

Adriana Sabo¹Univerzitet umetnosti u Beogradu²
Fakultet muzičke umetnostiUDK
78.01:141.71(497.11)"19"
78.071.1-055.2(497.11)"19"

MOGUĆNOST POSTOJANJA ŽENSKOG PISMA U MUZICI: NEKI PRIMERI IZ SRBIJE

APSTRAKT U radu se razmatra koncept ženskog pisma koji je među prvima teorijski eksplicirala Elen Siksu krajem sedamdesetih godina prošlog veka. Odnoseći se, pre svega, na književnost a zatim i na druge umetnosti, ono se javlja kao vid prožimanja umetničkih i aktivističkih delovanja. Njime autorke nastoje da problematizuju svoj položaj u patrijarhalnom društvu verujući da je moguće napisati književno delo čiji će jezik, struktura i tematika, između ostalog, direktno proizlaziti iz ženskog iskustva, seksualnosti, želje itd. Na sličan način u radu je dat pokušaj razmatranja mogućnosti postojanja ženskog pisma u muzici. Prikazane su kompozicije *Sounds of Mama* Duna Dragane Jovanović, *Ona* Ivane Stefanović, *Confessions* Milice Paranosić, *Bourgeois* Svetlane Maraš i *Beli grad* Katarine Miljković kao dela koja nude bolji uvid u razumevanje problematike ženskog pisma u muzici i načina na koji je rod u njoj tretiran. Tim pristupom se otvaraju neka od važnih pitanja za emancipaciju žena u našoj zemlji, a koja su u vezi sa umetničkom muzikom.

Ključne reči: žensko muzičko pismo, muško pismo, feminizam, rod, univerzalnost, autonomija

UVOD

Tokom poslednjih dvadesetak godina u Srbiji je karijere započeo veliki broj kompozitorki,³ koje danas predstavljaju suštinski važan deo srpske klasične muzike. U tom smislu se pitanje o postojanju ženskog pisma u muzici gotovo neizbežno pominje kada se govori o njihovom radu, ali

1 E-mail: imeprezime259@gmail.com

2 Autorka je doktorandkinja na Univerzitetu umetnosti u Beogradu.

3 Među njima su i Isidora Žebeljan, Tatjana Milošević Mijanović, Svetlana Savić, Katarina Miljković, Nataša Bogojević, Milica Paranosić i Aleksandra Vrebalov, Milica Đorđević, Anja Đorđević, Ana Mihajlović, Teodora Stepančić, Svetlana Maraš i Jasna Veličković.

je za sada, barem koliko je autorki rada poznato, izostao pokušaj teorijske eksplikacije ovog koncepta. Tako se u svakodnevnom govoru, ali i u struci, gotovo podrazumeva da svaka žena koja komponuje to čini na „ženski” način, premda se retko objašnjava šta se pri tome misli. Drugim rečima, pokazalo se da se termin „žensko pismo”, u situacijama kada se javlja, u domaćoj javnosti koristi mahom na pogrešne načine, i često u pokušaju dokazivanja da se nečije biološke karakteristike mogu „iščitati” na osnovu muzike. Iz tih razloga ću u tekstu koji sledi nastojati da predložim šta bi se moglo opisati kao žensko pismo u muzici (po analogiji sa ženskim pismom u književnosti), a zatim ću predstaviti neke kompozicije domaćih autorki koje bi mogle da pomognu u boljem razumevanju odnosa roda i muzike. Kako će se pokazati, domaće kompozitorke nisu nastojale da svoj rod dekonstruišu muzikom koju komponuju – što može biti dokaz neprimenjivosti ovog koncepta u polju klasične muzike, ili svedočanstvo o još uvek tradicionalnim shvatanjima mesta žene u društvu. U tom smislu, navedeni primeri svedoče o nastojanjima kompozitorke da pozicioniraju sebe u okviru domaće muzičke scene, ali se ne bi mogli okarakterisati terminom „žensko pismo”. Ipak, smatram da nude značajan uvid u status koji telo ima u klasičnoj muzici, te da samim tim mogu ponuditi važne informacije u vezi sa odnosom kompozitorke prema sopstvenom rodu. Drugim rečima, ovom prilikom će koncept ženskog pisma i pitanje njegovog postojanja u klasičnoj muzici biti svojevrsan povod za razmatranje odnosa ove umetnosti i roda.⁴

ŽENSKO PISMO

Ideja o postojanju takozvanog ženskog pisma (*écriture féminine*) veoma je rasprostranjena u feminističkoj teoriji, a posebno mesto ima u okviru francuskog feminizma, preciznije u teorijskoj i kritičkoj misli Elen Siksu

4 Naglasila bih da se, uglavnom iz praktičnih razloga, ovom prilikom fokusiram samo na rod kompozitorke, zanemarujući pritom druge aspekte njihovih identiteta kao što su rasa, klasa, seksualno opredeljenje itd. S tim u vezi bih napomenula da je u Srbiji bavljenje klasičnom muzikom još uvek „rezervisano” za bele pripadnice i pripadnike srednje klase, čije je seksualno opredeljenje najčešće heteroseksualno. U tom smislu bih želela da skrenem pažnju na nedostatak istraživanja koja bi u obzir uzela neku od ovih kategorija, što svedoči o izuzetnoj konzervativnosti srpske klasične muzike.

