

## EVA SEDAK, SVJEDOKINJA KRIZE\*

DALIBOR DAVIDOVIĆ

*Muzička akademija  
Sveučilišta u Zagrebu  
Odsjek za muzikologiju  
Trg Republike Hrvatske 12  
10 000 ZAGREB*

UDK / UDC: 78.072-044.372Sedak, E.

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/yq32oh2z29>

Izvorni znanstveni rad / Research Paper

Primljeno / Received: 4. 12. 2020.

Prihvaćeno / Accepted: 16. 2. 2021.

*Nacrtak*

U spisima muzikologinje Eve Sedak (1938-2017) riječ »kriza« često se susreće. U ovoj se studiji, nastaloj na temelju uvida u njezinu rukopisnu ostavštinu, pokazuje kako se misao Eve Sedak o krizi odvija u napetosti između dvaju značenja toga pojma koja se međusobno isključuju, s obzirom na to da prvo značenje podrazumijeva da je sve podložno krizi, a drugo da se kriza očituje upravo u odnosu prema nečemu za što se smatra da je s onu stranu krize. Autor pokazuje da se polje napetosti između dvaju značenja može pratiti kroz tri karakteristične konfiguracije, koje nisu strogo odijeljene. U spisima do sredine sedamdesetih godina Eva Sedak nastupa kao svjedokinja »krize« u koju je, prema njezinu sudu, zapalo komponiranje, s jedne strane, i kritika suvremene glazbe, s druge. U drugoj konfiguraciji, koja započinje kasnih sedamdesetih godina, »kriznim« se označava stanje u kojemu se nalazi glazbeni život

»domaće sredine«, koja upravo zbog svoje »rubnosti« ili položaja na »periferiji« predstavlja izazov muzikološkom razmatranju. Naposljetku, u trećoj konfiguraciji, koja se ocrta krajem devedesetih godina, »kriza« se pojavljuje kao sastavni dio historiografske koncepcije koja bi bila kadra primjereno odgovoriti na »krizno« stanje glazbe u »domaćoj sredini«. U ovome sklopu govor o »krizi« postupno ustupa mjesto govoru o »dekonstrukciji«.

**Ključne riječi:** Eva Sedak; kriza; muzikologija u Hrvatskoj; kritika glazbe; historiografija glazbe; nacionalno u glazbi; dekonstrukcija

**Keywords:** Eva Sedak; crisis; musicology in Croatia; music criticism; historiography of music; national in music; deconstruction

\* Članak je doradana verzija izlaganja na znanstvenome skupu *Musicology and Its Future in Times of Crisis*, održanom u studenome 2020. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u povodu pedesete obljetnice Odsjeka za muzikologiju.

## I.

»Naslov zahtijeva dva pojašnjenja.«<sup>1</sup>

Ovom karakterističnom figurom, upućivanjem na naslov, na njegove pojedine riječi ili formulacije, značenje kojih treba pojasniti, muzikologinja Eva Sedak često bi započinjala vlastite napise.<sup>2</sup> Umjesto nekog prijaznog uvoda koji bi nas trebao neprimjetno i bezbolno uvesti u ono o čemu je riječ u problem se ulazi naglo, bez pripreme, *in medias res*. Pojašnjenje riječi iz naslova pritom upućuje na njegovu važnost. Nasloviti tekst znači već započeti pisati, pa su stoga i naslovi spisa Eve Sedak nesvakidašnji, upečatljivi. Nadjenuti vlastitu tekstu kakav svakidašnji naslov kao da bi značilo odustati od toga da se tekst u potpunosti domisli, prepustiti se lagodnosti općih mjesta. S druge strane, pojašnjenje riječi iz naslova

<sup>1</sup> Eva SEDAK: Der weiche Weg der kroatischen Avantgarde, u: Roswitha Sperber – Detlef Gojowy (ur.): *Russische Avantgarde & Musikavantgarde im Osten Europas: Dokumentation – Kongressbericht*, Heidelberg: Kulturinstitut Komponistinnen, 1992, 231. Svi su prijevodi sa stranih jezika moji.

<sup>2</sup> Usp. i sljedeći početak: »Napomene uz dvije naslovne sintagme«. Eva SEDAK: Sudbina nacionalnih historiografija u globalnom kontekstu, *De musica disserenda*, 8 (2012) 2, 7.

Ponekad tekst započinje uputnicom na naslov skupa na kojemu je predstavljen ili sklopa u kojemu se pojavljuje: »Predloženi pokušaj da se o hrvatskoj glazbi u prva tri desetljeća dvadesetoga stoljeća govori u smislu predloženoga naslova *Povijesna avantgarda 1910-1930* prvi je te vrste, koliko mi je znano, i ta prvotnost određuje njegov smisao, značenje i granice.« Eva SEDAK: Razvojna kontinuiteta hrvaške glasbe v dvajsetih letih, *Sodobnost*, (1985) 2, 206;

»O situaciji: da ne bismo zapali u iskušenje podmetnuti navedenom naslovu izlaganje o općenito tako malo poznatoj temi kao što je 'suvremena glazbena scena u Hrvatskoj', u onomu što slijedi odredi ćemo se uobičajenog uvoda...« Eva SEDAK: »Klassische Gärten... und gleich wird es Abend«: Die jüngste kroatische Komponistengeneration im Spannungsfeld der Gattungsüberschreitung, u: Otto Kolleritsch (ur.): *Entgrenzungen in der Musik (Studien zur Wertungsforschung, sv. 18)*, Wien – Graz: Universal Edition, 1987, 273;

»Rastuća privlačnost u posljednje vrijeme sve češćih rasprava o nacionalnom na europskom prostoru općenito, pa onda i u glazbi [...] morala bi, želi li ostaviti relevantne rezultate kako u glazbenim znanostima tako i u oblasti psihologije i sociologije kulture, biti upravno razmjerna s količinom preciznosti u određenju samoga pojma.« Eva SEDAK: Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi, *Zouk*, 5 (1990), 25;

»Moglo bi se tvrditi da su geografske koordinate u naslovu simpozija, koji želi pogledati unatrag na devet stoljeća hrvatske povijesti glazbe, na višestruk način pristupačne ali i odbojne.« Eva SEDAK: Komponieren des Krieges: Versuch über funktionale Musik als Identifikationsebene, u: Stanislav Tukšar (ur.): *Zagreb i glazba 1094.–1994.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1998, 495;

»Uvodne napomene. Zadatku što ga postavlja gornji naslov moguće je prići na (barem) dvije (prividno suprotstavljene) razine...« Eva SEDAK: Božidar Kunc u kontekstu hrvatske glazbe (Tri skice), u: Koraljka Kos – Sanja Majer Bobetko (ur.): *Božidar Kunc: Život i djelo*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 23;

»Kada je kao programski direktor Muzičkog biennala Zagreb 1977. Nikša Gligo odlučio nastaviti tradiciju popratnih predavanja kojima je Biennale od samih početaka nastojao odgajati svoju publiku, formulirao je naslov: *Nova nepoznata glazba*.« Eva SEDAK: Nova nepoznata glazba?, u: Dalibor Davidović – Nada Bezić (ur.): *Nova nepoznata glazba: Svečani zbornik za Nikšu Gliga*, Zagreb: DAF, 2012, 31.

I postumno objavljen tekst o recepciji Bečke škole u Zagrebu i u Hrvatskoj započinje pojašnjavanjem pojmova iz naslova »Bečka škola« i »recepcija«; usp. Eva SEDAK: Zur Rezeption der Wiener Schule in Agram/Zagreb und Kroatien, u: Hartmut Krones – Helmut Loos – Klaus-Peter Koch (ur.): *Die Rezeption der Wiener Schule in Osteuropa*, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2017, 162.

na početku autoričinih napisa nije put prema njihovu jednoznačnom određenju. Na kraju takvih pojašnjenja same riječi iz naslova nerijetko su nejasnije nego prije. Primjerice, u autoričinu članku pod naslovom *Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi*, izvorno predstavljenom na engleskom jeziku na znanstvenome skupu koji se održao godine 1990. u Leuvenu, pojašnjenje pojma iz naslova značit će ocrtavanje *različitih* pozicija u tadašnjoj, nanovo probuđenoj raspravi o pitanju »nacionalnoga u glazbi«, uz napomenu kako te pozicije »prije svega upućuju na intenzitet pitanja koja su ih potakla«. <sup>3</sup> U tekstu naslovljenom *Mekani put hrvatske avangarde*, koji je autorica predstavila iduće godine u Heidelbergu na njemačkom jeziku pred publikom festivala posvećenog glazbenoj avangardi na istoku Europe, pojašnjenja pojmov »hrvatsko« (što bi ono moglo značiti u glazbenom smislu) i »avangarda« završit će, u slučaju prvoga, napomenom da bi nešto takvo kao što je »nacionalni glazbeni mentalitet a priori« u hrvatskom slučaju tek trebalo istražiti, ne gubeći iz vida da »istraživanja ove vrste mogu biti plodonosna samo ako [...] nacionalnu bit (*Wesen*), mentalitet, razmatraju u glazbi istodobno kao 'kulturu' i kao 'prirodu'« i ako se »suzdrže od svake tendencije prema normiranju, koja bi istraživanoj temi nametala nove sheme«. <sup>4</sup> U slučaju drugoga pojma pojašnjenje, pak, završava upitnom rečenicom, <sup>5</sup> uz opasku da ono što slijedi »jedva da je prikladno dati pragmatične odgovore«. <sup>6</sup>

Premda se pojavljuje na početku teksta, pojašnjenje, dakle, nije tek neka predradnja nakon koje će uslijediti rasprava. Ono nije odvojeno od onoga što slijedi. Njime se ne utvrđuje konačno značenje riječi iz naslova, nego je prije posrijedi njihovo problematiziranje koje znači distancu, neovisno o tome ocrtava li se pritom širi sklop u kojemu one nešto znače ili je, pak, riječ o tome da se njihovo značenje ostavi u potpunosti otvorenim. Pojašnjenjem pojedinih riječi ili formulacija iz naslova sama je rasprava tako već započela.

I naslov ovoga teksta zahtijeva barem dva pojašnjenja: o »krizi« i o razlozima zašto uopće govoriti u tome kontekstu o Evi Sedak. Nakon njezine smrti godine 2017. bio sam pozvan pregledati njezinu ostavštinu. Premda sam dotad poznao neke njezine radove, susresti ih zajedno na jednome mjestu u rukopisnim i tiskanim verzijama pomoglo mi je razabrati nešto začuđujuće. Naime, sama riječ »kriza« provlači se kroz mnoge od njezinih napisa, a pokadšto se pojavljuje i u njihovim naslo-

<sup>3</sup> E. SEDAK: Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi, 26. Formulacija »još jedan«, koja se također pojavljuje u naslovu, svojevrsna je posveta istoimenoj raspravi Marije Bergamo o ovome problemu, naslov koje, doduše, u tekstu Eve Sedak nije točno naveden. Usp. Marija BERGAMO: Versuch zum musikalisch Nationalen, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20 (1989) 2, 169-181.

<sup>4</sup> E. SEDAK: Der weiche Weg der kroatischen Avantgarde, 232.

<sup>5</sup> »Je li avangarda u takvom vremenu uopće moguća i što znači? Može li se jednostavno odbaciti rečenicom 'avangarda postoji uvijek', ili se njome i dalje imenuje 'stvaranje oblička koja ne nalikuju nijednom od postojećih fenomena, gdje god se nalazila'?« *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

vima.<sup>7</sup> Nije li, stoga, misao o krizi bitnom odrednicom njezinih razmišljanja, odnosno djelovanja? Valjalo se vratiti njezinim tekstovima, čitati ih ponovno i po redu, prateći na koji se način misao o krizi u njima pojavljuje i u kojemu sklopu. Prizvati djelo Eve Sedak u kontekstu suvremenih muzikoloških rasprava o »krizi« ne znači tek prigodno se prisjećati. Ono se današnjem čitatelju može pokazati kao svjedočanstvo o tome da se netko već suočio sa sličnim problemom. Pritom ne bi trebalo smetnuti s uma da takvo razmatranje u isto vrijeme vodi u oba smjera: prema prepoznavanju i priznanju sličnosti, ali i prema uskraćivanju i zatvaranju onoga što nam se može učiniti bliskim. Čitati Evu Sedak znači i ocrtati granice današnjeg muzikološkog govora o krizi, razabrati koliko su današnji odgovori dorasli razini refleksije o ovoj temi koju pred čitatelja postavljaju njezini spisi.

## II.

Premda bi se već letimičnu pogledu na popis objavljenih radova Eve Sedak otkrilo da je njezino djelo određeno u pogledu tema i sadržaja, da postoji nešto poput njezinih znanstvenih »interesa« (u onome smislu u kojem se za nekoga kaže kako je »u središtu njegovih interesa to i to...«), za određenje njezine misli o krizi važnijim se čini nešto drugo – okolnost da njezini tekstovi započinju vraćanjem na pojedine riječi iz naslova i njihovim pojašnjavanjem. Možda ne bez razloga. Stavljajući, naime, u prvi plan same riječi, muzikologinja kao da otpočetak sugerira kako nijedna od njih nije samorazumljiva. Točnije: ako pojedina riječ prethodno to možda i jest bila, samim time što se muzikologinja na nj usredotočuje ona postaje problematičnom, nečim što zahtijeva pojašnjenje. Pritom njezina problematičnost nije tek nešto naknadno, neko stanje u koje ona dospijeva iz neke izvorne samorazumljivosti. Prije će biti da je problematiziranje riječi uopće moguće zbog toga što

<sup>7</sup> Usp. Eva SEDAK: Kriza kritike suvremene glazbe, u: Petar Selem (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 124-130; Eva SEDAK: Glazba u funkciji / kao funkcija krizom poremećene infrastrukture: Prilozi za temu glazba – mediji – komunikacija u Hrvatskoj 1990-92 i kasnije (Naznake teza), u: Ivan Čavlović (ur.): *Zbornik radova s 1. Međunarodnog simpozija »Muzika u društvu«, Sarajevo 29.–30. 10. 1998*, Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, 1999, 62-81.

