

jer nije bilo dovoljno novca. Izostavio je *Konverzacijski priručnik i Rječnik*.

Koliko god nas je obradovalo drugo izdanje prijevoda Kašićeve autobiografije, toliko nas zapravo sili na neke primjedbe. Dok je prvo izdanje nosilo nerazumljiv naslov »Putovanje južnoslavenskim zemljama« (Privlaka 1987.), ni ovaj naslov ne izražava stvarnost sadržaja knjige. Čitatelj će pomisliti da u ruci ima Kašićev potpun životopis, ali kad dočita knjigu i utvrdi da se nalazi u godini 1625., bit će razočaran. Trebalo je doista staviti naslov »Kašićeva autobiografija« i time istaknuti da je Kašić u njoj uspio prikazati samo prvih 50 godina svoga života. Moglo se, primjerice, staviti naslov »Augobiografija 1575.–1625.« O najzanimljivijem razdoblju Kašićeva života (1625.–1650.), s njegovim prevodeњem Biblije i borbom za hrvatski jezik u liturgiji i književnosti, čitatelj ništa neće moći saznati. Očito je da će Kašićev životopis trebati dopuniti na temelju pronađene građe.

Ali najprije treba ispraviti pogrešno mišljenje da je Kašić svoju autobiografiju počeo pisati pod stare dane »barem godine 1649., a možda i ranije« (str. 10) – prenosi Sršan Vaninovo mišljenje. Međutim, pažljivo čitanje Kašićeva teksta *Autobiografije* jasno pokazuje da on *Autobiografiju* pisao već g. 1639. To je jasno iz teksta *Autobiografije* u kojem pripovijeda o djeci svoga mlađeg brata Ivana. Za dva sina veli da su svećenici, a druga dvojica svjetovnjaci koji g. 1639. još nisu oženjeni nego žive s majkom udovicom (usp. str. 26). Očito je dakle da je Kašić svoju *Autobiografiju* počeo pisati tada, jer se spomenuti tekst nalazi na 6. stranici sačuvanog rukopisa. To otkriće jasno pokazuje da je Kašićeva autobiografija vrijedan povijesni spomenik i izvor, a ne naklapanje slatkorječivog starca, kao što su neko smatrali.

Već je prvo izdanje (*Putovanje južnoslavenskim zemljama*) doživjelo kritičke primjedbe glede vjernosti prijevoda. I sam prevodilac to zapravo priznaje u *Riječi prevodioca* nazivajući »drugo ispravljeno izdanje« (str. 7). Koliko je prijevod doista ispravljen i popravljen, morat će ustanoviti sami kritički čitatelji.

Uvjereni smo da će Kašićeva zanimljiva *Autobiografija* učiniti tog velikana hrvatske kulture poznatijim i prisutnijim, ne samo stručnjacima, nego i širem krugu čitatelja.

Vladimir HORVAT

Helga de la MOTTE–HABER, *Psihologija glazbe*, Naklada Slap, Jastrebarsko, 1999.

Uzmemo li u obzir da je djelo *Psihologija glazbe* namijenjeno točno određenoj publici te da je u nas još uvijek aktualan trend nekupovanja i nečitanja knjiga, iznenađuje činjenica da se to djelo Helge de la Motte–Haber na našem tržištu, u prijevodu Pavela Rojka, pojavljuje već u trećoj nakladi. Zanimljivo je i što autorica smatra nužnim upozoriti da je riječ o ozbiljnom istraživačkom radu. Postoji, naime, opasnost da se izraz »psihologija glazbe« zbog prizvuka magičnosti, što mu nameće moda našega vremena, iskoristi tek kao ukras u sasvim diletantskim spisima. U *Predgovoru* knjige čitamo: »(...) bilo bi ipak neskrupulozno govoriti o nekakvom uvodu u psihologiju glazbe«, budući da je psihologija glazbe izrazito mlada disciplina te da su psihologijske spoznaje primijenjene na područje glazbe prije uvod u psihologiju, negoli uvod u psihologiju glazbe. U tome i jest razlog zašto mnoge od problema koje iznosi nije moguće shvatiti bez predznanja psihologije i osnova muzikologije.

Potom ističe kako je za opažanje psihičkih procesa u zavisnosti od glazbenog događanja, potrebno uključiti i posebno čulo za umjetničku prosudbu, jer upravo to prepletanje prirodnih i duhovnih znanosti čini psihologiju glazbe jedinstvenom. S druge strane, ta jedinstvenost znanstvenike stavlja pred prilično težak metodološki problem jer o metodi ovisi jesu li spoznaje provjerljive i može li se tražiti pravo na objektivnost. Helga de la Motte-Haber u prvom poglavlju knjige donosi povijesni pregled rješavanja toga problema. Povijesna problematika na kraju se svodi na razliku koja postoji između psihologije tona (C. Stumpf), razumijevane kao »međuigre podržaja i reakcije«, i psihologije glazbe (Ernst Kurth) koja pokazuje da »između fizičko-fiziološkog podržaja i psihičkog djelovanja ne postoji strogo podudaranje« (str. 15). Prihvatanje tih pozicija u njihovim ekstremnim varijantama vodi u pretjerano izdizanje slušatelja kao subjekta nad glazbu kao objekt (Albert Wellek). Niti biheviorizam kao »psihologija podržaja i reakcije«, niti introspekcija ne daju potpun odgovor na pitanje metode.