(Hélène Cixous). Jedan od njenih najpoznatijih tekstova pod naslovom „Smeh meduze” („Le Rire de la Méduse”), posvećen je upravo ovoj problematici. Koncept ženskog pisma je, pre svega, vezan za književnost i javlja se kao deo feminističkog pokreta s ciljem osamostaljivanja i emancipacije ženskog iskustva. Pretpostavka ključna za žensko pismo jeste da je svaka vrsta ljudskog izražavanja i delovanja, 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, pomoću forme itd. – uključe sopstveno iskustvo bivanja ženom. Drugim rečima, ovakva književnost zamišljena je 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” (ibid., 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 svedena na drugo, autorke koje zastupaju ideju ženskog pisma nastoje da izgrade jezik kojim se to neće činiti. Cilj takvog 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” (ibid., 259). Drugim rečima, ženskim pisanjem se priznaje različitost iskustava žena i muškaraca, ali se teži uspostavljanju ravnopravnosti među njima. Pišući „svojim” pismom, žene nastoje da „redefinišu svoj identitet koji je bio čitan u seksualnom ključu, stupajući nogom na tlo samodefnisanja” (ibid., 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, izražavanje koje za cilj ima emancipaciju ženskog iskustva. „Stajati u mestu, telesnom prostoru – mestu iskustva i iz njega govoriti” (ibid.), kako navodi Ivana Velimirac. 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” (ibid.). Koncept ženskog pisma tako ima veoma izraženu aktivističku crtu, a da bi određeno delo bilo okarakterisano na ovaj način, ono mora biti rezultat autorkine namere da njime predstavi i problematizuje svoje iskustvo ženskosti/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 osloboditi uvođenjem sopstvenog tela u tekst. Prema tome, može se reći da žensko pismo počiva na paradoksu. Naime, kako je već rečeno, ono polazi od pretpostavke da je svaka oblast ljudskog delovanja osmišljena po uzoru na muškarca, njegovu seksualnost, želje, mogućnosti itd. U tom smislu je i žena definisana u odnosu na muškarca i njegove potrebe. Ipak, koncept ženskog pisma podrazumeva i emancipaciju „autentičnog ženskog iskustva” koje, ukoliko prihvatimo početnu tezu, ne postoji, s obzirom na to da je ženski identitet kroz istoriju koncipiran u odnosu na muškarca. Tako se može reći da žensko pismo, zapravo, predstavlja traganje za identitetom ili iskustvom koji bi bili autentično (koliko je to uopšte moguće) ženski.

Često pogrešno shvaćen koncept ženskog pisma može da dovede i do univerzalizacije kategorije žene podrazumevajući da postoji iskustvo koje je zajedničko svim ženama, te da na osnovu njega postoji i pismo koje bi bilo svojstveno svim ženama. Ovakvo shvatanje univerzalizuje i kategoriju muškarca, podrazumevajući da postoji jedan način na koji svi muškarci pišu/misle/stvaraju/delaju. Drugim rečima, premda se može reći da „muško” pismo karakteriše, pre svega, posedovanje moći koja često donosi isključivanja i diskriminaciju, svaki pojedinačni muškarac/autor ove postupke ponavlja (ili nastoji da ih ne ponovi) na drugačiji način i sa drugačijim posledicama. Dakle, treba naglasiti da postoji onoliko ženskih pisama koliko i žena (te onoliko muških pisama koliko muškaraca), s obzirom na to da svaka 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 zamagljuje ženu ili ponavlja klasičnu reprezentaciju žene (kao osećajne – intuitivne – sanjive)” (ibid., 878).

U tom kontekstu treba imati u vidu i razliku između „muškog” i „ženskog pisma” koju, čini se, feminističke teoretičarke mahom podrazumevaju. Naime, ukoliko se pod terminom „žensko pismo” misli na pismo kojim njegova autorka nastoji da problematizuje svoju ženskost ili drugost, može se reći da termin „muško pismo” označava svaku delatnost muškaraca. Drugim rečima, kada u već navedenom citatu piše da se stvaralaštvo mnogih žena „ne razlikuje od muškog pisma”, Siksu po analogiji sa ženskim pismom pod ovom sintagmom ne podrazumeva aktivnost kojom muškarac problematizuje svoju muškost budući da je ona, prema mišljenju mnogih teoretičarki, postavljena kao neproblematična, neupitna.

