente teksta iz drame *Hasanaginica* Lubomira Simovića, delo predstavlja prikaz monotonije i praznine života jedne žene. Naime, kompozicija započinje snimkom otkucavanja sata, čija se ravnomerna pulsacija, dva puta brža od pulsacije kazaljke koja otkucava sekunde, čuje tokom čitave kompozicije, a koja svakako simbolizuje neprestani protok vremena i ponavljanje. Tok kompozicije je koncipiran kroz smenu instrumentalnih odseka i segmenata u kojima ženski glas šapatom izgovara reči iz drame, uz povremene 'upadice' nekog od instrumenata. Kako navodi kompozitorka: „On treba da peva, ali ne peva. Ritam je tu, ali udaraljki nema“.⁴ Može se reći da je ponavljanje, u okviru različitih aspekata dela, u ovom slučaju ključno. Naime, pored otkucaja sata, ponavljanje se javlja i u vidu ostinata, koji je u okviru instrumentalnih odseka uvek poveren jednom od instrumenata, dok se nad njim izlaže melodija koncipirana kroz stalno variranje. Ono je ključno i u segmentima dela u kojima dominira glas. Naime, 'ona' šapatom koji se čuje iznad otkucaja časovnika, različitim redosledom ponavlja reči: „savila, složila haljine, uvila rupce, minduše, izbrojala prstenje, ogrlice; staviš ovde, premestiš, odmotaš, zamotaš, uzmeš ostaviš, prepočneš pa oparaš, započneš...“. Upravo tekst, odnosno reči koje šapatom izgovara žena, ukazuju na kolotečinu i monotoniju u kojoj protiče njen život, opisujući ženu koja najveći deo svog vremena provodi u kući – premeštajući haljine, brojeći nakit, šijući i parajući, uvek iznova i iznova, bez posebnog razloga ili smisla. Tekst takođe ukazuje na neke stereotipne aspekte vezane za ženstvenost, poput nošenja nakita ili šivenja, te na prazninu koju upućenost žena samo na ove 'poslove' izaziva. Važno je naglasiti da su iz drame o *Hasanaginici* – ženi koju karakterišu izuzetna snaga i hrabrost, a koju su zadesile sve strahote patrijarhalnog društva – za ovu kompoziciju preuzeti segmenti teksta koji ne ukazuju na njenu hrabrost ili odvažnost već isključivo oni koji ukazuju na

⁴ Preuzeto iz opisa kompozicije objavljenog u programskoj knjižici 17. Tribine kompozitora.

teskobu njenog postojanja. Tako, bez uvida u komentar kompozitorke, slušalac ostaje uskraćen za one osobine ove žene koje je čine jedinstvenom i drugačijom, dok referenca na Hasanaginicu otvara novu dimenziju ispraznosti života jedne žene koja je, uprkos svojim emocijama i željama, primorana da igra tradicionalnu ulogu koju joj dodeljuje društvo. U ovakvom kontekstu se i instrumentalni odseci, u kojima se intenzitet muzičkog toka povećava pomoću dinamike, ostinatnih figura i razvojne melodije koju 'ispresecano', na smenu donose različiti instrumenti iz ansambla, mogu tumačiti kao odraz unutrašnjih, uzburkanih emocija. Na taj način, Ivana Stefanović je u ovom delu napustila sferu autonomno muzičkog, koristeći muzički medij kako bi problematizovala položaj žene u patrijaralnom društvu. Kako kaže, „Ona je zamišljena kao osvetljeni, zaustavljeni trenutak, trenutak jake unutrašnje teskobe. Treba li reći ženske?“.⁵ Ipak, treba istaći da se i u ovoj kompoziciji mogu prepoznati neki aspekti univerzalnosti, premda oni u ovom delu svakako nisu zastupljeni na isti način, i u podjednako meri kao što je to bio slučaj u, na primer, *Mementu*, *Diptihu* ili *Torzu*. Naime, Stefanović je ovom kompozicijom ponudila sliku neke ili bilo koje žene, sliku mnogih žena koje žive u patrijarhalnoj sredini. Ono što ovu predstavu čini drugačijom od one u kompoziciji Dragane Jovanović, jeste očigledno kritički stav Ivane Stefanović prema stereotipnim opisima žene i tradicionalnim 'ženskim' poslovima. Ipak, i u ovom delu se može prepoznati elitistički karakter muzike koju neguju naši savremeni stvaraoci, budući da su, na primer, instrumentalni odseci građeni po modernističkim principima, uz neke aspekte kolažnosti karakteristične za postmoderni muzički milje. Drugim rečima, autorka nije pokušala da, na osnovu sopstvenog iskustva bivanja ženom izgradi muzički jezik drugačiji od onog opšteprihvaćenog ili akademskog, da upiše svoje lično i jedinstveno telo u muzički tok i da muzički prikaže sopstveno iskustvo. Takođe je važno istaći da je žena čiji život opisuje Stefanović, pripadnica više klase, svakako ne žena sa sela, čiji kućni poslovi podrazumevaju nešto više od šivenja ili slaganja haljina, što ponovo afirmiše elitistički karakter muzike koju stvara kompozitorka. Ipak, ovo delo svakako predstavlja važan primer otklona od autonomno muzičkih ideja koje zastupa jedan deo naše muzičke produkcije.

⁵ Preuzeto iz opisa kompozicije objavljenog u programskoj knjižici 17. Tribine kompozitora.

