

Srđan Teparić¹

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Katedra za muzičku teoriju
Srbija



<https://orcid.org/0000-0002-6222-1429>

Kompozitorke i njihova uloga u stvaranju nove osećajnosti srpske muzike u prve dve decenije 21. veka

Apstrakt: Teza o novoj osećajnosti zasniva se na skupu odlika koje su u povezane sa celokupnom srpskom muzikom prve dve decenije 21. veka. Ceo ovaj „pokret“ odvija se u modusu pastorage, kao sveobuhvatnog stilskog kompleksa koji se ističe kao arhetip. Ukoliko bismo određeno muzičko delo mogli da klasifikujemo kao „osećajno“, dovoljan je i najmanji gest „čiste“ emocije, koji bi mogao da stoji izvan kontekstualnih kolaža sastavljenih od različitih referenci na kakve smo navikli u postmodernizmu. Nizu dela nastalih u pomenutom periodu zajedničko je osećanje nostalgije, a kompozitorke su glavni nosioci pokreta zasnovanog na osećajnosti i svojevrsnom novom romantizmu. Na primeru odabranih kompozicija Ivane Stefanović, Anje Đorđević, Isidore Žebeljan i Irene Popović-Dragović u radu je pokazano da upravo senzibilitet današnjeg vremena omogućava kompozitorkama da se ispolje kao najznačajniji predstavnici srpske muzičke scene.

Ključne reči: nova osećajnost, pastorage, ironija, emocija, srpske kompozitorke

O osećajnosti kao delu umetničkog iskaza govori se otkako postoji umetnost. No, svakako da termin *nova osećajnost* ukazuje na nešto mnogo više od upravo iskazanog opšteg mesta. Tema ovog rada rezultat je dugogodišnjeg istraživanja savremene srpske muzike i detaljno je elaborirano u mojoj knjizi *Stil – istorija, emocija* (Teparić, 2024a). Iako ću se u ovom izlaganju oslanjati na činjenice iznete u pomenutoj studiji, ipak ću se potruditi da zadatoj temi priđem na opštiji način, ne samo zbog izbegavanja repetitive već napisanog, već i zbog toga što sam za kratko vreme, od predaje rukopisa u štampu, došao do mnoštva novih uvida. S obzirom na činjenicu da je postavljena teza sasvim nova i da je primenjena na savremeno umetničko stvaralaštvo, unapred bih morao da napomenem da nova osećajnost nije pokret koji na srpskoj muzičkoj sceni već postoji,

¹ teparic@fmu.bg.ac.rs

iako ne želim da krijem da bi me takva mogućnost radovala. Za mene je ova pojava pre svega simptom vremena u kome živimo. Zbog metodološke prepreke koja se očituje u nedostatku vremenske distance u odnosu na umetnički artefakt, jedan od najvećih izazova za analitičara-tumača upravo predstavlja bavljenje stilskim tendencijama savremene epohe. Postavljajući sopstvenu psihičku konfiguraciju u kontekst vremena u kome živi, analitičar ne samo što ima jedinstvenu priliku da bolje shvati svet koji ga okružuje, već može i da se ugradi u lanac tumačenja koji će budućim generacijama biti od pomoći u konačnoj identifikaciji trenutne stilske formacije.

Ovaj rad će zapravo govoriti o dve bitne okolnosti koje su u vezi sa postavljenom tezom. Prva se tiče toga da je osećajnost „nova“, zato što se u određenim vremenskim prilikama, u kontekstu koji nalaže savremeni trenutak, pojavljuje naglašeni vid njenog iskazivanja. Druga okolnost koja u knjizi nije posebno istaknuta, tiče se toga da će biti reči o kompozitorkama. Upravo navedeno ne proizilazi samo iz puke potrebe da se govori o specifičnostima ženskog stvaralaštva. Naprotiv, činjenica je da na području onoga što se u doba „hibridnih žanrova“² iz nekog razloga još uvek naziva „srpskom umetničkom muzikom“, dominiraju ženski autori. Osim onih koje će biti pomenute u ovom radu, među njima su najistaknutije Svetlana Savić, Tatjana Milošević, Branka Popović, Aleksandra Vrebalov i druge. Ostavimo sociolozima da jednog dana istraže zašto je to baš tako, ali iz ovog rada, postaće jasnije da se osećajnost srpske muzike prve dve decenije 21. veka odlično uklapa u raznovrsne poetike autorki, od kojih će neke biti posebno istaknute. I opet ću pomenuti neke činjenice koje se ovog puta tiču sadržaja nove osećajnosti, a ima ih tri.