AUTONOMIJA MUZIKE

Prilikom razmatranja mogućnosti primene ovog koncepta u domenu klasične muzike treba najpre ukazati na neke kategorije koje snažno utiču na razumevanje ove umetnosti u okviru sveta muzike⁵ u Srbiji. Pre svega, treba pomenuti univerzalnost, koja se u ovom slučaju prepoznaje kroz koncept autonomije muzike. Naime, ona Autonomija muzike podrazumeva shvatanje ove umetnosti kao čisto akustičke pojave rukovođene sopstvenim zakonima, što znači i da je koncipirana kao naizgled autonomna od okolnosti u kojima nastaje i, što je za ovu temu od suštinske važnosti, od roda 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).

5 Ovaj termin preuzet je od Miška Šuvakovića, koji ga je, sa svoje strane, formulisao u odnosu na koncept „sveta umetnosti“ Artura Dantoa (Arthur Danto). Naime, Šuvaković smatra 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). Drugim rečima, sintagmom svet muzike želim da ukažem na institucije, znanja, ideologije itd. koje svojim delovanjem definišu sam pojam muzike.

Dakle, veoma je važno naglasiti da se insistiranjem na autonomnosti muzike zapravo prikriva njena društvena, kulturna, ideološka, politička utemeljenost i primenljivost. Može se reći da je ovaj, uslovno rečeno, larpurlartistički koncept muzike zapravo veoma snažan ideološki mehanizam utemeljen, pre svega, u tradiciji akademskog diskursa. Takođe, insistiranjem na autonomnosti muzičkog dela, prikriva se činjenica da je ono, kao segment društvene prakse, komponovano od strane rodno, klasno i rasno određenih individua.

Važno uporište u formiranju ovakvog stava predstavlja i ideja o dualizmu duha i tela koja je u zapadnoevropskoj kulturi, prvenstveno u 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 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. U nastavku teksta biće razmotrene samo neke od njih.

Insistiranje na činjenici da muzika postoji kao umetnost koja transcendirira društvene okolnosti, a samim tim i pojedince koji je stvaraju, izvode ili slušaju, uslovilo 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” (ibid., 166). Insistirajući na autonomnosti muzike, tokom istorije je konstruisano uverenje o nevažnosti roda stvaraoaca stavljanjem akcenta na sam čin komponovanja muzike kao

Muzike⁶ – muzičkog toka formiranog od zvučno pokrenutih oblika⁷. Ipak, kako su brojne feminističke analize u različitim oblastima pokazale, univerzalni subjekt muzike, zapravo je subjekt heteroseksualnog belog muškarca zapadne Evrope koji ima „privilegiju” da komponuje, 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”.⁸

Kako navodi Džudit Batler (Judith Butler), čitajući Fukoove (Michel Foucault) 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” (Batler 2010, 48).

6 Pišući reč Muzika velikim slovom referiram upravo na „univerzalnu muziku”, Muziku koja transcendirira pojedinačne karakteristike, metafizičku Muziku.

7 „Zvučno pokrenut oblik” je izraz koji se pripisuje Edvardu Hansliku (Eduard Hanslick), nemačkom kritičaru koji je u drugoj polovini devetnaestog veka zastupao ideju apsolutne muzike. Ovaj period u klasičnoj muzici obeležio je takozvani rat romantičara (kako se u literaturi poetično naziva), koji se, pojednostavljeno rečeno, vodio upravo oko pitanja da li muzika treba da iskazuje nešto što nije ona sama – takva muzika se nazivala programskom, a imala je za cilj da predstavi određenu emociju, događaj itd, a tzv. programska dela su najčešće imala neki literarni predložak – ili je pak morala da bude okrenuta samoj sebi, oslonjena na sopstvene zakone (što se nazivalo apsolutnom muzikom). Iz ovog „rata” iskristalisala su se dva kruga – programsku muziku su, između ostalih, zastupali Vagner (Richard Wagner) i List (Franz Liszt), a apsolutnu Brahms (Johannes Brahms) uz podršku Eduarda Hanslika. U tom smislu, zvučno pokrenut oblik je za Hanslika predstavljao sadržaj muzike koji je imanentan njoj samoj. Za ovog kritičara, suština muzike nije bila u tome da predstavi nešto van-muzičko, već da bude samo zvučno pokrenut oblik. Ipak, kako se kasnije pokazalo, ovaj sukob bio je neosnovan, budući da je programska muzika zapravo bila zvučno pokrenut oblik doveden u vezu sa nekim sadržajem, dok je svakako jasno da nijedna muzika nije apsolutna, muzika kao takva, odvojena od društva u kome postoji.