U popisu objavljenih radova Eve Sedak koji se nalazi na internetskoj stranici Hrvatskoga društva skladatelja i koji je, po svemu sudeći, sastavila ona sama navodi se i tekst pod naslovom *Music and Crisis*, predstavljen 1994. na simpoziju u Grazu. Usp. \*\*\*: Sedak, Eva, <<https://www.hds.hr/clan/sedak-eva/>> (pristup 30. 11. 2020). U rukopisnoj ostavštini Eve Sedak nisam pronašao tako naslovljen rad, niti se on navodi u bibliografiji koja je objavljena u svečanom zborniku. Usp. \*\*\*: Bibliografija radova Eve Sedak, u: Nikša Gligo – Dalibor Davidović – Nada Bezić (ur.): *Glazba prijelaza: Svečani zbornik za Evu Sedak*, Zagreb: ArTresor – HRT, 2009, 322-326. Prema sačuvanim materijalima njezin prilog koji je pročitao na simpoziju u Grazu bio je naslovljen drukčije: usp. Eva SEDAK: *Composing the War*, tiposkript, neobjavljeno, 1994, Ostavština Eve Sedak u posjedu obitelji, Zagreb, čjelina 4, fascikl 17. Autorica ga je ponešto izmijenila i potom, ujesen iste godine, pročitala i na znanstvenome skupu u Zagrebu. U toj je verziji tekst objavljen: usp. E. SEDAK: *Komponieren des Krieges*.

je svaka riječ svagda već problematična, pa je i njezina samorazumljivost tek nešto poput privremenog zaborava da je tomu tako. Moglo bi se reći da tekstovi Eve Sedak i nisu drugo doli problematiziranje samih riječi, načina na koji je nešto bilo imenovano i na koji se imenuje. Problematiziranje koje, dakako, uključuje i autoričin vlastiti govor. Primjerice, već spomenuti članak *Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi* nakon pojašnjenja formulacije iz naslova (koje zauzima više od polovice opsega teksta) i iskušavanja pojedinih teza o »nacionalnim« značajkama u »hrvatskoj glazbi od 11. do 20. stoljeća«<sup>8</sup> završava dovođenjem u pitanje autoričkih vlastitih napora. Kao da se Evi Sedak vlastiti »referentni sustav« odjednom učinio isuviše monumentalizirajućim, kao da joj se njegov zahtjev za neograničenim važnjem učinio nedopustivim, možda i nasilnim u pogledu onoga što se u »hrvatskoj glazbi« dogodilo i što bi se još moglo dogoditi, pa stoga i sam postaje problematičnim. Tekst se zaključuje trima pitanjima o razlogu za vlastiti poduhvat, porudak kojih može sugerirati kojemu bi od njih autorski glas Eve Sedak možda dao prednost. Pritom posljednji, ako je na njemu naglasak, pretpostavlja sumnju u »mogućnost i potrebu svake tipologije«.<sup>9</sup> Sličnu figuru moguće je opaziti i na završetku teksta *Mekani put hrvatske avangarde*. I ondje se nakon pojašnjenja pojedinih riječi iz naslova i nečega što bi se moglo imenovati tezom<sup>10</sup> koja je elaborirana na više primjera pojavljuje pitanje, čak i upozorenje, da bi pozitivan odgovor bio »pretenciozan i opasan«.<sup>11</sup>

Uklanajući se tako konvencionalnoj ulozi pripovjedača koji će samo ispriporvijedati ono što ima za reći, muzikologinja sugerira da je muzikološki govor svag-

<sup>8</sup> E. SEDAK: *Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi*, 27.

<sup>9</sup> »Ali s obzirom na empirijski izvedenu argumentaciju prema kojoj je hrvatska glazba sklonija tradiciji (u usporedbi s glazbom najbližih susjeda) i fasciniranija skladateljskim zanatom, mediteranski bistrija (za razliku od one zapadnije) te manje gestična i retorična (za razliku od one istočnije) – mogli bismo ustvrditi da smo na tragu nekih osnovnih podudarnosti iz kojih bi, pomnim ispitivanjima, možda bilo moguće razraditi i čitav referentni sustav, kadar da iz djela Milka Kelemena, a onda i nekih njegovih sunarodnjaka, izvede 'pokušaj o hrvatskom u glazbi'. A čemu? Da bismo opisali niti koje nas vezuju uz 'Dunavski prostor'? Ili da bismo istaknuli našu pripadnost sredozemnom bazenu? Ili da bismo ukazali na skladateljske individualnosti u čijem je osamljivanju ('Vereinsamung') [...] moguće vidjeti zrelost kulture kojoj pripadaju? I time možda opovrgli mogućnost i potrebu svake tipologije, ma kako dobro zamišljene, koja bi trebala srediti naše odnose unutar 'infracionalnih težnji na tlu polikulturalnog vrtloga' kojemu je ime 'ujedinjena Europa'.« *Ibid.*, 28.

<sup>10</sup> »Je li to avangarda u postmodernoj situaciji? U kojoj se ideje svjetske glazbe i regionalizma zastupaju s podjednakom gorljivošću i u kojoj heterogeno služi za nove sinteze, kao i za novu koegzistenciju sa starim konvencijama? 'Izmaknuti vidljivom prividu [...] vodi ponovno prema Lyotardu: 'Moderna je ona umjetnost koja je »svoju malu tehniku«, kao što bi to rekao Diderot, podesila za prikaz neprikazivog, [...] kako bi nešto učinila vidljivim što se može misliti, ali ne i vidjeti.' [...] Ako bi u tome doista trebalo 'prepoznati aksiom umjetničkih avangardi, za koje je i nadalje odlučujući kriterij pravodobnost', [...] tada ni njezin 'mekani put' ne bi smio biti *contradictio in adjecto*. Tim više što je u slučaju Hrvatske bio aktualan već šezdesetih godina.« E. SEDAK: *Der weiche Weg der kroatischen Avantgarde*, 237.

<sup>11</sup> »Trebalo li iz toga izvlačiti zaključke o 'nacionalnom idiomu koji se sedimentirao u materijalu' na primjeru avangarde u postmodernoj situaciji? Reći 'da' bilo bi pretenciozno i opasno. Ovdje prineseni elementi za moguću raspravu o ovoj temi predstavljeni su u najboljoj namjeri.« *Ibid.*, 238.

da već problematičan, objelodanjujući krizu u njemu samome, ako pod time mislimo na promjenu koja se očituje u tome da njegove nosive riječi, pa i njegova opravdanost, dospijevaju pod znak pitanja. Umjesto čvrstoće i stabilnosti, na njemu postaju zamjetne granice, rubovi, napukline. Umjesto samorazumljivosti – pitanje o njegovu smislu. U muzikološkom govoru Eve Sedak kao da je svagda već u pitanju muzikološki govor kao takav. Ništa se više ne može uzeti kao samorazumljivo i sigurno, sve može dospjeti u krizu. U tome smislu kriza je za Evu Sedak bila nešto posvudašnje, neuklonjivo, neizbježno.

No to nije i jedina misao o krizi u njezinu djelu, razmatramo li ga sistematski, kao cjelinu. U njemu se, naime, razabire još jedna. Za razliku od prve, u kojoj je krizi podložno sve, za ovu je misao karakteristično da krizu razmatra u odnosu prema nečemu što je od krize osigurano, čvrsto i stabilno. To što bi bilo s onu stranu krize u njezinu se djelu imenuje na različite načine, počevši od same »glazbe«. Muzikološki govor, prema mnijenju Eve Sedak, u krizi je uvijek i posvuda, ali u isto vrijeme ostaje *muzikološkim* govorom, govorom koji je uvijek u nekom odnosu prema »glazbi«. Koliko god djelo Eve Sedak bilo problematizirajuće, pa i u pogledu vlastitih nastojanja, ono se uvijek određuje prema »glazbi«. Pritom nije određeno što se pod »glazbom« podrazumijeva, nego je određena tek relacija, okolnost da se muzikološki govor na ovaj ili na onaj način odnosi na »glazbu«.

Muzikološka misao Eve Sedak dvostruka je misao krize. Njezine dvije misli o krizi ne pojavljuju se odvojeno jedna od druge, nego uvijek zajedno, i to otpočetak. Budući da se međusobno isključuju – prva misao podrazumijeva da je krizi podložno sve, a druga da se kriza očituje upravo u odnosu prema nečemu što je s onu stranu krize – njezina se misao o krizi odvija upravo u njihovu suodnosu, kao polje njihovih međusobnih napetosti. Tih odnosa ima onoliko koliko i samih pokušaja i biti pravedan prema njima značilo bi razmatrati svaki zasebice. Pa ipak, čitajući radove Eve Sedak po redu, moguće je među njima uočiti i poveznice, sličnosti u tome kako se napetost između dvaju određenja krize artikulira, sličnosti koje daju povoda za govor o nekoliko konfiguracija što ih njezini radovi čine.

### III.

Nekomu tko nema predodžbu o djelu Eve Sedak ili komu, pak, uslijed nepoznavanja nekog od *njezinih* jezika ono ostaje djelomice nedostupno<sup>12</sup> možda bi bilo

<sup>12</sup> Materinji jezik Eve Sedak bio je njemački. No njezini tiskani radovi, kao i oni sa studija, u ranijem su razdoblju uglavnom na hrvatskom, a rijetki su prevedeni na neki drugi jezik. Tako je članak *Neki problemi suvremene kritike glazbe* (usp. Eva SEDAK: Some Problems in Contemporary Musical Criticism, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1 (1970) 2, 169-176) prijevod onoga koji je na hrvatskom tiskan kasnije i pod drugim naslovom (usp. E. SEDAK: Kriza kritike suvremene glazbe, 124-130), premda je prethodno možda bio emitiran na radiju. Od osamdesetih godina češće se pojavljuju tekstovi na njemačkom jeziku, izvorno pisani za znanstvene skupove, i to mahom takve koji bi se na

najlakše steći je u pogledu njezinih radova koji čine prvu konfiguraciju o kojoj bih želio govoriti. Ondje je Eva Sedak usredotočena na suvremenost, pa se na nj odnosi i njezina misao o krizi. U članku iz 1970. pod naslovom *Neki problemi suvremene kritike glazbe*, pisanom, po svemu sudeći, kao odjek skupa koji se iste godine održao u Rotterdamu o »novoj glazbi i njezinoj kritici«,<sup>13</sup> riječ je o aktualnom stanju kritičkog pisanja o glazbi, i to napose o onoj suvremenoj. Tu se već na samome početku kaže kako je »kritičko vrednovanje koje prati umjetnost staro koliko i umjetnost sama« i kako je kritika umjetnosti »podložna neprestanim promjenama«,<sup>14</sup> poput umjetnosti same.

»Kritika umjetnosti može očuvati svoje estetičke i društvene funkcije ako uči razumijevati i prihvaćati zakonitosti promjene. Ako u tome propašiš, ostaje na razini verbalističkog formalizma, više ili manje povijesno anakrona, više ili manje zaslijepljena zvukom vlastitih lokalnih načina izražavanja. Suvremena kritika glazbe ili, točnije, kritika suvremene glazbe u stanju je nesumnjive krize uzrokovane upravno zanemarivanjem zakonitosti promjene koje pogađaju sve elemente glazbe. Kriza je razvidna u brojnim tendencijama, pobranje kojih bi bilo dovoljno za kompletnu dijagnozu. Ovaj članak usredotočit će se na samo dvije takve tendencije, najizrazitije, divergentna priroda kojih dostaje za koordinatni sustav u okviru kojega bi se problem mogao odrediti.«<sup>15</sup>

Dvije tendencije o kojima je riječ, od kojih se jedna nadaje iz »sociološke perspektive«, a druga iz one »estetičke«,<sup>16</sup> ocrtavaju, dakle, krizno stanje kritike. S jedne strane, »kritička – ili, u općenitijem, ali primjerenijem smislu, verbalna – interpretacija glazbe postala je raširenim oblikom uspostavljanja kontakta s glazbom: u izvjesnom smislu raširenijim od stvarne potrošnje glazbe, bez obzira na postojanje čitavog niza komunikacijskih medija koji tu potrošnju pospješuju, ili su barem načinjeni da je pospješuju.«<sup>17</sup> Omasovljenje je pritom samo simptom toga da je kritika izgubila sposobnost za autonomno prosuđivanje, ono koje nastaje na temelju vlastita slušanja (tj. *stvarne potrošnje glazbe*), i toga da se pretvorila u više ili

jednoj lokaciji (Dresden, Graz) održavali periodički i na koje je Eva Sedak višeputno odlazila. Ovi su radovi samo u iznimnim slučajevima prevedeni na hrvatski. Tako je tekst *Mekani put hrvatske avangarde* preveden i emitiran na Trećem programu Hrvatskoga radija, ali u verziji na hrvatskom nije tiskan. U tome su razdoblju na njemačkom jeziku pisani i drugi tekstovi namijenjeni inozemnim izdavačima, primjerice, prilozi o pojedinim hrvatskim skladateljima za inozemne enciklopedije. Prilozi za znanstvene skupove koji su se održavali izvan njemačkoga govornog područja (Leuven, Honolulu) pisani su na engleskom jeziku. U kasnijem razdoblju hrvatski jezik preteže, premda se njemački i dalje povremeno pojavljuje ako su posrijedi prilozi za simpozije, svečane zbornike i slično. Kritičke tekstove Eve Sedak pisane za periodiku i radio, kao i prijevode sa stranih jezika, u tome bi pogledu tek trebalo istražiti.

<sup>13</sup> U bilješkama autorica upućuje na pojedine neobjavljene priloge i na diskusiju s toga skupa. Usp. E. SEDAK: Some Problems in Contemporary Musical Criticism, 171 (bilj. 3 i 5) i 172 (bilj. 8).

<sup>14</sup> *Ibid.*, 169.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, 172.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 169.

manje prikrivenu propagandu, bez obzira na to je li riječ o »utjecaju reklamnih kampanja ili o usmjerenim kulturnim ideologijama (*directed cultural ideologies*)«. <sup>18</sup> S druge strane, kriza kritike očituje se u njezinoj nesposobnosti da se susretne s glazbom koja »mijenja svoje pojmove skladateljske tehnike i forme od skladbe do skladbe«, <sup>19</sup> tražeći istodobno od slušatelja da je u potpunosti razumije. Suočena s ovim zahtjevima, kritika se »lišava obaveze da iskazuje ikakve vrijednosne sudove ili ocjene« ili se, pak, pretvara u »verbalnu interpretaciju skladateljevih namjera, medij koji bi objasnio autorove idejne, estetske i tehničke preokupacije u stvaranju dotične skladbe i neupućenoga slušatelja opskrbio autentičnim podatcima koji bi mu omogućili da uspostavi bolji kontakt sa samim umjetničkim djelom«. <sup>20</sup> Krizno se stanje kritike, prema tome, odvaja od stanja u kojemu je kritika bila nedotaknuta krizom, a sam se njihov odnos razmatra kao temporalan: stanje u kojemu je kritika prihvaćala *zakonitost promjene* i prilagođavala mu se određuje se kao pret-hodeće onomu u kojemu je kritika zapala u krizu i u kojemu se još uvijek nalazi.