Što se prve činjenice tiče, trebalo bi uzeti u obzir da živimo u vremenu nostalgije podstaknute retro kulturom, a razlog tome predstavlja upliv popularne kulture u svaki vid društvenog izražavanja, pa tako i u onaj koji se naziva umetničkim. Neki od sociologa bavili su se ovim fenomenom, pa tako Hogarti (Jean Hogarty) koja će biti parafrazirana, navodi tri razloga. Prvi razlog leži u tome što su međugeneracijska prožimanja u vreme interneta i društvenih mreža intenzivnija nego ikada i dovode do deljenja istog muzičkog ukusa i stvaranja osećanja nostalgije za „dobrim starim vremenima“, čak i kod onih koji nikada nisu pripadali vremenu za kojim čeznu. Rokenrol recimo, danas nije isključivo muzika mladih, već ga slušaju sve generacije. Drugi razlog koji navodi

² Na ovom mestu se referiše na ideje Marka Juvana i njegovu istoimenu knjigu u kojoj o hibridnim žanrovima piše sledeće: „Mišljenje u poeziji i poetsko u mišljenju obuhvata hibridne žanrove, tj. tekstove u kojima se ukrštaju žanrovske strukture preuzete iz raznorodnih diskursa, odnosno iz književnog i diskursa različitih disciplina mišljenja“ (Juvan, 2019: 29).

autorka prouzrokovan je prvim, pa tako živimo u vremenu stilskih imitacija, odnosno, pastiša. Tako bismo kao komentar na ovaj zaključak mogli da istaknemo činjenicu da je u današnjem vremenu moguće da žanr poput sint-popa (synth pop) ima svoje fanatične poklonike i veliki broj novih izvođača, iako je bio popularan tokom osamdesetih godina 20. veka. I najzad, treći razlog koji navodi Hogarty leži u širokoj dostupnosti muzike bilo kog žanra, što dovodi do prezasićenja zvukom i ometanja kreiranja/proizvodnje originalnih ostvarenja (Hogarty, 2017: 126).

U muzičko-teorijskoj literaturi navođenje teorije „ekspresivnih žanrova“, koju je uveo Robert Hatten (Robert Hatten), već je postalo opšte mesto. Kako su oni „stilski neokodirani“ (Hatten, 2004: 63) ili, drugim rečima, univerzalni, veoma dobro se uklapaju u diskurs o novoj osećajnosti. Budući da se bezbroj puta ponovljeni ekspresivni žanrovi kao što su lirika, pastorala ili transcendencija postavljaju kao novi, pogotovo ako u obzir uzmemo najnoviji period koji mnogi autori karakterišu kao onaj koji nastupa (ili ne nastupa) posle postmodernizma:

I vremenom će, možda, i sam postmodernizam biti prihvaćen kao prva, ne sasvim adekvatna reakcija na estetiku ponavljanja, kada je ona još bila neočekivana i zahtevala je, izgleda, potpuno otupljivanje i automatizaciju osećaja. Međutim, ponavljanje i citatnost postepeno prelaze u naviku, pa na osnovu njih nastaje nova lirika, za koju ironičko udaljšavanje postaje početak, a ne kraj puta (Epštejn, 1998: 141).

Upravo pomenuta „automatizacija osećaja“, zapravo apsurdno, dovela je do postupnog oslobađanja stega i tako recimo, bezbroj puta ponovljena lirika, postala je autentična u tom smislu što se, uklapa u intenciju vremena koje je neminovno, takođe predmet tumačenja ovog rada. Generalni ekspresivni žanr nove osećajnosti koji se javlja kao „početak puta“, u najširem smislu mogao bi da se nazove „od lirike ka transcendenciji“, a sprovodi se kroz pastoralu kao arhetipski topos. I najzad, za novu osećajnost je bitno istaći da iskazivanja emocija ne moraju da budu prenaglašena, već naprotiv, dovoljan bi bio i najmanji gest osećajnosti koji se javlja bez ironijskog ili bilo kakvog drugog otklona. U daljem toku izlaganja, nemoguće bi bilo držati se striktno postavljene tri tačke jer su one sveprožimajuće i u svakom pojedinačnom slučaju drugačije postavljene.