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

Pošto se svet muzike svakako može smatrati jednim sistemom, formulisanim upravo na osnovu kategorije univerzalnosti, identiteti kompozitora i kompozitorke 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 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.

Kada je u pitanju domaći svet muzike, veliki deo kompozicija naših autora i autorki koji je nastao u poslednjih dvadesetak godina, može se okarakterisati sintagmom modernizam posle postmodernizma. U tom smislu se može primetiti da mnoga dela postsocijalističkog 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 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 stvaralačkog čina kao izraza kompozitorove inspiracije, odnosno svojevrsne 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” (ibid.).

Treba, takođe, naglasiti da je u delima ovog perioda često prisutno i „postistorijsko citatno, kolažno i montažno reinterpretiranje modernizma” (ibid.), kojim kompozitori iznova razmatraju određena pitanja vezana za formu, tonalitet, orkestraciju – dakle, preispituju određene, specifično muzičke elemente. Isto tako, 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 na njenoj besfunktionalnosti.⁹

ŽENSKO PISMO U MUZICI

U okviru prethodno opisanog konteksta, žensko pismo bi tako predstavljalo značajan „alat” kojim bi se u pitanje dovele ideje autonomije muzike i univerzalnosti, a zatim i dominacija muškaraca u svetu muzike. Ukoliko bi se težilo koncipiranju ženskog muzičkog pisma, ono 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, osmišljenog na osnovu njene telesnosti, pomoću upisa tela u muziku. Upravo je momenat problematizacije drugosti ključan 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

9 Tako se kompozitori i kompozitorke odlučuju da, na primer, svojim delima preispitaju mogućnosti stvaranja dovršenog dela putem ponavljanja (fokusirajući se tako na ritmičku komponentu) ili citiranja sasvim različitih muzičkih materijala velikih stvaraoca prošlosti. Takođe, česta je potreba da se razmotri pitanje odnosa instrumenata u određenom sastavu ili odnosa zvučnosti elektronike i akustičkih instrumenata, zatim da se muzikom dočara priroda ili određena emocija itd. Premda su sva ova pitanja suštinski važna za klasičnu muziku i njen razvoj, upadljivo je da kompozitori i kompozitorke izbegavaju da svojim stvaralaštvom postave pitanje o mogućnostima sprovođenja različitih društvenih promena kroz muziku.

žensko pismo, s obzirom na to da mnoge kompozitorke svojom aktivnošću ne problematizuje neka od pitanja koja se odnose na ženskost, drugost itd. U tom smislu bi bilo i veoma problematično pokušavati na osnovu samog muzičkog tkiva ili žanra određivati „ženske” kompoziciono-tehničke postupke, odnosno muzičke žanrove, osim u slučaju kada bi sama autorka naglasila svoju težnju ka određenju i problematizaciji sopstvenog roda pomoću muzičkih postupaka. Ovakvo tumačenje bi bilo izuzetno arbitrarno jer „muzičkoj strukturi’ može da se pripiše ili u nju ,akumulira’ bilo koji identitet ... u zavisnosti od uslova i okolnosti stvaranja izvođenja, recepcije i predočavanja muzike” (Šuvaković 2000, 163). Prema tome, ne može se reći da postoji određeni način na koji osoba stvara, a koji je direktna ili „prirodna” posledica njene/njegove anatomije. Drugim rečima, bilo bi problematično u kontekstu 19. veka govoriti, na primer, o minijaturama kao o „ženskom žanru” ili o klaviru kao „ženskom instrumentu”. Iako tada 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, što je verovatno važnije, žene svoje rodne uloge nisu problematizovale komponujući minijature za klavir već su, upravo suprotno, tim postupkom potvrđivale svoju ulogu u buržoaskoj kulturi.

Kako bih već iznesene stavove konkretizovala, u nastavku teksta ću ponuditi analizu nekih dela naših kompozitorki zahvaljujući kojima se problematika ženskog pisma može jasnije sagledati. Prvo delo na koje ću se osvrnuti ne može se okarakterisati kao „žensko” budući da ne problematizuje, već afirmiše neka stereotipna shvatanja o ženi. Ipak, ono se tiče problematike ženskog identiteta, te je u tom smislu važno sagledati ga u kontekstu pitanja kojima se bavim. Reč je o kompoziciji *Sounds of Mama Duna* (*Zvuci Mama Dune*) Dragane Jovanović,¹⁰ izvedenoj u okviru 20. *Međunarodne tribine kompozitora*.¹¹ U delu, kako i sam

10 Dragana Jovanović (1963) je kompozitorica i docentkinja na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (na Odseku za muzičku teoriju). Iz njenog kompozitorskog opusa se izdvajaju dela *Usijanje* za klavir i simfonijski orkestar, *Nemiri* za gudački orkestar, *So Far, So Close, Zvrk, Way out* itd.