No članak Eve Sedak ne zadržava se na dijagnosticiranju suvremenoga stanja. Kako bi se kritika izvukla iz zapalosti u krizu, kako bi ponovno postala »slobodna i nezavisna«, <sup>21</sup> valja se vratiti korak unatrag. Pritom nije posrijedi povratak u neko povijesno stanje jer bi takvo što značilo samo još jedan anakronizam. Povratak koji se predlaže povratak je onomu izvornom kritike same, prihvaćanju *zakonitosti promjene*. Samo kada je i kritika sama u neprestanoj mijeni, samo kada započinje svaki put iznova, samo kada ne polazi od nekog očvrsnulog modela nego od jednokratnog izazova, drugim riječima, samo kada je uvijek već u krizi, može se ona vratiti svojoj izgubljenoj biti. Sadašnjost je loša, a iz nje je moguće izaći samo ako kritika nađe put do krize izvornije od one u koju je zapala. S jedne strane, kritičar treba »modificirati svoj pojam slušanja«, prihvaćajući da je posrijedi »aktivan i autonomno kreativan čin«, <sup>22</sup> koji odgovara na pojedinačan izazov ne vodeći se nekim unaprijed danim kriterijima. A s druge strane, »prihvativši djelo činom kreativnog slušanja, od kritičara se očekuje da se verbalno izrazi. Budući da ne postoji jedinstvena metoda komunikacije koja bi zvukovna zbivanja pretvorila u odgovarajuće fonetske fenomene, tj. riječi, kritičar nije u poziciji opisati i vrednovati objektivnu evidentnost glazbenih pojava; on može samo interpretirati vlastitu kreativnu predodžbu o njima«. <sup>23</sup> Tek iz ove »otvorene situacije«, u kojoj su »granice unutar kojih kritičar djeluje tako rastvorene (*wide*)« <sup>24</sup> i u kojoj se više ništa ne može uzeti kao

<sup>18</sup> *Ibid.*, 171.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 172.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 173.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 171.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 175.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*



unaprijed zadano i samorazumljivo, kritika može pokušati pronaći put iz svoje turobne suvremenosti, pritom »uvijek ostajući ‘umjetnošću u službi umjetnosti’«. <sup>25</sup>

Usporedo s kritikom, u razmišljanju Eve Sedak kriza se u ovoj konfiguraciji odnosi i na suvremeno stanje skladanja. Premda ga se dotiče i u već spomenutu napisu, <sup>26</sup> autorica mu se iscrpnije posvećuje u eseju *Glazba u bijegu od sebe*, <sup>27</sup> pisanim u istome razdoblju. Njegovim je ishodištem zamjedba o širokoj rasprostranjenosti određene pojave u suvremenoj glazbi: »kolektivne improvizacije«. Ovu okolnost, koja »čak i kao sociološki podatak obavezuje našu ozbiljniju misao o njoj«, <sup>28</sup> Eva Sedak smatra očitovanjem krize skladanja, imenujući i njezin začetak:

»Ishodište grupne glazbene improvizacije, koja danas čini sastavni dio metiera razmjerno velikog broja današnjih, nimalo beznačajnih skladatelja i praktičnih glazbenika, nije aleatorika, već je ishodište aleatorike bila totalna serijalna organizacija, koja je u svom ortodoksnom obliku razmrvila zvuk i do apsurdnosti dovela glazbeno traganje za poistovjećenjem uzoraka prema kojima se pravila, dakle sustava, s njezinom u nepovrat odbjegliom suštinom. Aleatorika, dakle slučaj i neodređenost, u tom se času ugnijezdila u glazbu kao vanjski i površni način rješavanja krize, preuzimajući pri tome sekundarna stilska obilježja glazbe na koju se nadovezala. Samim tim što iz krize nije rođena, nije mogla krizu ni razriješiti, te ostaje uglavnom njezinim simptomom. Ozbilnost njezina povoda, koji nije istovremeno i njezino opravdanje, usmjerava daleko i našu analizu. Ona je prosvjed – pa ako nam nije važna sama po sebi, važna je zbog onoga protiv čega prosvjeduje. Naprotiv, svoju je krizu totalna serijalna organizacija počela rješavati sama u sebi još i prije pojave aleatorike; sustav se raspadao u skladu sa sebi imanentnim tektonskim energijama i sva je prilika da bi se taj samostalni proces odvijao na isti način da i nije bilo izazova slučajnosnih spekulacija. Drugi razlog zbog kojeg se pri bavljenju kolektivnom improvizacijom nije potrebno vraćati na početke aleatorike i Johna Cagea, leži u činjenici što su počeci važni samo onda ako uspiju pokrenuti zbivanje u razvoju. Toga razvoja, međutim, na tlu improvizacije nema. Posljednjih desetak godina ona se daje kao statično stanje ograničenih mogućnosti vlastitih varijacija, kao praksa u zatvorenoj shemi uglavnom priprostih kodeksa, lišena rasta, razvoja i nadovezivanja. Ideja kolektivne improvizacije, čiji je možda najsvjetliji povod traganje za onim iskonskim ustrojstvom zvukovnih akcija po kojima zvuk tek

<sup>25</sup> *Ibid.*, 174.

<sup>26</sup> Usp. *ibid.*, 171.

<sup>27</sup> Naslov *Glazba u bijegu od sebe* citat je naslova publikacije koja je Evi Sedak, po svemu sudeći, bila orijentirana, i to ne samo u pogledu suvremenoga stanja skladanja nego i u pogledu stanja kritike. Radikalno krizna *otvorena situacija*, što je autorica naznačuje razračunavajući se s krizom suvremene kritike, kao da je u suglasju s tamošnjim prijedlogom koji urednik izdanja formulira na sljedeći način: »Nevoljno stanje obrazovanja na području glazbe traži ponajprije razgradnju (*Abbau*) dosadašnjeg ideala obrazovanja koji je uzdignut do premise. Moralo bi se ipak isplatiti – bez njegova lažnog ponovnog otkrivanja, ali i bez pretjerano lažnog strahopoštovanja pred njim – jednostavno prisluhnuti, promatrati, slijediti što se u modernoj glazbi zbiva i odvija.« Ulrich DIBELIUS: *Einladung zum Thema*, u: isti (ur.): *Musik auf der Flucht vor sich selbst: Acht Aufsätze*, München: Hanser, 1969, 7.

<sup>28</sup> Eva SEDAK: *Glazba u bijegu od sebe ili o kolektivnoj improvizaciji*, u: P. Selem (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 69.

biva glazbom, ta je ideja, sagledana u povijesnom kontekstu ipak samo interpolacija na marginama pravih tokova glazbe.«<sup>29</sup>

Iz ovoga je poduljeg navoda razvidno i ono što autorica odvajava od kriznog stanja glazbe i naziva *pravim tokovima glazbe*. Što je tim tokovima glazbe navlastito? Ako je kriza skladanja nastupila kada se sustav serijalne organizacije glazbe »pretvorio u fetiš i glavni motiv zbog kojeg nastaje djelo«,<sup>30</sup> u istom je trenutku postalo razvidno i ono što krizi izmiče, stanje u kojemu se glazba ne svodi na demonstraciju puke tehnike:

»Za takvo stanje dakako nije isključivo kriv sustav, ako ga se shvati onim što bi on trebao biti, dakle sredstvo, već čitava zbudjena evropska misao o glazbi pedesetih godina ovog stoljeća, koja je propustila šansu da se tim sustavom *igralački služi*, da s njim dakle postupa onako kao što su sve velike glazbe prošlosti postupale sa svojim sustavima.«<sup>31</sup>

Kao izlaz iz stanja krize kojega je kolektivna improvizacija tek simptom i ovdje se predlaže korak unatrag. Ne prema onome što kolektivna improvizacija čini kada poseže za postupcima preuzetima iz *jazza* ili iz azijskih klasičnih glazbi i pritom neobavezno ignorira kontekste u kojima ove glazbe imaju svoj smisao, svodeći ih upravo na puke tehnike, nego prema onome što je onkraj svake tehnike. Prema »bijelome polju nepredvidljivosti«,<sup>32</sup> ali ne prema onome što ga za sebe reklamira kolektivno improvizirana glazba, nego prema nekome koje je obilježeno radikalnom, neuklonjivom krizom, onom pred kojom se svaki put iznova, svaki put drukčije nalazi pojedinac, ako mu je do umjetnosti kao »ekskluzivnog, pojedinačnog napora u oporbi općem«. <sup>33</sup>

<sup>29</sup> *Ibid.*, 68-69.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 70.

<sup>31</sup> *Ibid.*; isticanje u izvorniku.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 69.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 74. Znakovitom se može činiti i okolnost da publikaciju u kojoj je ovaj napis Eve Sedak (kao i nekoliko drugih) tiskan – publikaciju koja na određeni način sumira prvo desetljeće domaće kritike zaokupljene »bitkom za tu novu glazbu« koja se vodila na stranicama ovdašnjeg tiska, potaknuta »susretima što se svakog svibnja neparne godine održavaju u Zagrebu« (\*\*): Predgovor, u: P. Selem (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 5) – kao jedna od »odrednica« otvara upravo prijevod eseja *Alea Pierrea Bouleza*, a ne, primjerice, prijevod kakva teksta koji serijalnu glazbu nastoji utemeljiti. Otprilike kao kada bi, ako je dopušteno povući analogiju s autorom intonacija kojega se u tekstovima objavljenima u zborniku *Novi zvuk* često osjeti, a ponekad se i spominje kao referenca, antologija Adornovih tekstova o novoj glazbi započela napisom *Starenje nove glazbe*, svojevrsnim razračunavanjem s krizom u koju je, prema mnijenju njegova autora, zapala serijalna glazba. Napis Eve Sedak o kolektivnoj improvizaciji kao da odgovara na ovu konstelaciju, a uostalom i započinje izravnim upućivanjem na Boulezov esej. Usp. E. SEDAK: *Glazba u bijegu od sebe ili o kolektivnoj improvizaciji*, 68.

Premda u radovima iz ovoga razdoblja Eva Sedak dijagnosticira krizu naznačujući istodobno i ono radikalno krizno, i to kao izvorište njezina rješenja, sama je vlastite zapise smatrala svjedočanstvima, onime što krizu bilježi spašavajući je od zaborava. Početak eseja *Oblik kao svjedok oskudne glazbe*, nastaloga 1972. u povodu tada novih skladbi dvojice hrvatskih skladatelja, moguće je u tome pogledu čitati i kao svojevrstan *credo*:

»Svjedočiti o današnjoj glazbi ne znači više opredijeliti se između prošlosti i budućnosti, onako kao što je to još značilo prije dvadesetak godina. Dilema je usahla, jer je usahla iluzija o postojanju 'dviju mogućnosti', a njezino je mjesto zauzela jednostavna spoznaja o svemoćnoj i neumitnoj sadašnjosti, dovoljno prokletničkoj da bi i najvećem znatizeljniku nadoknadila izazov što za nj oduvijek znači tajna sutrašnjice. Biti svjedokom oskudne glazbe ne znači dakle opredjeljenje, već jedinu mogućnost opstanka u njoj, pa ako to i jest prisila, valja i unutar nje htjeti i moći birati, razlučiti pozu od spontanog poriva, ali ne zato da bi se pošto-poto spasio barem djelić naše jučerašnje vjere u umjetnost, već da bi se do kraja otvorio bezdan naše današnje nevjere. I zato, birati ono vrijedno u današnjoj oskudnoj glazbi ne znači hvaliti njezine uspjehe i radovati im se, već izdvojiti ono najistinitije što u sebi sažima suštinu krize koja je u cijelosti obuhvaća, znači voljeti je zbog hrabrosti kojom iskupljuje svoju uzaludnost u neprijateljskom svijetu i vremenu.«<sup>34</sup>

#### IV.

Za razliku od prve konfiguracije, u kojoj se kriza o kojoj govori Eva Sedak očituje u suvremenosti, u drugoj se ona prije svega odnosi na ovdašnju sredinu, koja će postupno poprimati hrvatske konture, štoviše navoditi na pitanje o tome što neku glazbenu sredinu uopće čini nacionalno prepoznatljivom. Domaća sredina isprva se razmatra u suvremenosti,<sup>35</sup> no povratkom na temu završnog rada sa studija, djelo Josipa Štolcera Slavenskog, u djelu Eve Sedak će se od druge polovice sedamdesetih godina sve više kao predmet istraživanja kristalizirati njezina

<sup>34</sup> Eva SEDAK: *Oblik kao svjedok oskudne glazbe*: U povodu najnovijih skladbi Natka Devčića i Igora Kuljerića, u: P. Selem (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 277. U nastavku se čak prelazi u prvo lice jednine: »Želim da se ovo što je rečeno shvati kao svjesno i subjektivno određenje u odnosu na polazišta sa kojih nastaje svjedočanstvo.« *Ibid.* I nešto kasniji zapis *Glazba u bestežinskom prostoru*, u kojemu je ponovno riječ o svjedočenju kao vlastitoj zadaći, započinje govorom u prvome licu: »Željela bih iz prethodnoga istaći dvije stvari. Činjenicu, da svojom dužnošću smatram svjedočenje o ovovremenim glazbenim pojavama, a istodobno izbjegavati izriječ nasilnih, najčešće nepotrebnih zaključaka, koje je moguće izvesti iz svakog svjedočanstva. I drugo, da sva vrednovanja, koja spontano prate svjedočanstvo valja shvatiti u njihovom totalnom relativitetu, određenom spoznajom o silaznoj vrijednosnoj kosini na kojoj se zbivaju.« Eva SEDAK: *Glazba u bestežinskom prostoru*: Uvod u analizu nekih odnosa na relaciji davalac – posrednik – primalac, *Zvuk*, (1974) 3, 26.

<sup>35</sup> Nabrajajući u članku *Glazba u bestežinskom prostoru* u sedam točaka pojedina područja u kojima se kriza očituje, autorica upućuje na »okolnost da se zbir svih navedenih okolnosti uskladio u zajedničko stanje koje zovemo krizom glazbenog života naše sredine – koju zabilježiti smatram da je dužnost svakog svjedoka našeg oskudnog glazbenog trenutka.« *Ibid.*, 30.

glazbena prošlost. I to određena prošlost: djelo Štolcera Slavenskog<sup>36</sup> odvodi je prema međuratnom razdoblju dvadesetoga stoljeća.