Trancendencija i *Drvo života* Ivane Stefanović

Za tezu o novoj osećajnosti bitna je činjenica da postoji čitav niz dela zasnovanih na modusu pastore. Kao paradigma ovog pokreta, koja nikako ne bi bila jedina, mogla bi da se izdvoji kompozicija *Drvo života* Ivane Stefanović napisana za gudački orkestar

1997, tri godine pre zadatog vremenskog okvira o kome govori ovaj tekst. Celokupno ovo delo, trajanja od oko deset minuta, sastoji se od muzičkih gestova koji ukazuju na uzrastanje, odnosno transcendenciju. Naime, kompozicija je formalno uobličena u šest odseka postavljenih tako da se „razlistavaju“. Ritmičku osnovu grade ponavljajući ostinatti obrasci na tragu postminimalizma, dok se neprekinuti pokreti melodijskih pasaža odvijaju kroz uzrastajuće lukove. Krajnji ishod predstavlja svojevrsna apoteoza koja psihološki nastupa kao oslobađanje od prethodno nagomilanog afekta. Tonalna muzika zasnovana na tercnim sazvučjima stilski bi mogla da se okarakterise kao postmodernistički neoklasicizam, ali iz ugla nove osećajnosti, ona u sebi nosi mnogo puta ponovljeno arhetipsko kretanje „od lirike ka transcendenciji“, karakteristično najpre za romantizam:

Tonalnost, razlaganje akorada, konsonanca, svi ti tradicionalni elementi korišćenjem tehnike repetitivnosti, ipak bivaju transformisani. Transcendencija kroz pokret i kroz kombinaciju navedenih elemenata i muzičkih gestova, dovodi do toga da deo dosegnutog duha postaje sastavni deo umetničke poetike. Ona je ovde prikazana poput pokretnog stanja koje slobodno uzrasta i grana se. U sve to utkan je i suprotan proces, jer je transcendencija sprovedena iz jedne motivske celije, i u tom smislu, deo je arhetipa koji potiče od prvobitno izgovorene sintagme *u početku beše reč* (Teparić, 2018: 85).

Romantizam, metafizika i nova osećajnost

Međutim, vratimo se romantizmu, u kome kretanje ka transcendenciji, najpre oličeno u završnim apoteozama simfonija i simfonijskih poema, predstavlja uobičajeni vid iskazivanja ekspresivnih žanrova koje bismo u opštem smislu mogli da nazovemo „od drame ili lirike ka transcendenciji“. U romantičarskoj epohi, za razliku od atmosfere koju nose prve dve decenije 21. veka, puka osećajnost koja bi podstakla nostalgiju ili tugu jednostavno nije bila cilj, o čemu govori Dalhaus (Carl Dahlhaus): „Metafizička estetika romantizma gradila je antitezu nasuprot psihološkoj estetici prosvetiteljstva. (...) Naglasak je s estetskog subjekta koji muzikom potvrđuje samog sebe premešten na estetski predmet u čije značenje slušalac treba da se zadubi“ (Dahlhaus, 2007: 92). Drugim rečima, Dalhaus pokušava čitaoca da navede da je prava priroda muzike romantizma metafizička i u tom smislu, za razliku od osećajnosti iskazane u 18. veku ili one o kojoj govorimo danas, metafizika nije totalna, sveprožimajuća činjenica. S druge strane, nije ni sva muzika romantizma okrenuta ka transcendenciji, već naprotiv, spada u domen popularne kulture 19. veka. U tom smislu, mogla bi da se napravi istorijska paralela sa pomenutim periodom, salonskom muzikom, operetama i drugim takozva-

nim „lakim“ žanrovima koji su svoj procvat doživeli upravo tada, iako se popularna muzika zasnovana na estetiци osećajnosti 18. veka samo „prelila“ u romantizam. Upravo u onom momentu u kome je socijalna institucija salona počela da biva aktuelna, dolazi do trijumfa kulta osećajnosti. Uzgred rečeno, salonima su rukovodile žene, dok su pozorišne heroine imale status zvezda u današnjem smislu te reči. Tako recimo, govoreći o engleskoj pevačici En Ford (Ann Ford), popularnoj u drugoj polovini 18. veka, u jednoj od studija posvećenih muzici u salonima navodi se:

Pitanje društvenog položaja Fordove izbilo je u prvi plan kada je pokušala da nastupi javno. Dok su mnogi koji su prisustvovali njenim nastupima, uključujući i one iz najviših slojeva društva bili dovedeni do suza zbog *izuzetne senzibilnosti* koju je tamo pokazala, njen otac nije odobravao ove predstave i pokušao je da ih prekine pozivajući sudiju da interveniše (Cypess, 2022: 31).³