11 *Međunarodna tribina kompozitora* je festival osnovan 1992. godine. Nastala je iz potrebe domaće muzičke javnosti za festivalom na kome će biti predstavljena dela savremene srpske, ali i inostrane produkcije i koji će ,zameniti’ *Tribinu muzičkog stvaralaštva Jugoslavije*, održavanu do 1990. godine, u Opatiji. 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,

naslov implicira, Jovanović prikazuje „Dunav koji postaje Duna (žena), vođena pra-majka – od koje smo potekli, kojoj pripadamo, od koje zavisimo” (Jovanović 2011). Autorka ovom prilikom referira ka jednom od najstarijih i najdominantnijih stereotipa o ženi u patrijarhalnom društvu – 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” (ibid.). Kompozicija je zamišljena kao predstava reke (Mama Dune) koja teče kroz različite zemlje i usput upija i prisvaja različite muzičke tradicije. U delu je akcentovano predstavljanje uticaja koje „usvaja” 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 muzičke uticaje, dok je Mama Duna okarakterisana različitim šumovima i šuštanjima koje izvodi hor, te zvucima bučke, „naprave koju ribari koriste za lov na somove” (ibid.). Delo je koncipirano tako da je lik Mama Dune (pra-majke koja vodi u nov život) predstavljen kao ono što se podrazumeva, ono neupitno, „normalno” i „prirodno”. Čitajući autorkin komentar o delu, stiče se utisak da je, s obzirom na to da je reka određena kao žena, „prirodno” 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 ženi-majci, već ga, upravo suprotno, afirmiše. Takođe, ne postoji ni indikacija da autorka, na primer, nastoji da preispita sopstvenu ulogu majke kroz „priču” o Mama Duni.

Kompozicija koja bi se nasuprot *Zvucima Mama Dune* eventualno mogla približiti epitetu ženskog pisma jeste *Ona* Ivane Stefanović.¹² Možda upravo

nova dela izabrana selekcijom stručnih komisija i pojedinaca čime bi se obezbedili najviši kvalitet i atraktivnost ove manifestacije” (Mikić 2007, 13). U tom smislu, ovaj festival je i danas suštinski važan za domaće kompozitorsko stvaralaštvo.

- 12 Ivana Stefanović (1949) studirala je violinu i kompoziciju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, a usavršavala se, između ostalog, i na IRCAM-u (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), koji predstavlja jedan od najuticajnijih svetskih instituta za proučavanje elektronske muzike. Jedna je od osnivačica *Međunarodne tribine kompozitora*, bila je umetnička direktorka BEMUS-a i državni sekretar u Ministarstvu kulture. Dobitnica je velikog broja nagrada i priznanja, a dela joj se redovno izvode u zemlji i inostranstvu.

paradoksalno, delo je izvedeno kao prva kompozicija u okviru 17. *Međunarodne tribine kompozitora* čiji je slogan bio „Nove minijature”. Komponovano za ženski govorni glas, flautu, klavir, violončelo i elektroniku, na segmente teksta iz drame *Hasanaginica* Ljubomira 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, može se reći, 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 kompozitorica: „Ona treba da peva, ali ne peva. Ritam je tu, ali udaraljki nema” (Stefanović 2008). 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 preuzete iz Simovićeve drame (druga slika, prvi deo, „Hasanagina kuća”) na osnovu kojih se ne može zaključiti u kom kontekstu su izgovorene: „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 strahote patrijarhalnog društva – za ovu kompoziciju preuzeti segmenti teksta koji ne ukazuju na njenu hrabrost ili odvažnost već isključivo oni koji upućuju na teskobu njenog postojanja. Tako, bez uvida u komentar kompozitorke u kome se navodi poreklo teksta upotrebljenog u delu, slušalac ostaje uskraćen za one osobine ove žene koje je čine jedinstvenom i drugačijom. 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, ostanatnih figura i razvojne melodije koju „ispresecano”, na smenu donose različiti instrumenti iz ansambla, mogu tumačiti kao odraz unutrašnjih, uzburkanih emocija. Kako kompozitorka navodi, „[o]na je zamišljena kao osvetljeni, zaustavljeni trenutak, trenutak jake unutrašnje teskobe. Treba li reći ženske?” (Stefanović 2008). Ipak, treba istaći da je Stefanović ovom kompozicijom univerzalizovala patnju jedne žene – ponudila je sliku neke ili bilo koje žene, sliku mnogih žena koje žive u patrijarhalnoj sredini. Autorka, takođe, slušaocima nije predstavila sopstveno iskustvo bivanja ženom i na osnovu njega izgrađen muzički jezik drugačiji od onog opšteprihvaćenog ili akademskog. 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. *Ona* je, makar prema mojim saznanjima, i jedino delo klasične muzike kod nas u kome se eksplicitno kritikuje patrijarhat, što je značajno povezati sa činjenicom da je poteklo iz pera kompozitorke koja u domaćem svetu muzike ima izuzetnu reputaciju i status uvažene autorke, što joj je, mislim, i omogućilo ovakav „ispad”.