No, druga se konfiguracija prema prvom ne odnosi kao neki proizvoljni početak. Prije će biti da i sama nastaje uslijed višestrukih kriza, osobnih i širih, imenovanih i neimenovanih, kao što se razabire iz proslava ukoričenoj autoričnoj disertaciji koja je posvećena ovom skladatelju:

»Promišljanje povijesti novije hrvatske glazbe pred neku se godinu, opet jednom, stalo baviti pitanjima kontinuiteta i vlastitosti, o kojima se u nas radije raspravlja nego što im se pridonosi. Povod su bile nedoumice ranih šezdesetih godina u kojima je kriza identiteta izazvana sučeljavanjem općeg (svjetskog) i posebnog (našeg) vremena glazbe prihvaćena kao velika šansa – upravo jer su dogmatizmi i automatizmi prethodnog razdoblja sprečavali da se krize, a time i šanse, iskazuju svaki put kad za njih prirodno sazriju uvjeti. Tako je šezdesetprva godina proglašena 'nultom godinom hrvatske nove glazbe', a četrdesetak prethodnih – polustoljetnim povijesnim zakašnjenjem što ga je hitro valjalo nadoknaditi. Ovoj je poletnoj simplifikaciji svojim napisima pridonosio i potpisani autor. Tek je kasnije postalo jasno da su promjene životonosne i onda kada ih se ne potiče, da novo valja tražiti u onome što prethodi njegovoj pojavi, te da je, prema tome, i onih četrdesetak godina kojih su se mnogi u prvi mah stidjeli – rasadište mnogih i plodonosnih mogućnosti.«<sup>37</sup>

<sup>36</sup> U ovome razdoblju zamjetna je i diskretna promjena u pisanju samoga skladateljeva imena: dok se u naslovu diplomskog rada Eve Sedak iz šezdesetih godina navodi ono koje je skladatelj sam izabrao i koje se, po svemu sudeći, tada uobičajeno koristilo (usp. Eva AUER-SEDAK: *Komorna muzika Josipa Slavenskog*, tiposkript u knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu, 1963), u objavljenoj mu se disertaciji dodaje i skladateljevo rođeno, očevo prezime (usp. Eva SEDAK: *Josip Štolcer Slavenski: Skladatelj prijelaza*, 2 sv., Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb – Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu, 1984), koje se otada susreće u autoričnim napisima. Kao da je u tome trenutku Eva Sedak, protivno skladateljevoj volji, željela podsjetiti na njegovo zaboravljeno, odnosno potisnuto podrijetlo. U dvama je navedenim radovima zamjetan i obratan postupak u odnosu na autorično rođeno (tj. očevo) prezime, premda ono koje osoba može preuzeti (ili ne) stupanjem u brak nije isto što i ono koje si netko sam nadjene.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 7. Potraga za »kontinuitetom«, kao i sama riječ, susreće se u više radova Eve Sedak iz ovoga razdoblja i gotovo se uvijek odnosi na »noviju hrvatsku glazbu«. Usp. Eva SEDAK: Na tragu kontinuiteta: Neka razmišljanja uz devete Dane hrvatske glazbe, *Zvuk*, (1979) 1, 89; Eva SEDAK: Razvojna kontinuiteta hrvaške glazbe v dvajsetih letih, 212; Eva SEDAK: Dora Pejačević i povijesna avantgarda hrvatske glazbe dvadesetog stoljeća, u: Zdenka Veber (ur.): *Dora Pejačević 1885-1923: Zbornik radova za Znanstvenog skupa »Dora Pejačević - život, rad i značenje«, održanog u Našicama 7. i 8. rujna 1985. godine*, Našice: SIZ kulture i tehničke kulture općine Našice, 1987, 8 i dalje; Eva SEDAK: Prilozi za povijest hrvatske glazbe 20. stoljeća: Uspostava i provjera istraživačkog sustava na primjeru »Josip Štolcer Slavenski – skladatelj prijelaza«, *Muzička kultura* (1987) 1-2, 18 i dalje.

Barem u jednom se slučaju, koliko je autoru ovih redaka znano, kontinuitet razmatra na drugi način, kao »istraživanje ženske povijesti glazbe«, i to u »južnoslavenskom prostoru« (Eva SEDAK: *Keine Zeit für Romantik: Die Komponistinnen im südslawischen Raum*, u: Roswitha Sperber – Ulrike Feld (ur.): *Komponistinnen gestern heute*, Heidelberg: Kulturinstitut Komponistinnen gestern–heute, 1989, 112). Ne samo jedinstvenost ovoga napisa u opusu Eve Sedak nego i njegov karakter – s obzirom na to da se sastoji od nizanja kratkih portreta pojedinih skladateljica primjerenih inozemnoj publici u okviru festivala posvećena glazbenoj djelatnosti žena – daje naslutiti stanovitu zadržku Eve Sedak kada je u pitanju potraga za kontinuitetom ove vrste. Pritom sama potraga za kontinuitetom (bilo koje vrste)

Kako se kriza očituje s obzirom na domaću sredinu? Ponajprije tako da se kao kriza pokazuje u odnosu na neku drugu sredinu, krize lišenu. Jednom se tako spominju »bogatije glazbene kulture«, one u kojima je »širina ponude statistički takva, da postoje izgledi za relativno spontani odabir«, kao i »duboka tradicija i kultura kritičkog rasuđivanja i na ostalim područjima ljudskih djelatnosti«,<sup>38</sup> drugi je put riječ o »zapadnoj Europi«, prema kojoj se »naša glazbena sredina« ravna ustrajući »u svojoj posve razumljivoj težnji da što prije i što bolje nadoknadi svoje legendarno pedesetogodišnje zakašnjenje«. <sup>39</sup> Za razliku od njih, domaća se sredina naziva »rubnom« ili »perifernom«, <sup>40</sup> pri čemu se koji put određuje uže, drugi put šire (kao »hrvatska«, »južnoslavenska«, »Balkan« itd.), već prema tome na što se autorica u pojedinom slučaju usredotočuje. U takvoj *rubnoj* sredini početni impuls glazbene inovacije, čak i kada do njege dođe, ne može se na dulje vrijeme održati kao imanentna potreba. A kada se k tome institucionalizira i podupire, kao što je to slučaj s domaćim festivalima za novu glazbu, nastaje situacija krize koja se očituje u izostajanju

kao da nastaje zahvaljujući, između ostaloga, uvidu u to da briga za isključivo novu glazbu, onu koja se »odvaja od one druge, od nje 'bježi'« (DIBELIUS: Einladung zum Thema 9), u domaćoj sredini ima drukčije značenje negoli u onoj iz koje potječu autori koji su Evi Sedak dotad predstavljali orijentir. Njihov podsmjeh prema koncertnim dvoranama i opernim kućama (kao »muzejima glazbe«) uime nove glazbe i »mobilnosti njezinih mogućnosti izvođenja« (*ibid.*, 10) kao da gubi univerzalno važenje, postajući prepoznatljivim znamenjem onih koji dolaze iz sredina u kojima ionako nema bojazni za onu »drugu« glazbu jer njezin kontinuitet omogućuju upravo institucije poput navedenih.

<sup>38</sup> E. SEDAK: Glazba u bestežinskom prostoru, 29.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>40</sup> »Promatraču što dolazi s europskog ruba, iz jedne od njegovih mikrokultura, već sama mogućnost rasprave o infranacionalnim težnjama nudi okvire za načelni i možda na slične situacije primjenljivi stav prema temi kakva je profilacija individualnih parametara kao možda jedinog jamca za nacionalno preživljavanje.« E. SEDAK: Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi, 26;

»U pogledu rečenog čini se da pojam 'Južnoslavija' (*Südslawien*) u igri silnica svjetske povijesti glazbe ima privilegiranu ulogu s obzirom na svoj položaj višestruke periferije: naime, i srednjoeuropske i austrougarske, kao i osmanske i mediteranske...« Eva SEDAK: Nationaler Stil und europäische Dimension in der Neuen Musik der Jahrhundertwende: Der Fall Südslawien, u: Helga de la Motte-Haber (ur.): *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, Darmstadt: WBG, 1991, 56.

U istome napisu, govoreći o povijesti ovoga rubnog prostora u glazbenom pogledu, autorica se zaustavlja na međuratnom razdoblju, napominjući: »Poziciju na rubu Europe zamijenila je pozicija na rubu Balkana, a estetička konsolidacija bila je samo jedan od oblika koji je to trebao ozbiljiti. Želimo li naposljetku 'komplicirane međunacionalne konstelacije' u južnoslavenskom prostoru, u tome pogledu uzorno krizama bremenitu (*krisenbeladen*), razmatrati kao značajne za teme 'nacionalni stilovi', 'prijelaz stoljeća odnosno tisućljeća', 'Europa' i 'novi', mogli bismo na sljedeći način sažeti...« *Ibid.*, 61. Usp. također sljedeće: »Prilično je razumljivo da na poseban način ova pitanja [kao što je kategoriziranje glazbenih zbivanja u međuratnom razdoblju, op. D. D.] dolaze do izražaja u zemljama na južnom rubu srednje Europe...« Eva SEDAK: Suvremenost kao epizoda: Prilog za poimanje napretka u međuratnoj glazbi s južnog ruba srednje Europe. Uz dokumentaciju Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu muziku, 1925-1930, *Arti musices*, 22 (1992) 2, 188.

U članku *Mekani put na rubu: Razmatranja o temi »izopćena glazba« u balkanskom graničnom području* riječ je o tome »što znači preživjeti na rubu takve granice? U našem slučaju, glazbeno preživjeti?« Eva SEDAK: Der weiche Weg am Rande: Erwägungen zum Thema »Verfemte Musik« im balkanischen Grenzgebiet, u: Joachim Braun – Vladimir Karbusicky – Heidi Tamar Hoffmann (ur.): *Verfemte Musik: Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, Frankfurt a/M.: Peter Lang, 1995, 273.

»spontanog odabira«,<sup>41</sup> nesposobnosti da se glazbene vrijednosti odrede *odozdo*, primjerice zahvaljujući kritičkom prosuđivanju. I u dugoj se povijesnoj perspektivi, »u posljednjih deset stoljeća«, kao karakteristika domaće sredine ističe »otežana profilacija vrijednosti, i u materijalnoj i u duhovnoj sferi.«<sup>42</sup> Kada je, pak, riječ o povijesno užem, primjerice međuratnom razdoblju 20. stoljeća, krizno se stanje domaće sredine može očitovati i konkretnije, u sferi ekonomije i politike. U studiji *Suvremenost kao epizoda*, koja se može čitati i kao nastavak napisa *Glazba u bestežinskom prostoru*, s obzirom na to da je ponovno riječ o nemogućnosti održanja početnog impulsa glazbene inovacije u domaćoj sredini, samo što ovdje nije posrijedi suvremenost nego međuratno razdoblje, kao »opća povijesna topografija« služi teza o krizi u koju je ubrzo nakon uspostave dospjela nova državna zajednica.<sup>43</sup>

U napisima nastalima pri kraju ovoga razdoblja kriznost domaće sredine ponovno se prepoznaje ponajprije u suvremenosti, ovaj put kao stanje rata. Pisani u vrijeme raspada Jugoslavije i čitani mahom pred inozemnom publikom koja je tih godina na televizijskim ekranima i sama mogla svakodnevno pratiti vijesti o ratovima u tim *rubnim* predjelima Europe, ovi se napisi rata izrijeком dotiču, obično u nekom širem povijesnom sklopu. Primjerice, u članku *Mekani put na rubu*, predstavljeno 1993. u Dresdenu na simpoziju posvećenu »skladateljima u diktaturama našega stoljeća«, autorica pokazuje kako glazbeni život u *rubnoj* i *mekanoj*<sup>44</sup> sredini, u kojoj nema artikuliranih i prepoznatljivih pozicija koje bi pretpostavljale

<sup>41</sup> »Ubrzo se, međutim, pokazalo, da je luk isuviše napet, a ležišta mu isuviše sipka. Bilo je dovoljno svega nekoliko godina nešto intenzivnije brige oko suvremenog domaćeg glazbenog stvaralaštva, da bi se istanjile njegove glavne zalihe. [...] Riječ koju je prije tri godine izgovorio jedan od sudionika Zlatiborskog simpozija o jugoslavenskoj glazbi – o tome da domaći skladatelj isuviše dugo mora čekati na javnu izvedbu svojih djela – ta riječ danas jednostavno više ne odgovara istini. Postoji čak nešto što je moguće nazvati nestašicom *novih* glazbenih djela, a da istodobno ne postoji ono što bismo mogli nazvati živim suvremenim glazbenim repertoarom domaćih skladatelja. Sve je veći broj skladatelja koji se ne upuštaju u novo glazbeno djelo ukoliko ono nije naručeno, dakle unaprijed prodano neovisno o njegovoj konkretnoj razini vrijednosti – čime je ukinuta potreba za prvim krugom vrijednosnog odabira – dok istodobno nedostaju ponovljene izvedbe već poznatih djela, čime je oduzeta mogućnost *spontanog* odabira na razini šire statističke ponude. Razumljivo je samo po sebi da ovakva atmosfera konjunktura između ostaloga podupire i distribuciju poluvrijednosti.« E. SEDAK: *Glazba u bestežinskom prostoru*, 31; isticanje u izvorniku.

<sup>42</sup> E. SEDAK: Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi, 26 i dalje.

<sup>43</sup> »Na ovome mjestu potreban je i komentar iz izvanglazbene sfere: 'Križa Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca prešla je iz latentnog stanja u akutno između 1927. i 1928. godine. A ta je kriza izvirala prvenstveno iz ekonomskih prilika. Romantika je izrodila nacionalizam na ideji slobode, koja je – obično se to zaboravlja – svagdje prvenstveno ekonomski pojam. I u najstarijim hrvatskim jezičnim spomenicima iz razdoblja s kraja 11. i početka 12. stoljeća kada se prvi put dokumentarno javlja riječ sloboda ona ima izrazito ekonomski sadržaj: znači imanje, zemlju, koja se može nestegnuto iskorištavati.' [...] Unutar ovako naznačene opće povijesne topografije kreće se i glazba, kao njezin sudionik i sudjelatnik.« E. SEDAK: *Suvremenost kao epizoda*, 187.