Prethodno navedeni primer je samo jedan od mogućih načina emancipovanja od ideja autonomije muzike i univerzalnosti. U tom smislu bih naglasila da je i ideja ženskog pisma samo jedan od načina na koji se može prevazići ideja univerzalnosti, snažna ideologija koja briše sve pojedinačne razlike, te uzrokuje i neravnopravnost u odnosima moći između kompozitorki i kompozitora. Takođe bih istakla da se kritikom univerzalizma, muzički kanon otvara za brojna druga stvaralačka stremljenja, te bi takva kritika trebalo da bude sprovedena iz mnogo različitih aspekata, od kojih je rodni samo jedan. S tim u vezi se poststrukturalistički pojam mnoštva, koji je između ostalih razradio i Žak Derida (Jacques Derrida), čini veoma korisnim. Naime, ovim radom i kritikom univerzalističkih ideja, nisam nastojala da ponudim jedinstveno, alternativno rešenje pomoću kojeg bi se one prevazišle, s obzirom na to da bi takav postupak bio ponavljanje univerzalizujućeg gesta koji sam kritikovala. Dakle, moj cilj nije bio koncipiranje metodologije kojom će se rod 'detektovati' u konkretnoj muzici. Kritikom sam nastojala da podstaknem otvaranje zvaničnog i akademskog muzičkog diskursa ka najrazličitijim sferama koje ne podrazumevaju autonomnost muzičkog dela i njegovu transcendentnost. Ovakvo otvaranje ka mnoštvu različitosti može dovesti i do emancipacije naših kompozitorki, premda se takav ishod naravno nikada ne može predvideti.

Tako bi se, kao još jedan mogući način emancipacije od akademskih ideja univerzalnosti i autonomnosti, moglo navesti i interesovanje za elektronsku i primenjenu muziku ili multimedijalnu umetnost koje se posebno ispoljava u stvaralaštvu naših kompozitorki od kojih mnoge stvaraju u inostranstvu. Naime, veoma mali broj kompozitora, trenutno zaposlenih na Katedri za kompoziciju i orkestraciju FMU, obraća se elektronskom mediju kao samostalnom. Tako su Srđan Hofman i Zoran Erić jedini profesori kompozicije koji u svom stvaralaštvu koriste ovaj medij, premda najčešće kao 'dodatak' tradicionalnom instrumentalnom sastavu. Drugim rečima, tehnologija u slučaju njihovih dela, veoma često ima funkciju proširenja palete zvučnosti već poznatih instrumenata, premda u opusima ovih autora ne izostaju i 'čisto' elektronska dela. O mestu elektronske muzike u okviru domaćeg sveta muzike svedoči i činjenica da se u kurikulumu za studijski program Kompozicija na FMU rad u elektronskom studiju, te komponovanje ove vrste

muzike, posebno ne izučava.⁶ Takođe je važno primetiti da je nagrada Mokranjac dodeljena samo jednom elektroakustičkom delu – *Gledajući u ogledala Aniša Kaupra* Srđana Hofmana – i to tek za 2010. godinu. U okviru Tribine su mahom izvođena dela za tradicionalne instrumente, uz pojedine, važne izuzetke koje treba istaći. Na koncertnim večerima ovog festivala, izvođena su dela u kojima je elektronika imala, uslovno rečeno, sporednu ulogu, pre svega kao dodatno ozvučenje tradicionalnim instrumentima (kao što je to bio slučaj sa, na primer *Sjajem Betelgeza* Tatjane Milošević, za četiri ozvučena violončela, ozvučeno čembalo i klavir). Takođe, kompozitori su često, kao ravnopravnog ‘učesnika’ u izgradnji muzičkog toka koristili i traku – na primer, u delu Srđana Todorovića pod naslovom *Duh fantazma*, psihološko viđenje alhemije za hor i magnetofonsku traku ili u *Sažetom prikazu neumitnog i tragičnog toka sudbine koji je krhko biće male sirene odveo u totalnu propast* za dva soprana, flautu, klarinet/basklarinet, fagot, violu, kontrabas, klavir i traku Gorana Kapetanovića. U okviru druge, četvrte, pete i sedme Tribine održanisu koncerti elektroakustičke muzike koji su obuhvatili dela Ivana Božičevića, Predraga Repanića, Miroslava Štatkića, Srđana Hofmana, Tatjane Milošević i Borisa Despota – autora koji se, uz važan izuzetak Hofmana i Tatjane Milošević, ne nalaze u samom centru akademskog kanona, mada su mu svakako priklonjeni. Takođe je važno istaći da je koncert u okviru sedme Tribine bio posvećen elektroakustičkoj i solističkoj muzici, te su na njemu izvedena samo dva dela sa elektronikom, od kojih je jedno proizašlo iz pera domaćeg autora – u pitanju je *Tango* za harmoniku i traku Borisa Despota. Važno je napomenuti da su u okviru ovih, mahom žanrovski koncipiranih koncerata, dominirali oni posvećeni kamernoj i orkestarskoj muzici. Pored već navedenih autora, u okviru Tribina su, nakon 2000. godine ‘samostalno’ izvedena i

⁶ U okviru studijskog programa Kompozicija, od studenata se u formi ispitnog zahteva očekuje da komponuju instrumentalnu kompoziciju za neki od harmonskih instrumenata, zatim kompozicija za glas i pratnju, horska kompozicija i različite ‘varijante’ višestavačnih kompozicija za kamernu sastave ili orkestarski medij. Takođe, u zavisnosti od godine studija, od studenata se očekuje ovladavanje različitim formalnim obrascima poput trodelne pesme, sonatnog oblika, ronda itd (<http://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/files/Knjiga%20predmeta.pdf>, pristupljeno 23.8.2012). Dakle, ovaj studijski program usmeren je na izučavanje isključivo tradicionalnih oblika, dok su studenti slobodni da na polju sopstvenog muzičkog jezika eksperimentišu sa različitim kompozicionim tehnikama. Osim ovog ukratko analiziranog kurikuluma, dobar uvid u način rada sa najmlađim generacijama domaćih stvaralaca pruža i festival KOMA (Kompozicije mladih autora) u okviru kog se izvode ostvarenja još uvek neafirmisanih mladih kompozitora.