Ovaj navod značajan je zbog toga što se čini da su upravo „lake“ note održale duh popularne muzike koja je na tako eksplicitan način u drugoj polovini 20. veka isplivala kroz ono na čemu su generacije kompozitora koji deluju u današnjem vremenu odrasle. Onog trenutka kada je popularna muzika legitimisana kao regularan umetnički iskaz, verovatno da je legitimisana i ravnopravnost ženskih kompozitora sa muškim. U tom smislu, moguće su i revizije dosadašnjih narativa, pa su tako na svetlo dana isplivale i žene kompozitori koje su u proteklim epohama bile zapostavljene. U tom smislu, mogli bismo da pomenemo Hildegard von Bingen (Hildegard von Bingen), Barbaru Stroci (Barbara Strozzi), Ejmi Bič (Amy Beach), Doru Pejačević i mnoge druge žene koje su stvarale kroz istoriju, a koje su donedavno bile potpuno zapostavljene. O ovim temama često se pisalo u poslednje vreme, pa bismo tako mogli da izdvojimo navode muzikologa Lorensa Krejmera (Lawrence Kramer):

U proteklih dvadeset godina, muzikologija je sve više spajala proučavanje zapadne *klasične* muzike sa kulturnom istorijom s jedne i kritičko-filozofskom mišlju s druge strane. Ovaj razvoj događaja više nije novost, ali je i dalje vredan pažnje. Oblast se širila ka tome da obuhvati širok spektar tema i metoda koje su se ranije smatrale perifernim ili nelegitimnim. Izuzeće od društvene korisnosti koja se ranije koristila za odvajanje klasične muzike od popularne muzike i kulture je ukinuto – došlo je do raskida i sa metafizikom muzike 19. veka koja za okvir uzima transcendenciju, kao i sa stanovištem po kome se u 20. veku metafizika svodi na estetsku ideologiju (Kramer, 2011: 20).

³ Sve prevode sa engleskog jezika uradio je Srđan Teparić.

Generalno gledano, sva ona gledišta koja u obzir uzimaju spojeve kulture i umetnosti dovela su do toga da je posmatranje muzike kroz prizmu teksta i njegove puke gramatike, izvan bilo kog drugog konteksta, potpuno prevaziđeno. Tumačiti novu osećajnost zapravo, podrazumeva pomenuti spoj. Tokom 20. veka bili smo svedoci avantgardnih eksperimenata sa zvukom, odnosa prema muzici kao prema tekstu izvan koga ne stoji ništa osim onoga što muzika sama u sebi sadrži. Postavangardni kontekst postmodernizma često je u sebi nosio ironiju naspram svega čega se dotakne, a ono što nas zanima jesu ponavljajući modeli, bez ironijskih otklona, ako su oni uopšte mogući.

Nova osećajnost u arkadijskom prostoru opere *Narcis i Eho* Anje Đorđević

Antički mit i podsećanje na arkadijski prostor koji po sebi ukazuje na modus pastorale, kod nekih kompozitorki, upravo su postali poprište emocionalne čistote o kojoj eksplicitno govori kompozitorka Anja Đorđević: „Da, jesam lirsko biće. Neka to bude fundament, ali imam i druga lica” (Prema Teparić, 2024b). Njena opera *Narcis i Eho*, premijerno izvedena 2002. godine u okviru 34. Bemusa, takođe bi mogla da se označi kao paradigma nove osećajnosti, a o značaju ovog dela, najbolje svedoče reči muzikološkinje Ivane Medić koja tvrdi da je „savremenu žensku operu inaugurisala Aleksandra Anja Đorđević” (Medić, 2024). Opera *Narcis i Eho* karakteristična je po spoju tehnike repetitivnosti sa idiomima baroka i elementima popularne muzike, uz napomenu da ponavljajući obrasci ne moraju obavezno da budu vezani za minimalizam, već su specifični za kompozicionu tehniku kompozitorke. Ukoliko bismo barok posmatrali kao arhetipski princip koji spaja nespojivo, profano i sveto, uzvišeno i banalno, veoma lako bismo mogli da zaključimo da dve udaljene epohe, savremena i barokna, zapravo i nisu tako daleko. Na takav način, u ovoj operi lirika deluje potpuno nesputana i predstavlja, rečima autora značajne studije o baroku, svojevrsnu pobunu protiv „kulta razuma, vrline, purističkog i neoklasičnog reda” (Skarapeta, 2003: 38). Još je možda značajnije da citiramo samu autorku, sa kojom sam povodom ovog teksta uradio intervju: „Barokno, već pomenuh, za mene je repeticija, sekvenca, menjanje harmonske perspektive, dok pulsira isti ili sličan ritam” (Đorđević prema Teparić, 2024b). I zaista, možda bismo mogli da kažemo da je postavljeni moto nove osećajnosti – onakva-kakva-jeste-emocija – možda najizrazitije iskazan u ovoj operi, o čemu ponovo govori kompozitorka:

Nema tu nikakvog postmodernizma. Sredstva su potpuno različita. Ništa ne preuzimam, ne pozajmljujem, ne citiram, ne sklapam kockice od ponuđenih modela.