<sup>44</sup> Izraz *mekan* kao oznaka za stanje domaće sredine pojavljuje se i u E. SEDAK: *Der weiche Weg der kroatischen Avantgarde*, 237, kao i u još jednome napisu iz toga razdoblja: »Nešto 'srednje' i granično odnosno premošćujuće, ne samo kada je riječ o srednjoj Europi (gore) i Sredozemlju (dolje), nego i ideološki između 'lijevog' i 'desnog', ili politički između 'Istoka' i 'Zapada', rezultiralo je u

slobodnu misao i odgovarajući rizik, ne poznaje ni prave izopćenike, odnosno disidente.<sup>45</sup> No na kraju napominje kako je i mekani, »konkavno defanzivni granični prostor na rubu Balkana u međuvremenu, doduše, izgubio mnogo od svoje 'mekoće'.«<sup>46</sup> Ratno vrijeme daje novo značenje i proklamacijama avangardnih umjetnika okupljenih oko časopisa *Zenit*, koje autorica razmatra vraćajući se još jednom djelu Josipa Štolcera Slavenskog.<sup>47</sup> U napisu *Skladanje rata*, čitanom na znanstvenim skupovima koji su se održali godine 1994. u Grazu i u Zagrebu, riječ je o tome kako se ratovi upisuju u povijest glazbe u domaćoj sredini, ali i o tome što je »najnoviji rat«<sup>48</sup> donio glazbi. Zapažajući raskorak između začuđujuće bogate glazbene produkcije suvremenih hrvatskih skladatelja tijekom rata u Hrvatskoj ranih devedesetih godina i malenog broja djela koja se prema tom ratu eksplicitno odnose, Eva Sedak pokušava imenovati razloge za stanovitu suzdržanost prema angažmanu ove vrste, nižući pitanje za pitanjem.<sup>49</sup> Ratno stanje krizno je obilježje

Hrvatskoj u poslijeratnom razdoblju 'mekanim putem' između stilova, ideologija, estetika i načina ponašanja, također i kada je posrijedi glazba.« E. SEDAK: *Komponieren des Krieges*, 497.

<sup>45</sup> Sada napose u Muzičkom biennaleu Zagreb autorica prepoznaje karakteristične crte domaće sredine: »Biennale ne treba razumjeti kao radikalnu opoziciju kakvu konzervativnom totalitarizmu, nego kao priliku za šire informiranje, koja se uvijek iznova znala postaviti prijateljski prema režimu, širom razapeta već 1961. u rasponu između Cagea i Bartóka. Dobro funkcionirajući festival Nove glazbe u umjereno socijalističkoj atmosferi na način novoga građanstva (*neubürgerlicher Art*) bio je, osim toga, kao stvoren da osnaži predodžbu o sistemu prijateljskom prema čovjeku, koji takvo što dopušta. Smiješeci polu-komunizam iz Jugoslavije bio je i za ostatak svijeta dobrodošlo popuštanje, koje je tek nekoliko desetljeća kasnije donijelo na vidjelo posvemašnju opasnost od te opsjene. Postupci asimilacije, posredovanja i kompromisa, koji i do tada obilježavaju povijest kulture balkanskog graničnog prostora, na određen su način okrunjeni Biennalom. Nesposoban svojim dvogodišnjim ritmom uspostaviti istinski kontinuitet novih misaonih puteva, pomogao je na ideološki nevažnom terenu fingirati situaciju oslobođenu ideologije i represije, prikriti istinsku krizu i time – možda – spriječiti autentični kreativni proboj (*Durchbruch*) kao dokaz slobode, čime je djelovao u izravnoj suprotnosti onomu objektivno pozitivnom, što je Biennale postigao u radu na nadoknađivanju u pogledu informacija.« E. SEDAK: *Der weiche Weg am Rande*, 276.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 280.

<sup>47</sup> »Kvalitativna i estetička diskrepancija između njegove [Štolcerove, op. D. D.] glazbe i zenitističkih proklamacija postavlja znak pitanja ne samo iza hipoteze o takovrsnim utjecajima nego i iza svih novijih pokušaja da se precijeni relevantnost zenitizma kao, doduše, lokalne, ali ipak autentične, posebice u odnosu na futurizam odijeljene silnice umjetničke avangarde na južnoslavenskim prostorima. Njegova nosivost, ne samo u odnosu na glazbu i usprkos jakoj potrebi za uklanjanjem granica, ostala je ograničena samo na njegov idealni 'zenit', Balkan. Srećom. Periodički pokušaji oživljavanja nekih njegovih duhovnih stajališta trebali bi i ondje ostati radije nepoželjni.« Eva SEDAK: »Barbarogenius« und »Chaos«: *Der »Zenitismus« und sein Verhältnis zur Musik*, u: Dieter Kämper (ur.): *Der musikalische Futurismus*, Laaber: Laaber, 1999, 227.

<sup>48</sup> E. SEDAK: *Komponieren des Krieges*, 497.

<sup>49</sup> »Je li suzdržanost prema uobičajenim oblicima 'angažirane glazbe' u Hrvatskoj u vrijeme najnovijega rata znak srednjoeuropske skepse prema svakoj izvanglazbenoj funkciji današnje glazbe, ili je pak, suprotno tomu, znamenje straha od isključivanja iz Europe u kojoj nema ratova, što bi ga moglo potaknuti takvo opredjeljivanje (*Bekennung*)? Ili bi je valjalo pripisati zazoru što ga umjetnik osjeća prema onomu 'teatralnom i dekorativnom' koje obilježava 'inscenaciju nove hrvatske države' [...], od čega želi zaštititi najintimnije sfere vlastita stvaralaštva. Ili je jednostavno riječ o tomu da bi na pitanje o angažiranoj glazbi danas valjalo odgovoriti na području koje ne samo što mora uključiti drastično pro-

domaće sredine još i u nešto kasnijem napisu *Glazba u funkciji / kao funkcija krizom poremećene infrastrukture*, izvorno predstavljenom na znanstvenome skupu koji se održao godine 1998. u Sarajevu. Za razliku od tekstova u kojima se domaća sredina određuje manje čvrsto i u pogledu razdoblja i u pogledu mjesta, ona se ovdje precizno identificira (»u Hrvatskoj 1990-92 i kasnije«) i imenuje kao poratna, odnosno »postkrizna«. <sup>50</sup> Poput odjeka vlastita prethodnog napisa, i ovdje se pogledu u povijest – riječ je o pojašnjenju pojma *angažirana glazba* naznakom konteksta u kojima se prethodno razmatrao – pridružuje rasprava o odgovarajućoj suvremenoj pojavi, tada nagrađenu domoljubnom oratoriju mladoga hrvatskog skladatelja, »reprezentativnom opusu novije hrvatske skladateljske produkcije«. <sup>51</sup>

Ali takva rubna sredina nije obilježena tek kriznim stanjima koja otežavaju profiliranje vrijednosti, stanjima o kojima valja svjedočiti. U napisima Eve Sedak ona je još nešto. Primjerice, u članku *Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi* autorica upućuje na to da bi domaća sredina mogla poslužiti kao ogledni primjer za istraživanja »nacionalnog«, <sup>52</sup> pa bi u tome pogledu mogla biti relevantna i za međunarodnu muzikološku raspravu. Premda je i u tome slučaju riječ o dvosmjernom kretanju, s obzirom na to da se s jedne strane predlaže istraživanje kojemu bi cilj bio otkriti i formulirati određene sheme (»leksik i sintaksu« glazbenog jezika koji se smatra nacionalno obojenim) da bi se u isto vrijeme iskazala i bojazan od njihove »normativnosti« (nije li svako imenovanje nečega kao »nacionalnoga« uvijek već normativno, isključujući svaku drugost?), važnijim se čini okolnost da Eva Se-

širenje granica vrsta (*Gattungsgrenzen*) nego mora uključiti i posve nove vrste međusobno nejasnih granica – dakle ne samo 'trivijalnu glazbu, šlager, pop, beat' itd. [...] nego i tradicijsku glazbu, novokomponiranu narodnu glazbu, rap, funk, techno – i još mnogo toga drugog – čime ozbiljna glazba (*E-Musik*) na tome području zapravo više nema što tražiti. Jer i to je srednjoeuropska pojava kojoj se u ovoj zemlji u posljednjim trima godinama pridonosilo u velikim količinama masovnom produkcijom medijski posredovane i 'dnevnim potrebama' namijenjene potrošne glazbe (*Umgangsmusik*) i tako se u bitnome pridonijelo prevratima do kojih je došlo po pitanju 'funkcionalne glazbe', 'funkcionalnih elemenata autonomne glazbe' i 'funkcionaliziranju cjelokupne akustičke zbilje' posredstvom medija, koje je glazba, i to u *svim* svojim pojavnim oblicima i međusobnim preslojavanjima, samo dio.« *Ibid.*, 499; isticanje u izvorniku.

<sup>50</sup> Autorica koristi ovu formulaciju govoreći o »postkriznoj infrastrukturi«, infrastrukturi poratnoga vremena. E. SEDAK: *Glazba u funkciji / kao funkcija krizom poremećene infrastrukture*, 70.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 69.

<sup>52</sup> »Na terenu, međutim, gdje individualne autorske estetike ne bude nikakve asocijacije, pa prema tome unutar glazbenih kultura iz kojih potječu ne omogućuju retrogradnu uspostavu bilo kakve tipologije, u mikrokulturama, dakle, koje su zbog svoje rubne pozicije te informacijske i druge izolacije za vanjske promatrače uglavnom nepoznanica, moralo bi, i u glazbi, biti jednostavnije ustanoviti onu vrst 'mental equipment' što izravno ovisi o stanju (glazbenog) jezika, njegova leksika i sintakse, te o 'sensitive support of thought' [...], a mogla bi funkcionirati kao nacionalno glazbeno biće (mentalitet?) a priori, nadređeno svim ideologijama (dakle i stilovima) što ga žele oblikovati. [...] Neke glazbe na jugoistočnom rubu Europe za takvu su vrst čistih analiza gotovo idealan uzorak. Istraživanja koja bi se na njima temeljila, mogla bi biti korisna u onoj mjeri u kojoj bi pojam nacionalnog sagledavala u okviru novijih i slobodnijih tumačenja čovjekove kreativnosti, izbjegavajući uspostave novih normativa i mišao-nih shema.« E. SEDAK: *Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi*, 27.



dak glazbu domaće sredine ovdje razmatra kao nešto ambivalentno što se može imenovati i drukčije od onoga kako je to učinila dotadašnja muzikologija. Valjalo je, dakle, posumnjati u muzikologiju samu, u njezina imenovanja.

Ova sumnja, dakako, nije nova na misaonom putu Eve Sedak. Uostalom, još je njezin završni rad na studiju muzikologije potaknula zamjedba o diskrepanciji između »čudesnih glasina« što kruže o djelu Štolcera Slavenskog i istodobnog nepostojanja slušnih iskustava njegove glazbe,<sup>53</sup> zapažanje koje će kasnije samo potvrdivati i drugi primjeri, navodeći na zaključak kako je posrijedi pravilo karakteristično za domaću sredinu. Ono će voditi Evu Sedak prema propitivanju onoga što muzikologija (u »enciklopediji, povijestima, priručnicima i časopisima«) govori o Štolcerovu djelu, otkrivajući sve više da izostajanje slušanja njegove glazbe nije slučajno, nego, štoviše, konstitutivno za prosudbe koje su se o njoj donosile. Prosudbe koje su u njoj pronalazile uputnice na međuratne proklamacije o »nacionalnom stilu u glazbi«,<sup>54</sup> gubeći pritom iz vida njezina *pretjerivanja*, njezine energije koje su tomu proturječile. U napisima Eve Sedak ne samo što se može pratiti razgradnja predodžbe o međuratnom *nacionalnom stilu u glazbi* kao nečemu unificiranom, pa će se on sve više pokazivati kao niz međusobno divergentnih autorskih poetika, više ili manje uspjelih,<sup>55</sup> nego će se u pitanje postaviti i sama oznaka *nacionalni stil*. U napisu *Suvremenost kao epizoda* autorica će tako ustvrditi da ono što naziva »službenom glazbenom historiografijom« za međuratno razdoblje »rabi uglavnom optimistične formulacije« u pogledu općih uvjeta tadašnjega glazbenog života, pa za njezine zastupnike »na ovakvom materijalnom procvatu izrasta, potom, preporođena estetika nacionalne autohtonosti«. <sup>56</sup> Govoreći, pak, tih godina o međunarodnoj raspravi o pitanju »nacionalnoga« u glazbi, i to pred inozemnom publikom, uputit će na to da »nejasnoće [...] koje potječu iz nepažljiva izjednačavanja 'nacionalnoga' s 'glazbom' i 'nacionalnoga' sa 'školom' ne bi trebale čuditi u

<sup>53</sup> »Jer ni danas, sedam godina nakon njegove smrti, vrednovanje Slavenskog ne prelazi granice literarnog pieteta, poštovanja sličnog onom koje se odaje hrabrim moreplovcima ili otkrivačima nepoznatih planinskih vrhunaca. O njemu postoji riječ u enciklopediji, povijestima, priručnicima i časopisima, ali nigdje ili tek tu i tamo postoji njegova muzika, kao slučajna i netražena. Slavenski živi među nama aureolom svoje originalnosti kao rijetka biljka koju se gleda preko stakla, o kojoj se šire čudesne glasine, ali on ne živi među nama svojom umjetnošću, a to znači isto kao da je mrtav.« E. AUER-SEDAK: *Komorna muzika Josipa Slavenskog*, 1.

<sup>54</sup> E. SEDAK: Na tragu kontinuiteta, 89.

<sup>55</sup> Jedna je od postaja na tome putu i zapažanje da su »za plodonosan razvoj jedne glazbene kulture koji put važniji poticaji što dolaze od profesionalno i inspirativno snažnijih autorskih osobnosti, od onih poticaja koji se u ime deklarativne suvremenosti u toj glazbenoj kulturi nagomilavaju a da je, osim naprednim programskim postulatima, u stvaralačkom smislu zapravo ne obogaćuju. Za takvo su razmišljanje upravo Odak i Dobronić odlični primjeri, uzmemo li kao kriterij naprednosti, sukladno idejama vremena u kojem su obojica djelovala, odnos prema folklornoj baštini, odnosno u širem smislu prema nacionalnom stilu u glazbi.« *Ibid.*, 90.