dela Milice Paranosić (15. Tribina, *Al' Airi Lepo Sviri* za violinu, traku i video), Svjetlane Bukvić Nichols (15. Tribina, *Before and After the Tekke* za solo violinu i traku), Srđana Hofmana (19. Tribina, *Gledajući u Ogledala Aniša Kapura* za dve ozvučene harfe i procesore zvuka programa *Logic Pro*), Ivane Stefanović (17. Tribina, *Ona* za glas, flautu, violončelo, klavir i elektroniku), Katarine Miljković (18. Tribina, *Beli grad* za violinu, elektroniku i video) i Svetlane Savić (20. Tribina, *Soneti* za sopran, violončelo, klavir i elektroniku). Među navedenim autorima, upadljiv je broj kompozitorki od kojih mnoge stvaraju u inostranstvu.

U kontekstu kakav je upravo opisan, u kome dominantna i prihvaćena stvaralačka poetika podrazumeva komponovanje za tradicionalne instrumente i ansamble, posvećenost elektronskoj muzici ili višemedijskoj umetnosti svakako predstavlja čin emancipacije. U tom smislu treba posebno izdvojiti radove Milice Paranosić, Svetlane Maraš i Svetlane Maksimović, na primer, koji se ne uklapaju u postojeći akademski kanon, a čije su autorke svoje uspehe mahom ostvarile u inostranstvu. Najveći broj njihovih dela iz oblasti elektronske muzike ili mešanih medija nastaje nakon 2000. godine, čemu svakako doprinosi i nagli razvoj tehnologije do kog je došlo tokom poslednjih desetak godina. Ipak, treba naglasiti da je naveći broj ostvarenja ovih autorki (pored već navedenih izuzetaka) publici predstavljen u okviru koncerata koji nisu bili deo Tribine. Ova činjenica govori u prilog dominaciji tradicionalnih izražajnih sredstava, medija i kompozicionih tehnika u okviru naše najznačajnije smotre domaćeg stvaralaštva. Među brojnim delima naših savremenih autorki se, kao posebno interesantno izdvaja delo *Confessions (Ispovesti, 2007)* Milice Paranosić, zamišljeno kao multimedijalni šou sastavljen od „skupa originalnih, aranžiranih i improvizovanih kompozicija inspirisanih srpskim narodnim nasleđem i mojim istinitim životnim pričama, ispričanim kroz istraživanje novih tehnologija koje uključuju elektroniku, narodne instrumente, vokale, pokret, govorenu reč i vizuelni aspekt [...] *Confessions* sam ja; ranjiva i izložena, moj muzički dnevnik, moj muzički blog“.⁷ Transformišući najrazličitije vrste tematskih materijala pomoću tehnologije, a zatim ih 'lepeći' i kombinujući sa pokretom, slikom i govorom, Paranosić jeste prekoračila granicu

⁷ Tekst je preuzet sa sajta milicaparanosic.com/shows/confessions/description

autonomno muzičkog, uvodeći konkretno telo u delo i izvodeći sopstveno iskustvo na sceni. Tako bi se ovo delo moglo okarakterisati i terminom 'žensko pismo', budući da je njegov tok izgrađen na osnovu (telesnog) iskustva kompozitorke i predstavlja njen pokušaj da svojim posebnim kompozitorskim izrazom na sceni 'izvede sebe'. Drugim rečima, svi aspekti kompozicije su formirani na osnovu autorkine svesti o društvenom kontekstu u kome stvara.

Svojim delima u oblasti elektronske muzike, Svetlana Maraš je na svoj način istupila iz konvencija akademskog kanona, obrajućući se pre svega mediju koji nije instrumentalni i, u pojedinim kompozicijama, takođe iskoračujući iz polja autonomije muzike ili, u ovom slučaju, zvučnosti. Delo *Bourgeois* (2012) zamišljeno je kao zvučna improvizacija na temu segmenta buržoaskog života. Autorka navodi sledeće: „Šest gostiju sedi za stolom, noseći poveze preko očiju i slušalice. Na stolu je raspoređeno nekoliko ozvučenih objekata. Ja sam u pozadini, semplujem a zatim puštam zvukove koje gosti proizvode ispitujući predmete ispred sebe. Na slušalicama, gosti čuju samo zvuke koje oni proizvode. Publika čuje samo zvukove koja ja puštam“.⁸ Inspirisana nadrealističkim filmom *Diskretni šarm buržoazije* (*Le charme discret de la bourgeoisie*) Luisa Bunjuela (Luis Buñuel Portolés) koji prati neuspele pokušaje grupe pripadnika buržoazije da obeduju, kompozicijom je ostvaren specifičan zvučni pejzaž jednog obeda. Slobodno sempljujući zvuke koje proizvode gosti, kompozitorke ostvaruje posebnu vrstu slobode u izgradnji muzičkog toka kompozicije, čiji krajnji 'izgled' nikada nije jedinstven i dovršen. Iako ova dela nisu deo 'opusu' Međunarodne tribine kompozitora koja je ovom prilikom u fokusu moje pažnje, njihovim predstavljanjem sam nastojala da ukažem na neke moguće načine stvaranja koji odstupaju od onih akademskih i tradicionalnih.