Kada je u pitanju domaći svet muzike, upadljivo je to da mnoge autorke nastoje da dovedu u pitanje ideje o autonomiji muzike i da sopstveno telo upišu u delo, ali da pri tome ipak, čini se, odbijaju da problematizuju sebe kao žene, ili da promisle sopstveni položaj u svetu muzike i srpskom društvu. U tom smislu, u stvaralaštvu domaćih autorki koje se bave elektronskom muzikom ili multimedijalnom umetnošću, postoji težnja da se razgradi koncept univerzalnosti muzike, ali ne i da se dovede u pitanje dominacija muškaraca. Tako, izgleda da u Srbiji elektronska muzika predstavlja medij kome se okreću kompozitorke koje ne žele da stvaraju u okvirima tradicionalnog, akademskog kanona. Naime, ova muzika je u okviru domaćeg sveta muzike postavljena kao drugo u odnosu na takozvanu tradicionalnu, pisanu za tradicionalne instrumente – kao što su gudački, duvački, udarački itd. – za koju se komponuje najveći broj dela u Srbiji. U tom smislu je indikativna činjenica da je među stvaraocima koji se bave elektronskom muzikom, najveći broj žena. Jedan od razloga zbog kojih se kompozitorke, ali i kompozitori okreću elektronskoj muzici jesu gotovo neograničene mogućnosti za istraživanje u oblasti zvuka koje nudi tehnologija. Naime, za razliku od relativno ograničenog broja zvukova koji se mogu dobiti na tradicionalnim instrumentima, elektronska muzika

nudi mogućnost rada sa svakim od parametara zvuka (visina, trajanje, boja itd) na načine koji klasičnom instrumentu nisu dostupni. Ukoliko prihvatimo činjenicu da je klasična muzika (a zatim i instrumenti, kompozicioni postupci, forma itd.) formirana oko identiteta belog heteroseksualnog muškarca, možemo pretpostaviti da načini rada sa zvukom koje omogućava tehnologija mogu da ponude i „alat” za redefiniciju stvaralačke poetike kompozitorki i kompozitora koji ne žele da stvaraju u okvirima tradicionalne muzike.

Na primer, delo *Confessions* (*Ispovesti*, izvedeno premijerno 2007. godine u Nju Jorku) Milice Paranosić,¹³ zamišljeno je 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” (Paranosić 2007; naglasila A.S).

Transformišući najrazličitije vrste tematskih materijala pomoću tehnologije, a zatim ih „lepeći” i kombinujući sa pokretom, slikom i govorom, Paranosić jeste prekoračila granicu autonomno muzičkog, uvodeći konkretno telo u delo i izvodeći sopstveno iskustvo na sceni. Ipak, osim želje da na scenu postavi sebe kao individuu, autorka nije eksplicitno naglasila da na taj način želi da problematizuje sebe kao ženu u društvu, ili kao Srпкиnju u Americi. Detalje iz života prikazala je gotovo pozitivistički, koristeći se pritom strategijom „egzotizacije” sopstvenog kulturnog nasleđa. Naime, s obzirom na to da je Milica Paranosić umetnica koja živi i stvara u Americi, a dela joj se često izvode i u Srbiji (što je slučaj sa mnogim domaćih autorkama), ona se u svom stvaralaštvu okreće srpskom (ili šire balkanskom) folkloru koji svetskoj publici predstavlja kao nešto egzotično i drugačije. Drugim rečima, premda se

13 Milica Paranosić (1968), diplomirala je kompoziciju u klasi prof. Srđana Hofmana na FMU u Beogradu, a svoje školovanje nastavila na Džulijard školi u Njujorku gde trenutno predaje muzičku tehnologiju. Aktivna je kao dizajnerka zvuka i multimedijalna umetnica, dobitnica je mnogih nagrada i stipendija i autorka velikog broja ostvarenja iz oblasti elektronske muzike, multimedijalne umetnosti itd. Godine 2009, osnovala je program *Give to Grow* koji se bavi obrazovanjem dece u Kopeji, malom selu u Gani.

samom koncepcijom dela autorka postavlja u ulogu drugog, problematizacija te pozicije izostaje.

Svetlana Maraš¹⁴ je na svoj način istupila iz konvencija akademskog kanona, obraćajući se 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” (Maraš 2012).