<sup>56</sup> E. SEDAK: *Suvremenost kao epizoda*, 186. Kao njezini zastupnici u ovome se tekstu navode Dragotin Cvetko, Stana Djurić-Klajn i Josip Andreis, nekadašnji učitelj i mentor.

nekoj ideologiziranoj muzikologiji. Znanstvenici koji iz jedne takve sami potječu lakše ih prepoznaju od drugih.<sup>57</sup>

Kada se kao takva prepoznaju, sama imenovanja dospijevaju u krizu, postaju upitna. Štoviše, ona daju razabrati sam čin imenovanja. Stoga se svako muzikološko imenovanje uvijek već pokazuje problematičnim. Kako bi se moglo adekvatno odgovoriti na krizno stanje domaće sredine, muzikološki govor kao da treba učiniti korak unatrag, prema krizi radikalnijoj od ove, ostajući nepovjerljivim prema svakom imenovanju jer svako ne samo što svodi ambivalentnost domaće sredine na jednoznačne sheme nego može i samo postati *službenim*.

## V.

U trećoj konfiguraciji zadržavaju se određenja krize iz druge, no tako da se svaka od strana mijenja: dok će se određenju domaće sredine kao krizne u odnosu na onu lišenu krize pridružiti uvid da se u novim okolnostima gube čvrste granice između od kriza osiguranih sredina i onih koje im uvijek iznova podliježu, određenju muzikološkog govora kao nečega što je svagda već u krizi pridružiti će se potreba (ili nužnost?) da se vlastitim riječima imenuje ono imena vrijedno. Eva Sedak, naime, i sama se našla pred izazovom pisanja historiografskog djela. Dok su njezini prethodni radovi preispitali pojedine teze *službene historiografije glazbe* i nerijetko se obraćali drugim sredinama, crpeći svoju snagu iz dvostruke postranjenosti – s jedne strane, postranjenosti prema domaćoj sredini koja nastaje već samim tim što se o njoj razmišlja, s druge strane, postranjenosti prema inozemnim sredinama, time što je uvijek iznova riječ o pitanjima koja se nadaju pri razmatranju *ovdašnjih* tema, odnosno izvora – sada se od nje očekuje historiografsko djelo na hrvatskom jeziku. To djelo, koje je ostalo nedovršeno, trećoj konfiguraciji daje njezinu konzistentnost, čineći nešto poput tamnog središta kakve galaksije oko kojega u bližim i daljim orbitama kruže pojedinačna nebeska tijela većeg ili manjeg sjaja. Među njima su, s jedne strane, napisi o tome na koji bi način to historiografsko djelo trebalo zasnovati,<sup>58</sup> a, s druge strane, tekstovi (i čak projekti) o pojedinim

<sup>57</sup> E. SEDAK: Nationaler Stil und europäische Dimension in der Neuen Musik der Jahrhundertwende, 55 i dalje.

<sup>58</sup> Usp. Eva SEDAK: Noch eine kleine Geschichte: Überlegungen über das Narrative und die Intertextualität als Chancen für die Musik am Rand, u: Reinhard Kopiez et al. (ur.): *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift für Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, 555-561; Eva SEDAK: Zeichen einer kleinen Geschichte: Einige einführende Bemerkungen zur Geschichte der kroatischen Musik im 20. Jahrhundert, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 31 (2000) 2, 127-151; Eva SEDAK: Znakovi male povijesti, u: Vladimir Biti – Nenad Ivić (ur.): *Prošla sadašnjost: Znakovi povijesti u Hrvatskoj*, Zagreb: Naklada MD, 2003, 421-445; Eva SEDAK: Nationale Musik oder die Konstruktion des Nationalen als Musik am Ende des 20. Jahrhunderts, u: Helmut Loos – Stefan Keym (ur.): *Nationale Musik im 20. Jahrhundert: Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*, Leipzig: Gudrun

glazbenim pojavama,<sup>59</sup> pri čemu se i jedni i drugi čine poput njegovih krhotina ili predradnji.

No, pitanje o tome kakav bi historiografski zapis uopće bio primjeren domaćoj glazbenoj sredini nerijetko se provlači i kroz druge. Tako se, primjerice, u pojašnjenju pojma iz naslova kojim započinje studija posvećena određenju »hrvatske glazbene Moderne« može pročitati i sljedeće:

Schröder Verlag, 2004, 7-30; Eva SEDAK: Sudbina nacionalnih historiografija u globalnom kontekstu, *De musica disserenda*, 8 (2012) 2, 7-19.

Premda pitanje o tome kako danas zasnovati jednu »malu« povijest glazbe ne dotiču izravno, neki članci iz ovoga razdoblja progovaraju o pojedinim problemima historiografije glazbe, pa su u nekom daljem smislu ipak vezani za središte galaksije. Takva je studija o djelu bivšega učitelja (usp. Eva SEDAK: Historiografija kao svjedočenje: Josip Andreis o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, *Arti musices*, 40 (2009) 1-2, 111-134), kao i napis o mjestu nacionalnih povijesti glazbe u akademskoj poduci (usp. Eva SEDAK: Uloga povijesti nacionalnih glazbi u kontekstu nastave opće povijesti glazbe, *Theoria*, 2 (2000) 2, 13-15).

<sup>59</sup> Usp. Eva SEDAK: Prilozi za temu: Začeci nove hrvatske glazbe — ili: opseg i granice hrvatske glazbene Moderne, u: Vjera Katalinić — Zdravko Blažeković (ur.): *Glazba, riječi i slike: Svečani zbornik za Koraljku Kos*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1999, 305-324; Eva SEDAK: Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja: Pokušaj tipizacije, u: ista (ur.): *Između moderne i avangarde: Hrvatska glazba 1910.-1960.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004, 11-36; Eva SEDAK: Glazba pedesetih, u: Zvonko Maković — Radmila Iva Janković (ur.): *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2004, 190-201; Eva SEDAK: »Zlatne dvadesete godine«, u: ista (ur.): *HGZ — ISCM uz osamdesetu godišnjicu osnivanja Društva za suvremenu muziku*, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2005, nepag.; Eva SEDAK: Moderna, modernizam i klasicistička Moderna u hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, u: Erika Krpan — Borko Špoljarić (ur.): *ISCM Svjetski dani glazbe, 23. Muzički biennale Zagreb*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja — Cantus, 2005, 36-47; Eva SEDAK: Hrvatska glazba između moderne i avangarde, u: Mislav Ježić (gl. ur.): *Hrvatska i Europa: Kultura, znanost i umjetnost*, sv. 5, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti — Školska knjiga, neobjavljeno [2010].

Koliko je, pak, predradnjama moguće smatrati i druge studije Eve Sedak koje su nastajale u ovome razdoblju — primjerice onu o Božidaru Kuncu (usp. Eva SEDAK: Božidar Kunc u kontekstu hrvatske glazbe (Tri skice), 23-37), koja je ujedno putokaz i za kasnija autoričina istraživanja skladateljske škole Blagoja Berse i njegovih učenika, uključujući i njihovu otvorenost prema nasljeđu Bečke škole (usp. E. SEDAK: Nova nepoznata glazba?, 31-46; E. SEDAK: Zur Rezeption der Wiener Schule in Agram/Zagreb und Kroatien, 162-177) — neka na ovome mjestu ostane otvorenim.

Uz Bersu, kojemu se Eva Sedak posvetila u okviru opsežnog istraživačko-izdavačkog projekta *Sabrana djela Blagoja Berse* pod okriljem Hrvatskoga glazbenog zavoda, u ovome je razdoblju njezina pažnja još jednom okrenuta Stjepanu Šuleku. Pritom njezin interes za djelo (i život) Berse i Šuleka, i to u paru, nije slučajna imamo li na umu ocjenu kako su posrijedi »dvojica najistaknutijih hrvatskih glazbenika 20. stoljeća«, koji su »svoje vrijeme obilježili ne samo djelima, nego i kao prvorazredni profesionalni autoriteti. I Bersa i Šulek utjecali su kao nastavnici na glazbenički svjetonazor nekoliko naraštaja hrvatskih skladatelja, što uključuje sljedbeništvo, ali i otpadništvo«. E. SEDAK: Hrvatska glazba između moderne i avangarde, 5. Stoga ne treba čuditi da je u ovome razdoblju Eva Sedak počela raditi i na nečemu što je po svoj prilici trebalo poprimiti oblik monografije o Stjepanu Šuleku, o čemu svjedoče dokumenti (materijali, skice, dispozicija tema) koji su sačuvani u njezinoj ostavštini. Usp. Dalibor DAVIDOVIĆ: *Popis rukopisne ostavštine Eve Sedak*, tiposkript u posjedu autora, neobjavljeno, 2019. Kako bi mogla izgledati buduća knjiga, koja je također ostala nedovršena, moguće je naslutiti na temelju ulomka koji je Eva Sedak objavila kao zasebnu studiju. Usp. Eva SEDAK: Stjepan Šulek — Prilozi za biografiju, u: Nikša Gligo (ur.): *Generacija 1914.: Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 28. studenoga 2014. u dvorani knjižnice HAZU*, Zagreb: HAZU, 2016, 27-43.

»Namjera je ovih početnih upozorenja o naravi periodizacijskih zahvata, kao ishodišta kritičke interpretacije bilo kojeg glazbeno povijesnog problema, deklarativnim prihvaćanjem svijesti o ograničenjima ukazati na potrebu *trajne revizije* tih zahvata koju upravo spomenuta ograničenja uvjetuju. Ta bi revizija u jednakoj mjeri trebala biti usmjerena prema raspoređivanju 'periodizacijskih pragova' unutar hipotetskog povijesnog kontinuuma, kao i (osobito) prema pri tome rabljenoj argumentaciji koju bi što je više moguće valjalo vratiti potrebi da se *dokazuje u materijalu* umjesto da se zadovolji svojim skladnim funkcioniranjem unutar metanaracije suvremenih globalnih povijesnih diskursa. [...] [T]o zapravo znači poziv na preispitivanje podjednako *djela*, kao i *kriterija*, ili drugima riječima, *povijesti*.«<sup>60</sup>

Historiografski zapis kakav ovdje predlaže Eva Sedak trebao bi, dakle, slijediti dva načela koja su istaknuta kurzivima: s jedne bi strane trebao slijediti potrebu *trajne revizije* pojedinih zahvata, a s druge bi se strane trebao uvijek iznova *dokazivati u materijalu*. Trebao bi ostati neprestano budan prema *kriterijima*, ali tako da u isti mah odgovori na izazov samih *djela*. Trebao bi poći od toga da je svaki historiografski zapis uvijek već problematičan, a u isto vrijeme, kao historiografski zapis, trebao bi pripovijedati povijest glazbe. Drugim riječima: dok bi s jedne strane trebao slijediti misao o tome da je krizi podložno sve, s druge bi strane trebao slijediti misao o tome da postoji nešto što je osigurano od krize jer je historiografski zapis to što jest upravo po tome da nešto treba imenovati, odvajajući imenovano od onoga što ostaje krizno. Dvostruka misao krize ovdje se tako prenosi u historiografiju samu. Na prvi se pogled može činiti da prethodni navod ne donosi ništa novo u odnosu na ono što smo već susreli u proslavu diplomskoga rada Eve Sedak. I ondje se s jedne strane upozorava na problematičnost svakog imenovanja, a s druge strane na njegovu nužnost. Pa ipak, sklop u kojemu se ova misao sada pojavljuje bitno je nov. Jer u ovoj konfiguraciji nije riječ tek o parcijalnim prosudbama koje se mogu ubrzo revidirati, nego o historiografskom djelu, djelu znatnijega opsega i težine.

U drugim napisima Eve Sedak iz ovoga razdoblja podrobnije se opisuje kako bi to djelo moglo (ili trebalo) izgledati. Primjerice, u raspravi *Znakovi male povijesti*, nakon što je pojasnila pojedine riječi iz naslova i šire (»danas«, »dvadeseto stoljeće«, »povijest«, »hrvatska glazba«) i potom se osvrnula na »mentalni ustroj hrvatskog povjesničara glazbe u drugoj polovini dvadesetog stoljeća«,<sup>61</sup> autorica zacrtala

<sup>60</sup> E. SEDAK: Prilozi za temu: Začeci nove hrvatske glazbe, 306; isticanja u izvorniku.

<sup>61</sup> »Poslušnost s okusom samosažaljenja – mogao bi glasiti opis mentalnog ustroja hrvatskog povjesničara glazbe u drugoj polovini dvadesetog stoljeća. Školovan na 19-stoljetnom idealu 'herojske povijesti', izmučen marksističkim floskulama o povijesti kao napretku, preplašen suvremenim pluralizmom ne znajući da se u njem ne snalaze ni bolji od njega, ne(dovoljno) upoznat s principima *Strukturgeschichte* i tek s blagim predosjećajem postmodernog prava na razliku i na raspolaganje s poviješću, on se trudi ogoljeti plodonosni kaos univerzalne glazbene historiografije do rastera u koji bi mogao smjestiti vlastitu usitnjenu povijest. Umjesto da prepozna kako su mu za kretanje po njezinim mogućim sastavnicama danas već otvoreni svi putovi, mimo onih što ih nude tokovi i rukavci 'glavnih struja', a

va i vlastitu koncepciju povijesti koja se sastoji od triju sastavnica. O prvoj od njih govori, doduše, pod znakom pitanja:

»Kakvo, dakle, periodizacijsko pismo predložiti hrvatskoj glazbi dvadesetog stoljeća uzimajući u obzir vlastitu potrebu za dekonstrukcijom većine postojećih modela, ali i neophodnost da 'mora postojati pozitivna konstrukcija (...) prije no što se pojavi dekonstrukcija kao slijedeći stupanj povijesne sofisticacije'. [...] Takvo koje bi umjesto kronologije, epohe, stila, žanra, tehnike, generacije, škole, autora ili opusa, svojim subjektom smatralo stanovite fenomenološke konstante ili skup prepoznatljivih modela ponašanja uz čiju bi se pomoć moglo pristupiti 'montažnoj segmentaciji' kao aktualnoj reviziji dosadašnjih glazbenopovijesnih diskurza?«<sup>62</sup>

Niz tipova što ih nabraja u nastavku<sup>63</sup> daje naslutiti pozitivan odgovor.