Jedan primer dela sličnog prosedea, izvedenog u okviru 18. Tribine, jeste *Beli grad* za violinu, elektroniku i video Katarine Miljković. Naime, i u ovom ostvarenju se može uočiti nastojanje autorke da se udalji od ideja komponovanja muzike univerzalističkog karaktera. Tako osnovu dela čini elektronski obrađen „dvanaestominutni snimak Terazija napravljen u leto 2007. [...]“⁹, a forma dela je

⁸ <http://www.svetlanamaras.com/bourgeois.html> (pristupljeno 4.8.2012)

⁹ Preuzeto iz opisa kompozicije objavljenog u programskoj knjižici 16. Tribine kompozitora

uslovljena spontanim pokretom „oka koje posmatra pejzaž, prolaznike, saobraćaj i zgrade bez određenog cilja“.¹⁰ Drugim rečima, formalno uređenje kompozicije uslovljeno je pokretima konkretnog tela (Katarine Miljković) koje stoji na konkretnom mestu (Terazije). Video koji je integralni deo ovog ostvarenja slušaocu daje jasan signal da je pred njima zvučno-vizuelni doživljaj grada jedne individue. Treba naglasiti i činjenicu da je zvučni doživljaj Belog grada u delu Katarine Miljković dopunjen i fragmentima srpskog duhovnog pojanja spojenih sa „prirodnim zvukom grada“.¹¹ Različitim načinima rada sa materijalom, fragmenti su temeljno modifikovani, te u konačnom zvučnom rezultatu gube na prepoznatljivosti i stapaju se gotovo u potpunosti sa bukom Terazija. Pre svega melodijski aspekti pojanja, uočljivi su i u pojedinim segmentima deonice violine, premda je se i ovaj instrument u konačnom zvučnom utisku stapa sa elektronski modifikovanim zvucima Terazija. Izvesna sličnost između snimljene podloge i zvuka violine, postignuta je pomoću različitih načina sviranja, pre svega u visokom registru instrumenta, uz smenu brzih tremola i držanih tonova. Kako je delo komponovano povodom koncerta violinistkinje Ane Milosavljević u Tajms Centru u Nju Jorku, očigledno je da je ovaj 'duhovni' materijal odabran sa jasnom svešću autorke o mestu na kome će delo prvi put biti predstavljeno publici. Takođe, može se očekivati da će ovakva kompozicija, posvećena glavnom gradu Srbije svakako naići na odobravanje domaće javnosti, što *Beli grad* čini adekvatnim delom za izvođenje u okviru jednog domaćeg festivala na kome se predstavlja savremena kompozitorska produkcija. Drugim rečima, pozivanje na srpsko duhovno pojanje, uprkos njegovoj neupadljivosti u delu, jeste kompromis koji jednu ovakvu višemedijsku kompoziciju čini prihvatljivom za domaći akademski kanon i, kao pravi primer egzotizma, atraktivnom za američki milje.

Ipak, činjenica da je ovakvo delo izvedeno u okviru Tribine, važna je za razumevanje promena koje se dešavaju u okviru domaće muzičke scene. Naime, tokom devedesetih godina prošlog veka, kada su elektronska/elektroakustička dela izvedena na Tribini bila komponovana mahom od strane kompozitora (uz izuzetak

¹⁰ Isto.

¹¹ Isto.

Ivane Stefanović, Tatjane Milošević i Milice Paranosić, na primer), ona su mahom, uprkos upotrebi različitog medija, ostajala u okvirima ispitivanja nekih od specifično muzičkih aspekata dela. Upadljivo je da su, nakon 2000. godine, kompozicije pisane za neki od elektronskih medija mahom potekle iz pera domaćih autorki. U najvećem broju ovih dela se ne može uočiti njihova težnja da svoju muziku prikažu kao da transcendiraju društvene okolnosti, već je u njima izražen upravo aspekt 'uvođenja' konkretnog/ih tela u kompoziciju. S tim u vezi se može doći do zaključka da oblast novih i mešanih medija predstavlja jedan od aktuelnih načina subverzije akademskog kanona kojima su naklonjene naše autorke.

14. ZAKLJUČAK

Na osnovu do sada izloženog, može se zaključiti da u okviru domaćeg sveta muzike kojim dominira pre svega akademski diskurs u službi očuvanja elitističkog i univerzalističkog karaktera muzike, još uvek postoji neravnopravnost između kompozitora i kompozitorki. U periodu socijalizma je, uprkos proklamovanoj jednakosti i borbi za ostvarenje prava žena, u svetu muzike postojao izuzetno mali broj žena koje su se bavile komponovanjem. Kako se ova situacija menja tokom devedesetih godina prošlog veka, pre svega pod uticajem krize, ali i zahvaljujući pozitivnim merama preduzetim za emancipaciju žena u SFRJ, domaći svet muzike postepeno dobija sve veći broj kompozitorki. Ovaj pozitivan trend se nastavlja i nakon 2000. godine, kada se dodatne, pre svega pravne mere za postizanje ravnopravnosti preduzimaju po uzoru na zemlje EU. Ipak, uprkos svim ovim očiglednim promenama, konkretna moć se, u domaćem svetu muzike, još uvek nalazi u rukama kompozitora. Ovoj tvrdnji u prilog govori i činjenica da se domaći autori još uvek nalaze na položajima moći domaćeg sveta umetnosti, kao šefovi Katedre za kompoziciju i orkestraciju FMU, selektori Tribine, šefovi upravnih odbora Udruženja itd. Drugim rečima, kako se pokazalo, brojčano stanje kompozitorki ne govori i o njihovoj stvarnoj ravnopravnosti. U tom smislu, *Međunarodna tribina kompozitora* se pokazala kao festival koji, osim neupitnog značaja koji ima za savremeno kompozitorsko stvaralaštvo u Srbiji, predstavlja i snažno uporište akademskog kompozitorskog kanona. Veliki broj dela izvedenih na ovom festivalu komponovan je na osnovu shvatanja muzike kao elitističke i autonomne umetnosti. U tom smislu je, zahvaljujući težnji da se očuva, može se reći uzvišeni karakter muzike, Tribina imala veoma značajnu ulogu u prikrivanju društvene uslovljenosti umetničke muzike i potencijalnih načina za njenu primenu. Tako se domaći svet muzike pokazao kao veoma hermetičan i zatvoren, o čemu svedoči i činjenica da je veliki broj (eksperimentalnih) višemedijskih ostvarenja na primer, koja predstavljaju važan aspekt kompozitorske delatnosti mnogih naših autorki koje stvaraju u inostranstvu, izveden 'izvan' Tribine. Drugim rečima, čini se da je tokom poslednjih dvadesetak godina oko ove manifestacije stvorena aura tradicionalnosti i

konzervativnosti.