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 semplujući zvuke koje proizvode gosti, kompozitorka ostvaruje posebnu vrstu slobode u izgradnji muzičkog toka kompozicije, čiji krajnji „izgled” nikada nije jedinstven i dovršen. Takođe, ona eksplicitno ističe značaj tela koja stvaraju delo, čime subvertira ideju o muzici kao o „čisto-duhovnoj”, „bestelesnoj” umetnosti. Drugim rečima, ona koristi telo kako bi uticala na muziku, a ne obrnuto, što bi bio slučaj sa delom koje bi se moglo opisati kao „žensko pismo”.

Još jedan primer dela sličnog prosedea, jeste *Beli grad* za violinu, elektroniku i video Katarine Miljković.¹⁵ Naime, i u ovom ostvarenju se može uočiti nastojanje autorke da se udalji od ideja komponovanja muzike univerzalističkog karaktera.

14 Svetlana Maraš (1985) je po završetku studija na FMU u Beogradu, stekla zvanje mastera u oblasti novih medija na Univerzitetu u Helsinkiju, gde je bila zaposlena i kao asistentkinja istraživačica.

15 Katarina Miljković (1959) osnovne i magistarske studije kompozicije završila je na FMU u Beogradu. Doktorirala je na Konzervatorijumu za muziku u Novoj Engleskoj, gde trenutno radi kao predavačica. Njena dela se redovno izvode u zemlji i inostranstvu, a karakteriše ih spoj različitih žanrova popularne i klasične muzike i fokusiranost na istraživanje veza nauke, muzike i prirode.

Tako osnovu dela čini elektronski obrađen „dvanaestominutni snimak Terazija napravljen u leto 2007.” (Miljković 2007), a forma dela je uslovljena spontanom pokretom „oka koje posmatra pejzaž, prolaznike, saobraćaj i zgrade bez određenog cilja” (ibid.). 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 njim 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” (ibid.). 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. Melodijski aspekti pojanja uočljivi su i u pojedinim segmentima deonice violine, premda 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, najpre u visokom registru instrumenta, uz smenu brzih tremola i držanih tonova. Kako je delo komponovano povodom koncerta violinistkinje Ane Milosavljević u Tajms centru u Njujorku, 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 kompozicija posvećena glavnom gradu Srbije svakako naići i na odobravanje domaće javnosti.

ZAKLJUČAK

Na kraju, može se zaključiti da u domaćoj umetničkoj muzici, kako rezultati ove analize pokazuju, ne postoji kompozicija kojom bi autorka nastojala da preispita svoj rod, položaj u društvu ili svoju drugost. Drugim rečima, čini se da kompozitorke u našoj zemlji ne žele da svoj rod prikažu kao činjenicu koja je na bilo koji način relevantna za njihovo stvaralaštvo, a ponajmanje kao ono što bi na bilo koji način bilo problematično ili podložno preispitivanju. Nastojeći da problematizuju svoj identitet kroz muziku, mnoge svetske kompozitorke su napravile pomak u pravcu preispitivanja svog, ženskog identiteta u „muškom svetu” i postizanju ravnopravnosti među ženama i muškarcima koji se bave ovim poslom. Jedna među njima je i Polina Oliveros (Pauline Oliveros), američka kompozitorica fokusirana prvenstveno na istraživanja na polju

elektronske muzike. Zahvaljujući mogućnostima koje nudi ovaj medij, Oliveros nastoji da upravo kroz muziku preispita svoj ženski i lezbejski identitet. U ovom kontekstu treba pomenuti i Lori Anderson (Laurie Anderson), takođe američku umetnicu i performerku, koja je kroz ovaj vid izvođenja nastojala da dovede u pitanje dominaciju muškaraca među kompozitorima i problematizuje svoju (žensku), često stereotipno shvaćenu poziciju u društvu.¹⁶

Jedan od mogućih razloga zbog kojih se autorke o domaćem kontekstu ne odlučuju za ovakva istraživanja jeste i činjenica da je u domaćoj kompozitorskoj produkciji ustaljeno shvatanje po kome muzika postoji kao umetnost koja transcendirira društvene okolnosti, a samim tim i pojedince koji je stvaraju, izvode ili slušaju. Ovakvo shvatanje uslovljava i uverenje velikog dela stručnjaka/stručnjakinja i publike da je moguće razumeti delo bez prethodnog uvida u namere kompozitora/kompozitorke. Samim tim, može se pretpostaviti da bi muzika koja za cilj ima da problematizuje rod kompozitorke, na primer, naišla na nerazumevanje publike i čak osudu stručnjaka/stručnjakinja, što je, barem za sada, dovoljan razlog da se ovakvi „poduhvati” izbegnu. U tom smislu je, u skladu sa pojedinim problematičnim aspektima koncepta ženskog pisma – kao što je, na primer, postojanje „autentično” ženskog iskustva, što je ideja tipična za drugi talas feminizma – donekle razumljiva skeptičnost kompozitorke prema ovakvoj vrsti stvaralaštva. Ipak, ostaje upečatljivo svako negiranje značaja roda individue koja stvara, te potpuni izostanak problematizacije ovih pitanja kroz klasičnu muziku. Zbog toga mislim da bi problematizacija ženskog muzičkog pisma bilo važna u kontekstu domaćeg sveta muzike. Premda verujem da je insistiranje teoretičarki i spisateljica kao što je Siksu, na utemeljenju „autonomnog” ženskog iskustva neostvarivo, problematizacija pojedinačanih pozicija kompozitorke, kao žena koje stvaraju u „muškom svetu”, jeste nužna. U tom smislu bi žensko pismo, shvaćeno