Druga sastavnica, koja se u takvoj *montažnoj segmentaciji* pridružuje ovom nizu, nije drugo doli njegovo preslagivanje, drugo čitanje:

»Ove ili slične nizove uočljivih pretežitosti moguće je, dakako, nastaviti. Svakome od njih moguće je pridružiti i druga skladateljska imena, kao što im i među spomenutima pripada samo dio njihovih opusa. Uz njihovu pomoć moguće je potom unutar koordinatnog sustava hrvatske glazbe dvadesetog stoljeća povlačiti i druge zamišljene dijagonale, od (učitelja) Zajca prema (učitelju) Bersi, ali i od (impresioniste) Berse prema Slavenskom, ili prema (učiteljima) Šuleku, Horvatu i Kempfu, ili od (folklorista) i (zvukovnog eksperimentatora) Slavenskog prema Brkanoviću i Horvatu, ali i prema Sakaču i Detoniju, od (konstruktivista i simbolista) i (neoklasičara) Cipre prema Malecu i Ruždjaku, ali i prema Bjelinskom, Papandopulu, Klobučaru... itd. itd.«<sup>64</sup>

Na taj se način, povlačenjem *dijagonala*, u historiografski zapis uvodi problematizacija samih tipova. Njihova kriza tako postaje sastavnicom historiografskog djela, odgovarajući na izazov što ga postavlja *materijal* koji, pak, »pretpostavlja jasnu predodžbu o znakovitosti ovdje izdvojenih imena i pojmova.«<sup>65</sup> Naposljetku, u historiografskom se djelu treba problematizirati i sama historiografska montaža. To bi trebala postići treća sastavnica koja se dodaje prethodnima, naime, *materijal*

da i one, kako stoljeće gasne, po usitnjenosti signala u vremenu bez heroja, postaju sve sličnije malim povijestima s rubova čiji znakovi tada, odjednom, postaju opći.« E. SEDAK: *Znakovi male povijesti*, 435; isticanje u izvorniku.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 436.

<sup>63</sup> Među njima su »ustrajnost restaurativnih tendencija neostilova i višestilskih hibrida«, »outsiderski proplamsaji međusobno nepovezanih (i neuvjetovanih) tehničkih radikalizama«, »prijanjanje uz narativnu (retoričnu?) gestičnost«, »rasprostranjenost prijelaznih, kompromisnih, pozicija u procjepu«, »spremnost na 'glazbu u funkciji'«, »prevrtljivost u nerazvojnom«, i, naposljetku, »pravo na iznimku, koje ne isključujući prethodno, posebnom vrstom racionalne discipline slijedi logiku ekskluzivnog skladateljskog koncepta«. *Ibid.*, 436 i dalje.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 438.

<sup>65</sup> *Ibid.*

sam, i to u obliku »pratećeg dokumentacijskog tkiva (kronologije, tabele, popisi, indeksi, pojmovnici, biografika...)«.<sup>66</sup>

Ako je nekoć za Evu Sedak kritika glazbe otkrivala vlastitu radikalnu krizu da bi uzmogla primjereno odgovoriti na onu u koju je zapala ostajući pritom *umjetnošću u službi umjetnosti*, njezin se nacrt historiografije glazbe čini poput reprize dotične zamisli, predlažući nešto poput modernoga romana, romana u koji se kao sastavni dio uvodi tematizacija sama njegova pisanja, kao primjeren odgovor na krizno stanje materijala što ga nudi domaća sredina. Možda još točnije: predlaže se nešto poput glazbene partiture.<sup>67</sup> Uostalom, kada opisuje kako se *dokumentacijsko tkivo* njezine buduće povijesti glazbe odnosi prema preostalim dvjema sastavnicama, autorica spominje upravo »kontrapunkt«,<sup>68</sup> sugerirajući da su posrijedi međusobno odvojene linije koje se pojavljuju istodobno. Historiografsko djelo Eve Sedak, u nastojanju da bude što pravednije prema glazbi, kao da bi joj se trebalo toliko približiti da joj i samo postane nalik.

S druge strane, u ovome se razdoblju i domaća sredina razmatra drukčije nego prije. Zapažajući kako se rasprava o »nacionalnom« u glazbi u posljednjem desetljeću 20. stoljeća preselila u drugi jezik, engleski, i da se ta promjena pritom doživljava kao »nov početak«,<sup>69</sup> Eva Sedak primjećuje i da u novim studijama o

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Misao o glazbenoj partituri kao predočenju povijesti glazbe Eva Sedak preuzima od (etno) muzikologa Waltera Wiore, spominjući je višekratno u napisima iz ovoga razdoblja. Usp. *ibid.*, 423. U izvorniku odgovarajuće mjesto glasi ovako: »Adekvatnije bi se tijekom povijesti predočili kada bismo ih učinili zornima na manje jednostavnim modelima [nego što su »razvoj«, »uspon do vrhunca« itd., op. D. D.]. Takav model nude partiture simfonijskih djela. Simfonije i epohe imaju nešto zajedničko. U objema se motivi i teme provode, variraju i raščlanjuju; prate ih kontrapunkti; nastupaju novi motivi, stari se vraćaju. Pritom se odmjenjuju dionice bogatije događajima i one u kojima je događaja manje; pokret se odvija čas polaganije, čas je impetus žustriji. I ovdje i ondje teku paralelno simultana zbivanja, u sorednim pomacima i protupomacima (*Seiten- und Gegenbewegung*). Mogu se kretati u različitim ritmovima i tempu. Imitacija jednoga glazbenog motiva u više glasova odgovara imitaciji povijesnog motiva u više sredina, društvenih slojeva ili stilskih smjerova. Parcijalne neistodobnosti jednakovrsnih zbivanja, poput imitacije, u partituri postaju očigledne. Za to nisu potrebni paradoksalni pojmovi poput 'istodobnosti neistodobnoga'. [...] Povijesni se tijek prostire u trima dimenzijama uzastopnog (*Nacheinander*), usporednog (*Nebeneinander*) i jednog-ponad-drugoga (*Übereinander*).« Walter WIORA: *Ideen zur Geschichte der Musik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, 62. O bliskosti Wiorene zamisli historiografskim koncepcijama autora okupljenih oko časopisa *Annales* usp. E. SEDAK: *Zeichen einer kleinen Geschichte*, 133, bilj. 18.

<sup>68</sup> E. SEDAK: *Znakovi male povijesti*, 439.

<sup>69</sup> E. SEDAK: *Nationale Musik oder die Konstruktion des Nationalen als Musik am Ende des 20. Jahrhunderts*, 7. Čini se da ovo na neki način vrijedi i za samu Evu Sedak. Primjerice, u njezinoj pojmovnoj monografiji o »nacionalizmu« u glazbi pisanoj početkom devedesetih godina korištena literatura na engleskom jeziku mahom obuhvaća članke iz rječnika i leksikona, dočim se kao mjerodavni prilozi raspravi, oni koji joj daju ton, razmatraju oni s njemačkoga govornog područja, uključujući radove koji su nastajali na Istoku, u Čehoslovačkoj i Poljskoj, ali su objavljeni na ovome jeziku. Usp. Eva SEDAK: *Nacionalizam (u glazbi)*, *Arti musices*, 24 (1993) 1, 146 i dalje. U tome smislu njezin članak – kao što je to uostalom slučaj i s uvodnikom u jednu od prvih »novih« publikacija o ovoj temi na engleskom jeziku (usp. Michael MURPHY: Introduction, u: Harry White – Michael Murphy (ur.): *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, Cork:

ovoj temi (koje doduše obično prešućuju velik dio starih, iz razloga koji su vrijedni razmišljanja) bjelodana postaju obilježja drugih glazbenih sredina nalik onima što ih je sama susrela baveći se onom domaćom. Pa tako uviđa, primjerice, sličnost hrvatske sredine s onima u kojima je simbolička zaposjednutost glazbe kao nositeljice »nacionalnog identiteta« priječila razvoj zbiljske glazbe.<sup>70</sup> Kao i to da »u jeku globalizacijskih procesa u novom mileniju nacionalne historiografije ne samo da nisu u krizi, nego, štoviše, svjedoče o značajnom usponu svojih aktivnosti i rezultata«. <sup>71</sup> Ono što se promijenilo njihov je »kontekst« koji se sada naziva »globalnim«. A taj je, pak, za rubne sredine i njihove »male pripovijesti« <sup>72</sup> povoljniji nego onaj u kojemu su se neprestano razmatrale kao krizne u odnosu prema onima za koje se mislilo da su kriza lišene:

»Za malu je glazbu, naime, velika općenitost svijeta, pa i ona, bez obzira kako shvaćene svjetske glazbe, ugodnija okolina od već odavno i, kako se misli, jasno fiksiranih posebnosti nekih njezinih dijelova. Krhka (glazbeno)povijesna memorija male glazbe s ovih naših prostora nemoćna je pred monumentalnom memorijom vodećih (europskih) glazbenih kultura još uvijek nespremnih da u svoje dobro uređeno dvorište kao ravnopravne pripuste sudionike i partnere sa 'rubova'. [...] Tome nasuprot, sudioništvo i partnerstvo s ostalim malim glazbama s različitih, nipošto samo europskih rubova, moglo bi pridonijeti ne samo komunikaciji i 'boljem međusobnom razumijevanju', nego prije svega samospoznaji tako važnoj za učvršćenje vlastite povijesne memorije, ne kao samo još jedne 'zalihe znanja', nego kao spremišta kreativne energije. To sudioništvo i partnerstvo usred velike (glazbene) općenitosti svijeta koji zovemo *globalnim kontekstom*, strahujući od njegovih *globalizacijskih* zlih namjera, moglo bi pridonijeti uspostavi svijesti o *mnoštvenosti* vlastitog kulturnog identiteta, svojevrsnoj *jedinstvenosti različitoga* kao temelja *nacionalne historiografije* unutar koje su 'autentično' i 'hibridno' ravnopravni pojmovi.«<sup>73</sup>

Cork University Press, 2001, 6 i dalje) – ne samo što daje pregled dosadašnje rasprave nego i svjedoči o tome kako se ona iz određenoga (jezičnog, nacionalnog) obzorja u određenom trenutku uopće razabire. Stoga Eva Sedak u vlastitu primjerku ove publikacije, na začelju Murphyjeva teksta, rukom dopisuje imena onih autora (»Adorno, Fukač, Lissa, de la Motte, Rexroth, Stephan«) koji u raspravi o ovoj temi na engleskom jeziku ostaju prešućeni, odnosno zaboravljeni.

<sup>70</sup> »To se možda može usporediti sa sličnim problemom glazbe u Irskoj, kojoj 'metaforički status', prema Harryju Whiteu, 'gotovo uvijek zatamnjuje navlastit status glazbe same'. U toj pojavi White vidi, između ostaloga, posljedicu manjkave 'središnje tradicije umjetničke glazbe' u 19. stoljeću, koja potom nije bila dovoljno snažna kako bi pružila otpor kulturalnoj i političkoj propagandi koja se odvijala na rubnim područjima 'nacionalne glazbe'. [...] To bi se stajalište moglo proširiti do misli da u mnogim regijama našega starog kontinenta, u kojima je 'glazba' (*music*) u smislu srednjoeuropske tradicije ostavila šupljine, na njezino mjesto stupa ono 'nacionalno' (*national*).« E. SEDAK: *Nationale Musik oder die Konstruktion des Nationalen als Musik am Ende des 20. Jahrhunderts*, 29. Naznačeni termini u izvorniku su na engleskom jeziku.

<sup>71</sup> E. SEDAK: *Sudbina nacionalnih historiografija u globalnom kontekstu*, 9.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 16. U izvorniku kao citat na engleskom jeziku.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 15; isticanja u izvorniku. Vidi i citat u bilj. 61. Slična je formulacija u rukopisnoj skici koja je, po svemu sudeći, nastala znatno ranije i sadržaj koje je velikim dijelom ušao u članak *Znakovi male*

Prema dokumentima koji su sačuvani u ostavštini Eve Sedak, a koja se nalazi u posjedu obitelji, prijedlog za pisanje historiografskog djela došao je 1997. godine.<sup>74</sup> Knjiga je bila zamišljena kao dio višesveščanog izdanja pod naslovom *Povijest hrvatske glazbe*, po uzoru na nakladničku cjelinu na njemačkom govornom području *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. U ovome stadiju naslov joj je bio *Povijest hrvatske glazbe dvadesetog stoljeća* i trebala je obuhvaćati priloge više autora. Kao što je razvidno iz »preliminarnog sinopsisa« (vidi **Sliku 1**) trebala se sastojati od deset poglavlja koja se redaju prema kronološkom načelu, od poglavlja 2 posvećenog »hrvatskoj glazbenoj Moderni«, do posljednjeg poglavlja, u kojemu se ocrtava stanje »hrvatske glazbe« u posljednjim trima desetljećima 20. stoljeća. Čak je i poglavlje 7, naslov kojega (»Funkcije, angažmani, ideologije«) ne upućuje nužno na vremenski okvir, smješteno u sredinu stoljeća. Svima je trebalo prethoditi poglavlje o »historiografskim ishodištima« i »periodizacijskim kriterijima« iz pera Eve Sedak, a između pojedinih poglavlja bila su predviđena i četiri »portreta« posvećena najistaknutijim osobama »hrvatske glazbe dvadesetog stoljeća«, onima koje zaslužuju da se kod njih načas zastane. U sinopsisu su portreti i vizualno istaknuti, čineći svojevrsnu vertikalnu liniju u odnosu na usporednice što ih čine regularna poglavlja. Bila je predviđena i treća sastavnica koju čine dva »dodatka« posvećena kompleksu »glazbe i crkve«, odnosno »popularnoj glazbi«, a povrh toga i opširna dokumentacija.

Čini se da je Eva Sedak zdušno krenula raditi na onome što je zacrtala, pa su tako iz početnog stadija sačuvani njezini ekscerpti pročitane literature o aktualnom stanju znanstvene rasprave o historiografiji glazbe i historiografiji općenito, kao i više skica za sam tekst prvoga poglavlja, ulomci kojega su se u doradenim verzijama objavljivali kao članci.<sup>75</sup> Skupni se projekt, po svemu sudeći, postupno razilazio, pa je Eva Sedak u jednome nadnevku iz radnog dnevnika za godinu 2001. knjigu koncipirala kao vlastito djelo, promijenivši mu naslov i sadržaj. Naslovljeno *Stoljeće glazbe na granici: Prilozi za povijest hrvatske glazbe dvadesetog stoljeća* (vidi **Sliku 2**), ono je i dalje koncipirano u deset cjelina (poglavlja?), uz, ovaj put, dva portretna »ekskursa«.<sup>76</sup> O trećoj se sastavnici ovdje ne doznaje, možda stoga

*povijesti*. U njoj se kaže kako »provociranje analogija s 'energetskim povijesnim izvorištima' 'velikih glazbi', kakvo je uz malo kvaziznanstveničke demagogije uvijek moguće, samo pridonosi odgađanju konstatacije da su 'male glazbe' današnji realiteti (a možda i budućnost), da su se 'velike' glazbe počele drobiti u 'male' i da je možda mudrije slušati njihov doživljaj vremena u kojem jesu«. Eva SEDAK: *Glazba između: Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe (1890-1990)*, rukopis i tiposkript, neobjavljeno, 1997-?, Ostavština Eve Sedak u posjedu obitelji, Zagreb, cjelina 8, registrator 1, fascikl 1.