Ovakva 'zatvorenost' govori i o postojanju različitih ideologija koje se ne moraju odnositi direktno na konkretan muzički materijal ostvarenja. Naime, u domaćem svetu muzike se još uvek može uočiti postojanje stereotipa koji žene ograničavaju na privatnu sferu i negiraju im sposobnost bavljenja kreativnim, stvaralačkim poslom, a kako su ovakvi stavovi bili veoma rasprostranjeni u vreme socijalizma, njihovo prevazilaženje neminovno zahteva vreme. Takođe, s obzirom na to da su ugrađeni u brojne ideologije koje funkcionišu u okviru domaćeg sveta umetnosti, ovakvi stereotipi se, zahvaljujući radu kompozitora i kompozitorki neminovno reprodukuju i učvršćuju.

Još jedan od suštinski važnih razloga za opstanak neravnopravnosti kompozitorki uprkos njihovoj sve većoj uključenosti u savremene stvaralačke tokove, jeste i kategorija univerzalnosti. Naime, kako je pokazano u prethodnim poglavljima, ona čini osnovu domaćeg akademskog diskursa i može se uočiti u velikom broju kompozicija domaćih autora. Takođe, univerzalnost jeste i društvena norma koju stvaraoci moraju ispuniti, ponavljati i afirmisati kako bi u okviru domaćeg sveta muzike bili prepoznati kao kompozitori. Ona predstavlja produkt ili manifestaciju moći koju imaju određeni domaći stvaraoci, a kako je univerzalistički karakter muzike normativan, on se, u delima autora i autorki koji pretenduju na neke od pozicija u okviru domaćih struktura moći, može čitati i kao njihov odgovor na zahteve moći. Drugim rečima, univerzalnost je postavljena kao uslov za ulazak u strukture moći i na taj način se reprodukuje i afirmiše kroz generacije stvaralaca. Institucije domaćeg sveta umetnosti, među kojima se posebno izdvaja Katedra za kompoziciju i orkestraciju FMU, veoma doprinose normiranju ovakvog načina mišljenja, o čemu svedoči i kurikulum studijskog programa kompozicije na ovoj ustanovi. S obzirom na to da se putem ove kategorije prikrivaju pojedinačne karakteristike kompozitora, univerzalnost predstavlja ideologiju koja ima suštinski važnu ulogu u očuvanju neravnopravnosti, uprkos brojčanoj izjednačenosti kompozitora i kompozitorki. Kako je u ovom trenutku, prvi put u istoriji Fakulteta, njihov broj na Katedri za kompoziciju jednak, čini se da bi udaljavanje od ove kategorije doprinelo ostvarenju zaslužene ravnopravnosti naših autorki.

U tom smislu muzikologija, u sprezi sa feminizmom može dati veoma značajan doprinos. U ovom radu sam nastojala da, preuzimajući kritičke stavove koje nudi feministička teorija, sagledam određene muzikološke probleme. Tako su se ove teorije pokazale operativnim prilikom razmatranja neravnopravnosti muškaraca i žena koji se bave kompozitorskim poslom i mapiranja ideoloških mehanizama koji, u okviru domaćeg sveta muzike, tu neravnopravnost podržavaju. Takođe, feministički koncepti umetnosti (poput ženskog pisma, na primer), kao i ideje o egzistiranju velikog broja pojedinačnih različitosti, iskristalisali su se kao mogući načini udaljavanja od akademskog kanona kojima bi se mogle kretati kompozitorske i muzikološke prakse.

15. LITERATURA

- Altiser**, Luj (2009): *Ideologija i državni ideološki aparati*, Beograd, Karpos.
- Batler**, Džudit (2010): *Nevolja s rodom* (prev. Adriana Zaharijević), Beograd, Karpos.
- Batler**, Džudit (2005): *Raščinjavanje roda* (prev. Jasmina Husanović), Sarajevo, TKD Šainašić.
- Bowers**, Jane M. (1989): „Feminist Scholarship and the Field of Musicology I“, in *College Music Symposium*, Vol. 29, 81–92. <http://www.jstor.org/stable/40373950> (pristupljeno u decembru 2012.)
- Božinović**, Neda (1996): *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Beograd, devedesetčetvrti, žene u crnom.
- Cixous**, Helene (1976): „The Laugh if the Medusa“, in: *Signs* Vol. 1, No. 4, 875–893.
- Cusic**, Suzanne G (1994): “Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem”, in: *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 1, 8 – 27.
- Čubrilo**, Jasmina (1998): *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Beograd, Radio B92.
- Čubrilo**, Jasmina (2011): *Symptom DJ, Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*, Beograd, Vujačić Kolekcija
- Danto**, Arthur (1987): “The Artworld” in: Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks At The Arts – Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press.
- Dickie**, George (1969): “Defining Art” in: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6 No. 3, 253 – 256, <http://www.jstor.org/pss/20009315> (pristupljeno u decembru 2011)
- Đurić Klajn**, Stana (2000): „Uloga žene u muzici“, u: Svetlana Slapšak (ur), *ProFemina* br. 21/22, Beograd, Intrafeng group, 170–171.
- Foucault**, Michael (1994): *Power, Essential Works of Foucault (195 –1984)*, New York, New York Press.
- Fuko**, Mišel (2011): „Odnosi moći prožimaju telo“, u Dušan Maljković, *Časopis za kvir teoriju i kulturu*, br. 5 – 6, 192–201.
- Janković**, Ivana (2000): „Od Igre tonova do igre polova“, u: Svetlana Slapšak (ur), *ProFemina* br. 21/22, Beograd, Intrafeng group, 142–147.
- Kolin**, Marija, Ljiljana Čičkarić (2010): *Ekonomska i politička participacija žena u Srbiji u kontekstu evropskih integracija*, Beograd, Institut društvenih nauka.