16 Posebno je interesantna veza ženskog muzičkog stvaralaštva i elektronske muzike. Naime, mnoge kompozitorke koje su želele da preispitaju svoju ženskost pomoću muzike, posezale su za ovim medijem koji nudi mogućnost, između ostalog, stvaranja novih, veštačkih zvukova i transformacija njegovih parametara na načine nedostupne tradicionalnim instrumentima. Drugim rečima, čini se da su kompozitorke u tehnologiji prepoznale mogućnost da osmisle „svoje” pismo koje neće biti utemeljeno u kompozicionim tehnikama na kojima počiva „tradicionalna” klasična muzika, a čiji su osnovni estetski postulati formirani u „muškom svetu”, od strane muškaraca i za muškarce.

najpre kao aktivistička praksa kojom svaka pojedinačna žena promišlja svoju drugost, predstavljalo jedan vid razgradnje tradicionalnih vrednosti kojim bi se u pitanje dovela dominacija muškaraca u svetu muzike, ali i u društvu čiji je on deo.

LITERATURA

- Batler, Džudit. 2010. *Nevolja s rodom*. Beograd: Karpos
- Cixous, Helene. 1976. „The Laugh of the Medusa.” *Signs* 1(4): 875–893.
- Janković, Ivana. 2000. „Od igre tonova do igre polova.” *ProFemina* 21/22: 142–147.
- Jovanović, Dragana. 2011. *Sounds of Mama Duna*. 20. Međunarodna tribina kompozitora. Programska knjižica.
- Maraš, Svetlana. 2012. *Bourgeois*. <http://www.svetlanamaras.com/bourgeois.html>. Pristupljeno 4.8.2012.
- Mekleri, Suzan. 2000. „Seksualna politika u klasičnoj muzici.” *ProFemina* 21/22: 172–196.
- Mikić, Vesna, Ivana Ilić, ur. 2007....*under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Miljković, Katarina. 2009. *Beli grad*. 18. Međunarodna tribina kompozitora. Programska knjižica.
- Paranosić, Milica. 2007. *Confessions*. www.milicaparanosic.com. Pristupljeno 4.8.2012.
- Stefanović, Ivana. 2008. *Ona*. 17. Međunarodna tribina kompozitora. Programska knjižica.
- Šuvaković, Miško. 2000. „Fatalni ,rod’ muzike.” *ProFemina* 21/22: 161–169.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetsky
- Šuvaković, Miško. 2007. „Umetnost i kultura u tranziciji.” U ...*under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, ur. Vesna Mikić i Ivana Ilić, 17–22. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Velimirac, Ivana. 2007. „Žene i književnost.” U *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, ur. Adriana Zaharijević, 258–267. Beograd: Žene u crnom, Centar za ženske studije, Rekonstrukcija ženski fond.

Primljeno: 06.09.2013.

Prihvaćeno: 06.10.2013.

A Possibility of *l'Écriture Féminine* in Music: Examples from Serbia

ADRIANA SABO

Summary: My goal in this paper is to explore the possibility of applying the concept of female writing to classical music. Namely, because many female composers are active in Serbia, the question of the existence of female musical writing is often raised among the experts and concert-goers. Starting from the idea that female writing is meant to help women free themselves from patriarchal values by transforming the traditional (male) language, and by writing through their body, I try to explore the ways in which music can do the same. By analyzing the Serbian music world and the ideologies that influence it – among the most powerful being the ideas of universality and autonomy of music – I map the context in which Serbian female composers create their music. Namely, governed by the modernistic ideas that the musical piece is an „autonomous universe”, governed by its own laws, and not connected to the society in which it exists, Serbian world of music is shown to be strongly influenced by the academic discourse, conservative, and focused on preserving traditional values. Thus, one can observe a strong need that both composers and music critiques have – to deny the importance of the body of the person who creates music, i.e. their gender, sexual preference, race, etc. In this sense, most composers claim that their gender does not influence their music, and most female artists insist that the fact that they are women is not in any way important for their work. The analyses of a number of musical pieces written by female composers is aimed at revealing some ways in which gender is treated in classical music, and at showing how musical canon can be subverted.

Key words: *l'écriture féminine* in music, male writing, feminism, gender, universality, autonomy