Put je mnogo kraći. Sve što sam slušala, doživela je izvor, ili moj pogon. Vodim se idejom sklada, osećanjem za dobru, uzbudljivu muziku. Manipulacije nema, ironijskog otklona nema, ironijskog humora ima, ali pre svega na relaciji tekst–muzika. Ne može se govoriti uopšteno, numere se razlikuju. Jedna će biti izrazito lirska, u drugoj će se čuti diskretni humor, u trećoj pompezna oda. Svaki lik ima neku svoju muziku. Nimfe su donekle ironične, one su *iznad situacije*, zabavljaju se, pa i podsmehuju nedostacima smrtnika (Isto).

Narodno biće iz dubine kolektivno nesvesnog u delu *Rukoveti* Isidore Žebeljan

Još jedna značajna karakteristika nove osećajnosti predstavlja vezanost za tlo u smislu arhetipa, odnosno, pastorage. Pod tim nikako ne bi trebalo da se pomisli na nekakvo nacionalno buđenje ili puko isticanje folklora kroz banalne citate. Uopšte gledano, srpska umetnička muzika osim nekih izdvojenih primera, zapravo nije vulgarizovala ideju nacionalnog, iako se ponekad tvrdi suprotno. Tako recimo, bosanskohercegovačka kompozitorka Svjetlana Bukvić, povodom nagrade za kompoziciju *Before and After the Tekke* (2006) (koja bi po svemu mogla da se svrsta u kontekst nove osećajnosti) tvrdi nešto potpuno suprotno:

(...) tamo se (kompozitorka živi i radi u Njujorku, pod *tamo* se misli na prostor bivše Jugoslavije, prim. S. T.) trenutno piše mnogo osrednje muzike. Posle rata, došlo je do porasta nacionalnih strasti koje se vezuju za muzički identitet tog područja, uz pozajmljivanje narodnih elemenata i citata iz izvanrednog bogatstva etno muzike koju tamo imamo. Ali, to ne uspeva kada se prevede u zvučnu situaciju koju sa sobom donose zapadni instrumenti (...)" (Bukvić prema Kelly, 2013: 199).

U ovim rečima ima istine ukoliko se u obzir uzme svojevrсна vulgarizacija ukupnog zvučnog prostora, što bi trebalo da uđe u domen istraživanja popularne muzike, dok će banalizacija nacionalnog u takozvanoj umetničkoj muzici brzo biti zaboravljena. Međutim, upravo bismo novu osećajnost mogli da shvatimo kao otklon od takve vrste vulgarizacije o kojoj govori bosanskohercegovačka kompozitorka.

Tako je, recimo, kompozicija *Rukoveti*, ciklus solo pesama za sopran i orkestar Isidore Žebeljan (1999/2000), primer arhitekstualnog upliva folklora koji bi trebalo da bude svojstven novoj osećajnosti, a u ovom delu je iskazan kroz formu rukoveti. Tekstovi pesama potiču iz vojvođanske narodne lirike ili iz zbirke *Srpske građanske pesme 18. i 19. veka*, mada ih je u duhu vremena u kome su pesme nastale dopisivala i sama