Levitsky, Steven, Lucan A. Way (2002): „The Rise of Competitive Authoritarianism“ in, *Journal of Democracy* Vol.13, No. 2, 51–65.

Makević, Zorica (2007a): „Sjaj Betelgeza – O kompoziciji Tatjane Milošević *Sjaj Betelgeza ili tajna crvenog džina* za četiri ozvučena violončela, ozvučeno čembalo i klavir“, Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), ...under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 116–118.

Makević, Zorica (2007b): „Torzo – Klavirski trio Ljubice Marić“, Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), ...under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 118–119.

McClary, Susan (1990): *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Medić, Ivana (2010): „Drugarice Ustvoljska i Gubajdulina: o statusu kompozitorki u Sovjetskom Savezu“, u Marina Simić (ur.), *Genero* br. 14, Beograd, Centar za ženske studije, 69–92.

Mekleri, Suzan (2000): „Seksualna politika u klasičnoj muzici“, u Svetlana Slapšak (ur), *Pro Femina*, br. 21/22, Beograd, Intrafeng group, 172–196.

Marks, Karl (1985): „Nemačka ideologija“ u Karl Marks, Fridrih Engels, *Rani radovi*, Zagreb, Filozofska biblioteka.

Mijatović, Branislava (2007): „Kristali sećanja: Memento Milana Mihajlovića“, u: Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), ...under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 113–116.

Mikić, Vesna, Ivana Ilić (prir) (2007): ...under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije.

Микић, Весна (2009): „Семпл Дуела једнаких – Срђан Хофман: Музичке играчке за виолончело и контрабас“, у: *Нови Звук* бр. 33, 50–57.

Milošević, Predrag /ur/ (1970): *SAKOJ*, 1950–1970, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije

Николић, Мaja (2009): „Нове минијатуре. 17. међународна трибина композитора“, у: *Нови Звук* бр. 33, 105–111.

Novak, Jelena (2011): „Mapiranje kulturalne istorije kompozitorki u Srbiji – vrisak preko asimptote, u *Žene i muzika u Srbiji*, Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica.

Pantelić, Ivana (2011): *Partizanke kao građanke*, Beograd, Institut za savremenu isotriju, Evoluta.

Papić, Žarana (1993): „Patrijarhat“, u *Enciklopedija političke kulture*, Beograd, Savremena administracija, 815–819.

Pejić, Bojana (2009): “Proleterians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Easter European Art” in: BojanaPejić (ed), *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Wien, Museum ModernerKunst, 19–29.

Penn, Shana, Jill Massino (2009): *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*, New York, Palgrave Macmillan.

Peričić, Vlastimir /ur/ (1988): *50 godina fakulteta muzičke umetnosti*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Popović, Dragana, Duhaček, Daša (2009): „Od Ciriškog kruga do studija roda: rodna ravnopravnost i visoko obrazovanje u Srbiji“, *Godišnjak FPN*, III/3, 697–713.

Popović, Dragana (2005): Nauka, rod i moć – slučaj Srbija, *Genero* 4/5, 123–133.

Premate, Zorica (2007): „O Protejskom stanju muzike. Četiri kompozicije nagrađene na Tribini kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad“, u: Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), *...under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 99–111.

Savić, Svenka, Marijana Čanak idr. (prir) (2009): *Rod i jezik*, Novi Sad: Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja.

Stamatović, Ivana (2000): „Animula Vlagula Blandula“, u: Svetlana Slapšak (ur), *ProFemina* br. 21/22, Beograd, Intrafeng group, 148–154.

Stefanović, Pavle (1958): “Odblesci narodne revolucije u bezidejnim arabeskama tona“, u *Tragom tona*, Sarajevo: Svjetlost, 208–249.

Šuvaković, Miško (2000): „Fatalni 'rod' muzike“, u: Svetlana Slapšak (ur), *ProFemina* br. 21/22, Beograd, Intrafeng group, 161–169.

Šuvaković, Miško (2006): *Diskurzivna aaliza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti.

Šuvaković, Miško (2007): „Umetnost i kultura u tranziciji“, u: Vesna Mikić, Ivana Ilić

(prir.), ...under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 17–22.

Томашевић, Катарина (2007): „Награда 'Стеван Мокрањац' за 2005. годину. Дејан Деспић: *Дунтих*“, у: *Нови Звук* бр. 29/I, Београд, СОКОЈ МИЦ, 42–51.

Velimirac, Ivana (2007): *Žene i književnost*“, у Adriana Zaharijević (prir), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Beograd, Žene u crnom, Centar za ženske studije, Rekonstrukcija ženski fond, 258–267.

Verderi, Ketrin (2005): „Šta je bio socijalizam i zašto je pao“, у: *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, Beograd, Fabrika knjiga, 39–77.

Vuksanović, Ivana (2007): „Kaleidoskop Milane Stojadinović-Milić“, у: Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), ...under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 130–132.