Ipak Helga de la Motte-Haber ne donosi novu, niti posebno ističe neku od metoda. Po njoj je za proučavanje glazbenog ponašanja korisnija »podjela glazbeno-psiholoških istraživanja na ona koja se odnose na općepsihološki, na socijalno-psihološki, na diferencijalno-psihološki itd. aspekt«. Premda pitanje metode zaključuje predlažući smjernice za dalji istraživački rad, u drugom poglavlju daje konkretnije odgovore na pitanja teorije sluha, točnije, fiziologije slušnog opažanja.

Tema trećeg poglavlja, koja logično slijedi iznošenje znanstvenih činjenica teorija sluha, jest psihofizika. »Psihofizika, naime, kao polazište eksperimentalne psihologije u prošleme stoljeću, ostvaruje više nego ostale discipline,

izravan odnos prema filozofiji, jer njezino pitanje – kako se uspostavlja odnos materijalnog s duhovnim – proizlazi izravno iz problema tijelo – duša« (str. 34), tvrdi autorica. Stoga kada govorimo o tonu i njegovim osobinama, kao što su visina (koja ovisi o frekvenciji), jačini (koja ovisi o amplitudi), trajanju i boji (koja ovisi o materijalu izvora tona i strukturi alikvotnih tonova), treba imati u vidu nemogućnost svođenja psihičkih procesa na fizičke. Istraživanja osobina tona pokazala su da se u takvim eksperimentalnim opažanjima stvaraju isticanja i kombinacije koje prema fizikalnim veličinama iskazuju samo posredan odnos. Da »akustičke strukture nisu dostatne za zaključivanja o glazbenoj relevantnosti« (str. 50) primjer je i rasprava četvrtog poglavlja o dva oprečna estetska pojma u muzičkoj teoriji, konsonanciji (suglasje) i disonanciji (nesuglasje). Osim matematičko-eksperimentalne perspektive, za prosudbu konsonancije i disonancije treba uzeti u obzir i učenje, to jest kulturom posredovano znanje. Takvo shvaćanje vodi do, danas vrlo popularne problematike, stvaranja estetskih sudova. Premda u povijesti estetike vlada poprilična zbrka glede sudova o lijepom donose svi, od inženjera do filozofa, Motte-Haber ističe kako »procesi učenja ne utječu na glazbene prosudbe samo toliko da bi ove prestale biti predrasudama, nego stvaraju vrijednosne stavove«. Proces učenja ipak nije moguće uzeti kao kriterij u prosudbi sviđanja i nesviđanja, jer koliko je god neprijeporno da se vrijednosni sudovi mogu utemeljiti u samoj stvari, toliko je očigledan njihov međudodnos sa »subjektivnim« veličinama.

Zato autorica peto poglavlje o stvaranju sudova, završava pozivom na temeljitije studije stvaranja sudova jer način njihova funkcioniranja još uvijek nije dovoljno jasan (str. 83). O estetici se govori i u šestom poglavlju, ali na sas-

vim drukčiji način. Riječ je o teoriji informacije. Danas zapravo kada o svijetu možemo govoriti kao o »globalnom selu«, promatrati glazbu kao informaciju (»kao slijed znakova kojih se određenost ili neodređenost dade utvrditi« – str. 86) i nije tako neobično. Ta teorija ipak prešutno pretpostavlja da se umjetnička djela iscrpljuju u svojoj sintaksi, a prava »estetska informacija« zapravo ruši zidove svih semantika i sintaksi. Premda estetiku ne zanima glazbena nadarenost pojedinog glazbenika, za kvalitetno prenošenje »estetskih informacija« neobično je važna upravo ta dimenzija. Autorica zna da će, pripišemo li procesu učenja širi prostor igre, muzikalnost izgubiti nešto od onoga što joj se redovito pripisuje, a to je čudo.

Bez obzira na to što je psihologiji nužno da i »to čudo« strpa u eksperimentalne okvire, moguće je u pretposljednem poglavlju knjige pronaći i ovu rečenicu: »(...) na posljetku, ona (muzikalnost) jest poklon više sile« (str. 101). Mnogi su od glazbenika bili doslovce

prisiljeni to čudo muzikalnosti unovčiti pa nije neobično da glazbu shvatimo i kao dio tržišne utakmice, dio promidžbenih kampanja medija kao što su radio i televizija. Tako glazba i kao neka druga vrsta informacije ulazi u čovjekov svijet. Međutim, to donosi i drugu opasnost koju priznaje i sama autorica kada u posljednjem poglavlju piše o primjeni psihologije glazbe. Ona upozoruje da »ne treba odbaciti prigovor da onaj tko se bavi primjenom psihologijskih znanja, doprinosi poticanju poplave glazbenog šunda« (str. 140). Premda pomalo tvrdim znanstvenim rječnikom, autorica uspijeva uvjeriti čitatelja da bi se učinio propust ukoliko bi muzikolozi i psiholozi odustali od proučavanja psihologije glazbe.

Rad Helge de la Motte–Haber nije hvalospjev čovjekovoj glazbenoj nadarenosti i kreativnoj ekspresiji doživljava i misli u umjetničkom djelu, nego ozbiljna studija čijim se prijevodom u nas popunjava praznina u stručnim naslovima koji nam ionako manjkaju.

*Martina NOVAK*