kompozitorka, čak toliko vešto, da njene intervencije nije moguće razdvojiti od originala. *Uspavanka* (*Tamna noć je pala*), *Sadih ružu*, *Svi šajkaši*, *Il' je ljubav, il' je šala*, *Ej, dušo*, nazivi su pet pesama povezanih instrumentalnim međustavovima sa izuzetkom treće i četvrte. Njihovi nazivi na nedvosmislen način ukazuju na muzičke karaktere koji su onakvi kakvi su naznačeni i naslovima. U činjenici da je autorka na potpuno autentičan način „zamenila” glasove srpskih pesama Mokranjčevog doba, gusto orkestriranim pesmama koje obiluju disonancom i uz štrausovski tretman orkestra, zapravo ne bi trebalo da se traži bilo kakav ironijski ili satiričan kontekst. Nepomućeni karakteri slušaoc ne pogrešivo navode na uključivanje u emocionalni tonus, prenaplašen velikim dinamičkim lukovima, melodijsko-harmonijskim usponima i padovima, uz složenu ritmičku strukturu. I u slučaju ovog dela, bespotrebno se uplela priča o ironijskom odnosu prema vulgarnom iskazivanju nacionalnog koja se sa aspekta njenog naglaženog emocionalnog tonusa čini potpuno suvišnom. U stilski izvrsno napisanom antrfileu teksta posvećenog ovom delu, muzikolog Zorica Premate pokušala je da njegovu vrednost prvo pripiše ironijskom odnosu prema nacionalnom idiomu. U satirično intoniranom protestnom pismu koji je navodno, fiktivna predsednica i perovođa, g-đa Zorka Filipović u ime izmišljene Zadruga Srbkinja novosadskih napisala, Premate navodi: „Vi ste nam, ovom muzikom svojom, dali neutešne podatke o vašemu umnom radu. Neka vam stid krase lice kad ste usudili se svojom ženskom rukom sve u jedan koncert promešati: našu varošku poeziju, rukovetno melodijsko komponovanje i kapelsko evropejsko gromko bućanje!” (Premate, 2002: 34). Ironično intoniran tekst u kome je nacionalno orijentisana Srpkinja ogorčena zbog znakovne igre ostvarene u rukovetima, govori i o uticajima, odnosno referencama, postavljenim u delu. Njihov tretman u pesmama ipak je ozbiljan i uklapa se u stilski osoben, naglašeno osećajni iskaz i izvan tog okvira zaista bi bilo teško pronaći ironiju u odnosu na nacionalno buđenje ili na banalni šovinizam kao socijalnu pojavu. Poenta nove osećajnosti upravo jeste „čistota” u svakom smislu, ona vrsta gesta koji je u direktnoj korelaciji sa ukupnom psihičkom konstelacijom autora, čitaoca ili slušaoca, ili se pak, kao umetnički iskaz, čini direktnim delom kolektivno nesvesnog.

Zaključak – psihološki prevrat nove osećajnosti u operi *Deca Irene* Popović Dragović

Nova osećajnost u velikoj meri obuhvata senzibilitet onog dela sveta koji se naziva zapadnim i uklapa se u osećanje nostalgije koje proizilazi iz retro i popularne kulture. U tom smislu, biće pomenuta opera *Deca Irene* Popović Dragović premijerno izvedena 8. oktobra 2022. godine na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, pisana na

tekst istoimenog romana u stihovima Milene Marković, koji je nagrađen Ninovom nagradom za 2021. godinu. Iz ovog scenskog dela zapravo može da se nazre da nijedan od postupaka koji podrazumeva referiranje nije veštački ili unapred smišljen u cilju dostizanja ironijske distance koja bi u socijalnom smislu ukazala na nešto što je kompozitor posebno hteo da poruči, a u vezi je sa otklonom od ustaljenih narativa. Prethodna rečenica namerno je intonirana tako da bi svako mogao da pomisli da se cilja na postmodernizam. Ali naprotiv, ukoliko je u pitanju ironija, ona je u ovoj operi deo kolektivnog iskustva jer uostalom, svaki od književnih postupaka koji će biti navedeni u citatu iz muzičke kritike koju sam pisao posle premijere ove opere postoje oduvek i deo su kolektivnog iskustva:

Muzička podloga na tragu minimalizma i postminimalizma, poseduje aluzije na razne idiome popularne muzike uz koje je generacija rođena sedamdesetih godina kojoj pripadaju i kompozitorica i pisac mogli da odrastaju. Bilo je tu travestija poput referenci na turbo folk postavljenih u ozbiljni kontekst ili dostignutih kroz značenjske obrte u kojima koloraturni sopran karikira pevačke bravure kakve srećemo u Mocartovim operama. Sve ove reference tretirane su kao deo kolektivnog iskustva, pa tako ni strategije njihovog korišćenja nisu ukazivale na neakve unapred smišljene semantičke dodatke. Naprotiv, svaki od postupaka, groteska, ironija, sarkazam, svaki od karaktera ozbiljnosti ili radosti ili bilo koji drugi, deo su kolektivnog iskustva i kroz vreme su se odmotavali kao što se i poezija Milene Marković raspliće u čitanju kroz gotovo momentalni transfer čitaoca u fikciju. Muzika Irene Popović prihvatljiva je na prvo slušanje, što nikako ne znači da je pitka – naprotiv, ona je snažno i direktno sredstvo koje poseduje neograničeni potencijal za prodiranje u svet emocionalnog i kojom se zapravo podupire dubina koju tekstovi pesnikinje nose u sebi (Teparić, 2022).