Waylen, Georgina (2007): *Engendering Transitions. Women's Mobilization, Institutions, and Gender Outcomes*, Oxford University Press.

Котевска, Ана (2009): „СОКОЈ – МИЦ (Музички информативни центар СОКОЈ-а) на путу од пропаганде ка промоцији и дифузији савремене српске музике“, у: Микић, Весна, Тијана Поповић-Млађеновић (ур), Београд, Факултет музичке уметности, 103–114.

Маринковић, Соња (2009): „Историјат Факултета музичке уметности: развој студијских програма“, у Микић, Весна, Тијана Поповић-Млађеновић (ур), Београд, Факултет музичке уметности, 61–70.

Шуваковић, Мишко (2009): „Институционална теорија музике“, у Микић, Весна, Тијана Поповић-Млађеновић (ур), Београд, Факултет музичке уметности, 9–16.

Indeks imena

A

Altiser, Luj (Louis Altusser) 538, 539

B

Babić, Konstantin, 548, 571

Babović, Milka, 554

Babović, Spasenija, 554

Batler, Džudit (Butler, Judith), 574 (fn), 576

Bergamo, Petar, 559

Bogojević, Nataša, 572

Botorić, Stanica, 558

Božičević, Ivan

Božinović, Neda, 551, 552, 553

Brkljačić, Ivan, 568, 571, 597

D

Danon, Oskar, 557

Derida, Žak (Jacques Derrida), 581 (fn), 610

Despić, Dejan, 545, 568, 569, 571, 584, 585, 586

Despot, Boris, 611

Đ

Đorđević Šistek, Mirjana, 535

Đorđević, Aleksandra, 569

Đurić Klajn, Stana, 535 (fn), 555, 557, 561, 562

E

Erić, Zoran, 548, 559, 568, 570, 572, 610

Engels, Fridrih (Friedrich Engels), 551

F

Frajt, Lida, 536

Fuko, Mišel (Michael Foucault), 538, 562, 576

G

Graić, Vladimir, 571

H

Hofman, Srđan, 545, 559, 565, 568, 569, 570, 572, 598, 610, 611, 612
Hristić, Stevan, 557, 558

J

Janković, Ljubica, 535 (fn)
Jevtić, Ivan, 547, 568
Jovanović, Dragana, 571, 607, 609
Jurković, Beti, 554

K

Kapetanović, Goran, 569, 611
Karaklajić, Radmila, 554
Knežević, Nada, 554
Konjović, Petar, 558
Koren, Marija, 535 (fn)
Krstić, Jelica, 558
Kulenović, Vuk, 545, 547, 569, 581, 582, 583, 584, 587

L

Logar Mihovil, 557, 559, 564,

M

Makević, Zorica, 588, 589, 591, 592, 593
Maksimović, Rajko, 546, 547, 559
Maksimović, Svetlana, 572, 598, 612
Maljoković, Jovan, 571
Maraš, Svetlana, 572, 573, 612, 613
Marić, Ljubica, 535, 557, 559, 568, 569, 571, 590, 591, 592, 594, 595
Marinković, Milorad, 571
Marjanović, Srđan, 571
Marković, Tatjana, 598
Marks, Karl (Karl Marx), 551
Matić Marović, Darinka, 558
Matz, Rudolf, 557
Mihailović Milošević, Olga, 558
Mihailović, Marija, 558
Mihajlović, Ana, 565, 572
Mihajlović, Milan, 565, 568, 569, 571, 578, 579, 580, 584
Mijatović, Branislava, 578, 579, 580, 581 (fn)
Milojković Đurić, Jelena, 535
Milosavljević Pešić, Milena, 557

Milošević, Predrag, 555, 557, 559

Milošević, Tatjana, 548, 565, 569, 570, 586, 587, 588, 590, 593, 611, 615

Miljković, Katarina, 571, 572, 612, 613, 614

Mirović, Mitra, 554

Mokranjac, Stevan, 568, 578, 584, 611

Mokranjac, Vasilije, 559

Mosusova, Nadežda, 535

Mujanović, Razija, 554

N

Neimarević, Ivana, 540

Nikolajević, Snežana, 571

Nikolić, Marija, 593, 597

Novak, Gabi, 554

Novaković, Lola, 554

O

Obradović, Aleksandar, 548, 559

Ozgijan, Petar, 559

P

Paranosić, Milica, 565, 569 (fn), 572, 612, 615

Pavlović, Mirka, 535 (fn), 557

Pejić, Bojana, 551, 552

Peričić, Vlastimir, 559, 571

Petrić Lalić, Nevenka, 552

Petrović, Miloš, 547

Petrović, Radmila, 535 (fn)

Popović, Berislav, 571

Popović, Branka, 540, 569 (fn), 570

Popović, Irena, 569 (fn), 598

Popović-Mladenović, Tijana, 571

Premate, Zorica, 581, 582, 583

R

Radenković, Milutin, 571

Radivojević, Rade, 571

Raicki, Slobodan, 571

Rajičić, Stanojlo, 557, 559

Repanić, Predrag, 571, 611

Ristić, Tatjana, 598

S

Sabo, Anica, 548, 559, 571

Savić, Svetlana, 570, 612

Siksu, Elen (Hélène Cixous), 601, 602, 603

Slavenski, Josip, 558

Stefanović, Ana, 571

Stefanović, Ivana, 545, 547, 557, 565, 569, 571, 573, 608, 609, 612, 615

Stefanović, Pavle, 590

Stepančić, Teodora, 572

Stojadinović Milić, Milana, 548, 569, 571, 595, 596

Š

Štatkić, Miroslav, 572, 611

Šuklar, Slavko, 569

T

Tajčević, Marko, 558

Tereškova, Valentina Vladimirova (Валентина Владиимировна Терешкова), 552

Todorović, Srđan, 611

Tomašević, Katarina, 584, 585, 586, 596

Tošić, Vladimir, 547, 571, 598

Trajković, Vlastimir, 559, 568, 569, 570

V

Veličković, Jasna, 548, 572

Velimirac, Ivana, 601, 602, 605

Veselinović Hofman, Mirjana, 580 (fn), 593

Vrebalov, Aleksandra, 547, 569, 572, 598

Vukdragović, Mihailo, 546, 557

Vuksanović, Ivana, 595, 596, 597

Vulf, Virdžinija (Virginia Woolf), 601

Z

Zaharijević, Adriana, 540, 541, 594 (fn)