Nakon citiranog iskaza moglo bi se zaključiti da se kompozitorica kreće od lirike ka transcedenciji, kao i da je opera sastavljena od fragmenata različitih stilskih obrazaca. Stilizacija je za postmodernizam svojevrsna stilski crta:

Tradicionalna ironija je intuitivna ili sumnja zbog toga što pretpostavlja princip neprotivrečnosti. Ako je tekst kontradiktoran, apsurdan, klišeiran ili samopobijajući, onda moramo da pretpostavimo da se ne misli ono što je rečeno. Međutim, ne možemo da ostanemo u poziciji čistog nekazivanja; nekazivanje je po sebi govorni akt. Postmoderni tekstovi pokazuju sve načine na koje nekazivanje ili ironijska odvojenost generišu ono što je rečeno na specifičan način. Glas niotkuda poseduje stil, pozicioniranost, posvećenost i snagu (Colebrook, 2004: 162).

Po svemu tačni navodi, ukazuju na one slučajeve kada se preko stilizovanog iskaza stvara otklon u odnosu na iskaz sam, pa tako recimo, imitirajući Mocarta, pravimo otklon u odnosu na njega jer ga parodiramo. Međutim, nije li poslednjih decenija već isuviše bilo takvih iskaza i nisu li uostalom, na isti način Mocartu prilazili i neo stilovi? Ponavljanjem stilskih modela, konačno se dolazi do toga da je u pitanju samo ponavljanje modela i ništa drugo. Ono što bi „čista“ referenca nove osećajnosti u ovom slučaju mogla da omogući jeste revolucionarni prevrat koji je nova osećajnost prihvatila, a koji je sasvim očigledan u operi *Deca*:

Prevrat se međutim ne odvija niti na društvenom, niti na planu umetnosti – ova postavka nas tera na nešto što bi trebalo da bude mnogo bliže suštini, a to je podsećanje na izvorno osećanje koje smo sa sobom izneli onog trenutka kada smo došli na ovaj svet. Osećanje koje se ne dâ opisati rečima sa našeg stanovišta praćeno je melanholijom i to bi zapravo bilo suštinsko određenje dramske postavke koja će vas do svega pomenutog dovesti kroz pojedinačne elemente koji grade njen monumentalni emocionalni totalitet (Teparić, 2022).

Melanholija ili nostalgija, priznaćemo da su u pitanju dva različita osećanja koja ispunjavaju unutrašnjost bića, a čini se da ne postoji „čistiji“ prostor za žaljenje od onog idealnog, rajskog, arkadijskog, dakle pastoralnog. Po svemu sudeći, ovakva vrsta romantizma koju nam nudi nova osećajnost, ima u sebi i nešto iskonsko, izvučeno iz dubinske strukture koju nazivamo i kolektivno nesvesno. Takav zov zaista bi bio narušen ironijom, ukoliko bi ona sama sebi bila cilj. Zamislimo filmskog junaka koji je beskrajno vulgaran, duhovno ispražnjen, proistekao iz potrošačkog mentaliteta, ali koji, u jednom momentu doživljava priliv energije ljubavi koja makar za mali delić sekunde preobražava njegovo biće. Ova parafraza na film *Bufallo 66* Vinsenta Gala (Vincent Gallo) iz 1998. godine, zapravo ukazuje na ono što bi nova osećajnost mogla u sebi da nosi. Meandrirajući između raznih vrsta modernizama, bilo onog istorijskog koji se vezuje za 20. vek, bilo onog kojim se označava sve ono što potpada pod humanizam, čini se dakle da je revolucionarna crta nove osećajnosti psihološke prirode i nalazi se na planu emocija. Jedna mala crta osećajnosti u sebi nosi potencijal za preobražaj celokupnog bića, pa samim tim i umetnosti, društva, civilizacije. Zato je nova osećajnost istinska emancipatorska snaga, pa ne treba ni da čudi da su nosioci te snage u srpskoj muzici upravo žene. Da li će snaga emocije preobraziti svet ili će svetu biti dovoljno ono što veštačka inteligencija pruža, pokazaće vreme. Ipak, potencijal i snagu ljudskog duha ne bi trebalo dovoditi u pitanje.

Literatura:

- Colebrook, Claire. 2004. *Irony*. 1st ed. Taylor and Francis.
- Cypess, Rebecca. 2022. *Women and Musical Salons in the Enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dahlhaus, Carl. 2007. *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Епштейн, Михаил. 1998. *Постмодернизам*. Београд: Zepter Book World. [Epštejn, Mihail. 1998. *Postmodernizam*. Beograd: Zepter Book World.]
- Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. 2004. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hogarty, Jean. 2017. *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*. New York: Routledge.
- Juvan, Marko. 2019. *Hibridni žanrovi*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kelly, Jennifer. 2013. *In Her Own Words: Conversations with Composers in the United States*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- Kramer, Lawrence. 2011. *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press.
- Medić, Ivana. 2024. „Opere Isidore Žebeljan u kontekstu srpskog operskog stvaralaštva u 21. veku”; u B. Milanović, M. Milin (prir.): *Savremena srpska operna scena: istraživački izazovi*. Beograd: Odeljenje umetnosti SANU (u štampi).
- Премате, Зорица. 2002. „Све ствари постоје на начин на који бивају опажене: Пет руковети Исидоре Жебељан”. *Музички талас*, 9 (30/31): 34–40. [Premate, Zorica. 2002. „Sve stvari postoje na način na koji bivaju opažene: Pet rukoveti Isidore Žebeljan”. *Muzički talas*, 9 (30/31): 34–40.]
- Скарпета, Ги. 2002. *Повратак барока*. Нови Сад: Светови. [Skarpeta, Gi. 2002. *Povratak baroka*. Novi Sad: Svetovi.]
- Teparić, Srđan. 2024a. *Stil – istorija, emocija*. Beograd: Čigoja (u štampi).
- Teparić, Srđan. 2024b. „Intervju sa Aleksandrom Anjom Đorđević – U čekanju da post i neo nestanu!” *Muzički limbo*. <https://muzickilimbo.rs/intervju-sa-anjom-dordevic-%e2%80%92-u-cekanju-da-post-i-neo-nestanu/> (Pristupljeno 21. 6. 2024).
- Teparić, Srđan. 2022. „Opera Deca Irene Popović Dragović prema romanu Milene Marković”. *Muzički limbo*. <https://muzickilimbo.rs/opera-deca-irene-popovic-prema-romanu-milene-markovic/> (Pristupljeno 21. 6. 2024).
- Teparić, Srđan. 2018. “Movement strategies ASJ the basis for creating transcendence in the composition of *The Tree of Life* by Ivana Stefanović.” *New Sound International Journal of Music*, 52: 71–86. <https://doi.org/10.5937/newso1852071T>.

Women Composers and their Role in Creating the New Sensibility of Serbian Music in the First Two Decades of the 21st Century

The topic of this paper is the result of many years of engagement with contemporary Serbian music and is elaborated in detail in my book titled *Stil – istorija, emocija* [Style – History, Emotion]. The new sensibility of the first two decades of the 21st century stems from the fact that we live in an era where retro and popular culture are integral parts of the daily life of a person belonging to what we broadly call Western civilization. The specificity of Serbian music from this period is the all-pervasive pastoral mode, often associated with lyrical and transcendent stylistic complexes. This connection to the land may arise from the collective unconscious, but diverges from vulgarisation and cheap folkloric flirtation. Instead, it reflects a psychological depth that resists irony as an end in itself. This distinction is crucial, as works from this period are often interpreted through a postmodern lens, where irony frequently becomes synonymous with artistic expression. A notable phenomenon is the significant role of female creativity in this new sensibility. Since the mid-18th century, sentimental aesthetics have woven through popular culture and emerged more explicitly in the 20th and 21st centuries. The heroines of popular culture from these periods were often women, and as genre boundaries between “artistic” and “popular” music blur, women have achieved parity with men. Moreover, in contemporary Serbian music, they take a leading role. This paper will examine several key compositions that exemplify new sensibility. Ivana Stefanović’s *Drvo života* [The Tree of Life] illustrates the expressive range from lyricism to transcendence, a fundamental mode of the new sensibility; Anja Đorđević’s opera *Narcissus and Echo* invokes an idyllic Arcadian space to present “pure” emotions; Isidora Žebeljan’s *Rukoveti* uses folklore that in a way that seems to emerge from the depths of the collective unconscious; Irena Popović Dragović’s opera *Deca* [Children] explores melancholy as a primary emotion reflecting the personal unconscious in various nuances. The revolutionary nature of the new sensibility, therefore, arises from its psychological dimensions. Whether this artistic expression will be recognised as the emancipatory force of our time and whether women will remain its principal bearers is yet to be determined.

Keywords: New sensibility, pastoral, irony, emotion, Serbian female composers