Zatkalik, Miloš, 548, 549, 571

Ž

Žebeljan, Isidora, 562, 569, 570, 572

Živković, Milenko, 557, 558

Živković, Mirjana, 535, 559, 571, 580 (fn), 593

Summary

The principal goal of this paper was to offer a (rough) “map” of the discourses and ideologies that influence and are in turn being created by contemporary female composers in Serbia. My focus is, in this case, placed on the so-called artistic music, that is, on the “official”, “mainstream” contemporary classical music that is being (re)presented to the public each year, during the International Review of Composers (organized by the Composers’ Association of Serbia). By attempting to map and explain the position that female composers have within the local world of music, I reached for Judith Butler’s theory of gender performativity which, simply put, states that gender “appears” through reiteration of ever-changing social norms that each individual accepts, repeats, changes or refuses to accept. Viewing music as one of these norms, I tried to shed light on some circumstances that influence the creation of female composers as subjects, thus revealing one aspect of their identities that is constantly being (re)formed through processes of composition, performance and reception. Thus, the paper focused on the era that preceded the time when the Review of Composers began its life (the first Review was organized in 1992), detailing the position of women and female composers in the context of SFRY and the communist demand for general equality, as well as on the so-called post-socialist contexts of transition, that again brought radical changes to the position of women, as well as artistic music within the society. In other words, this paper represents an attempt to view women’s identities and the identities of their music within the complex and always fluctuating web of ideologies, institutional policies, social, political and economic factors, as well as different artistic and musicological discourses that constantly – though not always openly – define what is music, who is the composer and what should a woman (composer) be.

Beleška o autorki: Adriana Sabo je rođena 1989. godine u Beogradu, gde je 20. 7. godine završila srednju muzičku školu „Mokranjac“, a zatim i osnovne i master studije muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (2011, odnosno 2012. godine). Na Fakultetu političkih nauka u Beogradu, 2015. godine je završila i master studije roda (odsek za Kulturologiju). Doktorsku tezu pod naslovom „Performativnost muzike i roda u Srbiji posle 1989. godine“, prijavila je 2016. godine, na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Tokom završne godine osnovnih studija (2010/2011), bila je stipendistkinja Ministarstva Omladine i Sporta (stipendija Dositeja). Od 2014. godine (zaključno sa 31.3.2018.), stipendistkinja je Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, kao i članica Muzikološkog društva Srbije i saradnica Centra za istraživanje popularne muzike iz Beograda. Radove je izlagala na konferencijama u zemlji i inostranstvu i održala nekoliko javnih predavanja/izlaganja – u okviru seminara za Društveno-humanističke nauke u Istaživačkoj stanici „Petnica“ (2015), ciklusa predavanja „Muzika i politika“ (Kulturni centar „Reks“, 2015) i „VEK AVANGARDE – povodom stogodišnjice dadaizma (1916-2016). Tekstove je objavljivala u zbornicima sa naučnih skupova (Beograd, Niš, Banja Luka, Opatija, Sofija, Istanbul), časopisima „Novi zvuk“, „Mokranjac“, „TheMA“, „Genero“, „Muzika Klasika“, u okviru emisije „Hronika“ III Programa Radio Beograda i podlistka „Beton“.

Njena interesovanja i istraživanja su fokusirana pre svega na savremenu, popularnu i eksperimentalnu muziku, sa akcentom na razmatranju odnosa muzike i različitih politika i identiteta, te na mogućnošću primene feminističkih teorija na polje muzičkog stvaralaštva i izvođaštva.

Note on the author: Adriana Sabo was born in 1989 in Belgrade. She completed the bachelor and master studies of musicology at the Faculty of Music in Belgrade (in 2011 and 2012). In 2015, she also finished the master studies program of gender studies at the Faculty of Political Sciences in Belgrade. During the final year of her bachelor studies, she received a scholarship from Serbian Ministry of Youth and Sports („Dositeja“ scholarship), and from 2014 – 2018, she was a recipient of the scholarship for PhD students awarded by the Serbian Ministry of Education, Science

and Technological Development. Adriana is a member of the Serbian Musicological Society, as well as a collaborator with the Center for Popular Music Research. She presented papers on a number of conferences in Serbia and abroad and gave public lectures – as part of the Seminar for Social sciences and humanities of the research center “Petnica” (2015), cycle of lectures titled “Music and Politics” (Cultural centre “Rex”, 2015) and as part of the lecture cycle titled “ONE CENTURY OF THE AVANTGARDES – for the centennial of dadaism (1916 – 2016). Her papers were published in conference proceedings (from Belgrade, Niš, Banja Luka, Opatija, Sofia), collections of papers (Belgrade, Ljubljana), journals such as “New Sound”, „Mokranjac“, “TheMA” (Vienna), „Genero“, “Porte Akademik” Journal of Music and Dance Studies (Istanbul), magazine “Muzika Klasika” and her concert reviews were aired on the III Program of Radio Belgrade. She mostly writes about issues of contemporary, popular and experimental music, issues of music and gender, politics and performativity, focusing also on music and art of SFRY.