<sup>74</sup> Usp. pisma predlagača projekta Ennija Stipčevića iz listopada 1997. upućena potencijalnim autorima, sačuvana u: *ibid.*, registrator 1, fascikl 1.

<sup>75</sup> Posrijedi je tekst *Znakovi male povijesti* i njegova prerađena verzija na njemačkom jeziku *Zeichen einer kleinen Geschichte*, kao i članak *Noch eine kleine Geschichte*. Vidi bilj. 58.

<sup>76</sup> Raspored cjelina je sljedeći:

Proslov  
Znakovi povijesti



što se podrazumijeva. Dugi naslovi iz početnog stadija ovdje su svedeni na amblematske riječi, od kojih se neke ponavljaju («moderna» čak triput, »nacionalno« i »prijelaz« dvaput), sugerirajući tako prije statičnost, odnosno repetitivnost, »glazbe na granici« negoli njezin rast, razvoj ili čak napredak, kao i to da su posrijedi ambivalentne pojave koje imaju više nego jedno lice. A u samome se naslovu riječ »povijest« premjestila s *jakog* početnog mjesta («Povijest hrvatske glazbe») na kasnije, bitno slabije («Prilozi za povijest...«).<sup>77</sup>

U trećemu stadiju knjiga ponovno dobiva nov naslov i dispoziciju. Promjene je prema skicama moguće pratiti već od 2003, da bi ih autorica dvije godine kasnije računalno ispisala i stavila na početno mjesto rukopisa, unoseći kasnije revizije (vidi **Sliku 3**). Iz naslova, koji (od)sada glasi *Glazba između: Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe (1890-1990)*, riječ je »povijest« iščezla, a deset prethodnih cjelina zamijenile su četiri, pritom svaka od više kraćih. Za razliku od prethodne dispozicije, u kojoj su se samo neke riječi u naslovima ponavljale, ovdje svaki od naslova poglavlja započinje riječju »između« iz naslova knjige. Ona povezuje cjelokupan sadržaj, naglašavajući još više nego u prethodnom stadiju statičnost i raspršenost cjeline, komadići koje, kao u kaleidoskopu, neprestano mijenjaju svoja mjesta, a da u isti mah ne napuste okvir. Dojam neprestanog vraćanja jednakoga podvlači i identičan naslov trećega i četvrtog poglavlja («Između stilova i ideologija»), kao neka repriza u kojoj ponovno navraća ono što smo jednom već čuli. Premda se poglavlja i dalje kronološki nižu, kao da je njihovo podvođenje pod identičan motiv prebivanja u nekomu stanju »između« u isti mah dovelo i do promjene naglasaka, pa je tako čitavoj poslijeratnoj glazbi posvećeno tek posljednje poglavlje. No, portreti istaknutih osoba, koji su nekoć činili prepoznatljivu vertikalnu liniju, ovdje su uvršteni u sama poglavlja (Bersa u drugo, Šulek u četvrto). Teško je zaključiti na temelju dispozicije je li razlog tomu bilo autoričino nezadovoljstvo takvim pomalo mehaničkim odvajanjem dviju linija, međusobna odvojenost kojih kao da sugerira da je svaka u sebi čvrsta, stabil-

Moderna kao/ili prijelaz

Exk: Bersa

Moderna kao/ili oporba

Nacionalno ili/kao institucija

Nacionalno ili/kao inovacija

Funkcija

Nova glazba

Exk: Šulek

Moderna kao tradicija

Postmoderna kao prijelaz.

*Ibid.*, registrator 1, fascikl 6, list s oznakom MO/25.

<sup>77</sup> U radnom dnevniku za jedan od prethodnih dana Eva Sedak tako zapisuje sebi samoj: »Shvati da pišeš PRILOGE ZA POVIJEST HRV. GL. 20. ST., a ne NOVOG ANDREISA, ili bilo što što bi imalo pretenziju nadomjestiti dosadašnje knjige. To je ZBIRKA ESEJA. Zato su TABLICE i POPISI neophodni.« *Ibid.*, registrator 1, fascikl 6, list s oznakom MO/24; isticanja u izvorniku.

na, jednoznačna. Prije će biti da se *montaža*, postupak koji je Eva Sedak nekoć istraživala na primjeru avangardne umjetnosti<sup>78</sup> i prethodno godinama prakticirala u radijskom mediju, ovdje uvlači u sam tekst, pa se on tako, barem u dijelovima koji su koliko-toliko ispisani,<sup>79</sup> neprestano kreće u napetosti između pojašnjavanja pojedinih riječi i povjesničarskog pripovijedanja, između onoga što autorica u sinopsisu naziva »panorame« i analitičkih uvida u glazbena djela, između krize kojoj je podložno sve i krize kao stanja nasuprot drugome, krize lišenom.

Zašto je historiografska knjiga Eve Sedak, djelo krize u dvostrukom smislu, ostala nezavršena? Na to je moguće odgovoriti samo pitanjima. Je li autorica, pišući historiografsku knjigu o »hrvatskoj glazbi dvadesetoga stoljeća«, i sama podlegla simbolizaciji, onomu što je svojedobno prepoznala kao tipično obilježje domaće sredine? Simbolizaciji koja određenu pojavu izdiže iz sfere konačnog, čineći je nedostižnom, bez obzira na to je li pritom posrijedi *veliki format* samoga historiografskog djela ili, pak, značaj dotične glazbe, kojoj je Eva Sedak doslovce posvetila cijeli život. Ono simbolizirano, lišeno krize, kao da je toliko očvrstnulo da ga ona druga strana, misao o posvemašnjosti krize, više ne uspijeva dotaknuti.

Ili je, tome nasuprot, djelo Eve Sedak ostalo nedovršeno upravo stoga što mu je prijetila opasnost da postane onim što je sama autorica nazvala *službenom glazbenom historiografijom*? Nekomu tko je sebe vidio »na drugoj strani«<sup>80</sup> i trsio se oko

<sup>78</sup> Usp. E. SEDAK: »Barbarogenius« und »Chaos«, 219.

<sup>79</sup> Prvi registrator rukopisa knjige sadrži, pored preliminarnog sinopsisa i korespondencije o projektu, skice za poglavlja o metodi i o međuratnoj glazbi, kao i ekscerpte pročitane literature za ta dva poglavlja te skice i radni dnevnik za poglavlje o moderni. U drugom registratoru, pored više verzija dispozicije knjige u trećem stadiju, nalazi se (konačna?) verzija predgovora i poglavlja o metodi, uz nekoliko njegovih prethodnih verzija, kao i nekoliko radnih verzija pojedinih dijelova planiranog trećeg poglavlja (»Konstrukcije nacionalnog identiteta«, »Između stilova i ideologija«, »Klasicistička moderna«). Treći registrator obuhvaća više radnih verzija planiranoga drugog poglavlja (»Znakovi moderne«, »Tragom pojma«, kao i cjeline o »moderni kao inovaciji« i o »programnosti«, koje su, po svemu sudeći, trebale postati njegovim dijelom. Uz svaku od verzija nalaze se i radne ili konačne verzije odgovarajućih objavljenih članaka. U dispoziciju poglavlja u trećem stadiju Eva Sedak unosila je i opaske o tome koji su od dijelova završeni. Prema njima, godine 2005. smatrala je završenim prvo poglavlje, veći dio drugoga (u koje je trebao biti uvršten prijevod članka »Barbarogenius« und »Chaos«, dočim je nejasno u kojem je stanju dio naslovljen »Dnevnicima i pisma«) te po jedan dio trećeg i četvrtog poglavlja (u posljednjem slučaju riječ je, po svemu sudeći, o članku *Glazba pedesetih*, objavljen u katalogu izložbe posvećene tomu desetljeću), dočim je status drugih dijelova manje jasan. Dio naslovljen »Između angažmana i umjetnosti«, koji je trebalo »preraditi«, možda se odnosi na članak *Glazba u funkciji I kao funkcija krizom poremećene infrastrukture*, a onaj pod naslovom »Izopćena glazba«, koji je trebalo »prevesti«, po svemu sudeći, na članak *Der weiche Weg am Rande*. Rukopisni dodatci iz 2008. unekoliko mijenjaju samu dispoziciju, kao i status dovršenih dijelova. Usp. E. SEDAK: *Glazba između*, registrator 2, fascikl 1.

<sup>80</sup> U intervjuu objavljenom u portretnoj radijskoj emisiji ovu je vlastitu crtu Eva Sedak protumačila na sljedeći način: »Ja sam odrasla u njemačkom jeziku. Međutim, u toku rata to je postao jezik neprijatelja, što je onda opet značilo jednu vrstu osjećaja da pripadaš jednom krugu koji je neprihvaćen i koji je apriori buntovnički okrenut prema onom što je opća pojava. Dakle, jedno usko društvo koje je u antagonizmu prema širem društvu. Taj osjećaj antagonizma, moram reći, je nešto što me je pratilo i prati me i danas, na ovaj ili onaj način, kroz cijeli moj život. Osjećaj da smijem i mogu biti na drugoj strani, da smijem i mogu, i dapače moram, pripadati jednom krugu neću reći pobunjenika, ali krugu ljudi koji

onoga zanemarenog nastojeći prema njemu biti pravedan ta primisao možda nije bila strana, premda je Eva Sedak bila svjesna da je to možda više problem čitatelja negoli pisca, napose u domaćoj sredini.<sup>81</sup> U tome slučaju kao da je preteгла misao o posvemašnjoj krizi, onemogućujući razlučivanje i markiranje onoga krize lišenog, nužno da bi se djelo zatvorilo.

Naposljedku, je li Eva Sedak ostavila nezavršenom svoju historiografsku knjigu zbog toga što je bila sumnjičava prema historiografiji kao takvoj? Kao da je dvojila je li historiografija dovoljno *umjetnost u službi umjetnosti*. Pravednom prema umjetnosti mogla bi, možda, biti samo umjetnost sama, ne historiografija, koja umjetnost, htjela ne htjela, svodi na ono historijsko.

misle drugačije i koji imaju osjećaj da tim drugačijim razmišljanjem mogu ispraviti neke stvari.« Giga GRAČAN: *Eva Sedak, njom samom*, emitirano na Hrvatskome radiju, 2012, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb, Fonoteka, Dokumentarna snimka.

<sup>81</sup> O tome svjedoči završetak studije o Andreisu kao o povjesničaru glazbe dvadesetog stoljeća: »Vrijednosno, estetički ili tipologijski označen niz 'neospornih' činjeničnih podataka u (glazbenoj) kulturi nesigurna (iskustvenog) znanja o sebi samoj i nehotice postaje njegova zamjena. No to nije problem Josipa Andreisa.« E. SEDAK: *Historiografija kao svjedočenje*, 126.

S druge strane, u samim se napisima Eve Sedak na više mjesta spominje i nelagoda pred pisanjem historiografskog djela. Usp. sljedeće: »Poziv da se još prije prijelaza tisućljeća brzo započne rad na novoj povijesti hrvatske glazbe dvadesetoga stoljeća uzrokuje nelagodu, na kojoj ništa ne mijenja činjenica kako bi trebala postati prva ove vrste, čime joj se već unaprijed dodjeljuje status kulturnopovijesnog prioriteta. Time razlozi za nelagodu postaju još jasniji. Oni su interne i opće prirode. Ovdje ćemo se osvrnuti samo na potonje i samo istaknuti neke aspekte.« E. SEDAK: *Noch eine kleine Geschichte*, 555. Sumnje kao da se potom samo množe. Pitajući se tako o opravdanosti pisanja nacionalne povijesti glazbe danas, autorica napominje: »Nismo li njime ili dobrano zakasnili (to ionako) ili u opasnosti da preduhitrimo nešto (legitimnost novog nacionalizma?) za što, i s obzirom na vlastitu (političku?) poziciju niti smo još posve spremni, niti smo možda uopće baš pogodni branitelji?« E. SEDAK: *Znakovi male povijesti*, 426.

Ni desetak godina kasnije sumnje nisu usahnule, nego su se prije transformirale u misao o dvama međusobno nesvodivim »diskursima«, odnos kojih je asimetričan: »A taj je dijalog, dakako, moguće voditi na različitim jezicima i u okviru različitih diskursa među kojima neka ovdje budu spomenuta dva: jedan reprezentativan, monološki, sintezni, i jedan samorefleksivni, dijaloški, analitičan. Prvi njeguje ideju kompaktnosti i kontinuiteta te vjeruje u 'veliku priču'. Drugi istražuje svakodnevice, spotiče se o kaotičnost prošle i sadašnje zbilje, skače od teme na temu, od žanra do žanra, miješa metodologije i diskurse, traži zaboravljeno i zanemareno, rubno i manjinsko, ekstrateritorijalno i ekskomunicirano, politički i drukčije anatemizirano. Prvi se oslanja na biografski diskurs značajnih datuma, imena i artefakata. Drugi se pita o povijesti recepcije, povijesti izvodištva, povijesti institucija i organizacijskih praksi, povijesti medija, historiografije i njezine recepcije i kritike, o povijesti povijesti. Prvi inzistira na posebnostima, razlikama, originalitetu, vlastitosti i ekskluzivnosti. Drugi ne strahuje od sličnog, srodnog, stranog, hibridnog, eklektičnog i inkluzivnog. Prvi se nastoji zaštititi od prejakog pritiska cjeline. Drugi zna da cjelina bez njega ne bi ni postojala. Danas se ta dva diskursa već rijetko nalaze u čistom obliku, a najdjelotvorniji su kad uspijevaju pronaći zajedničku razinu na kojoj im je omogućeno komunicirati i međusobno se nadopunjavati.« E. SEDAK: *Sudbina nacionalnih historiografija u globalnom kontekstu*, 15.

Historiografija tako kao da se i sama odvija u napetosti između *službenog* diskursa i njegova suplementa, koji u ime pravednosti zastupa ono *zaboravljeno i zanemareno, rubno i manjinsko, ekstrateritorijalno i ekskomunicirano, politički i drukčije anatemizirano*, dajući mu da se kao takvo pokaže i na taj način nastoji *ispraviti neke stvari*. No, suplement ne nadomješta službeni diskurs jer bi u tome slučaju i sam postao službenim, nego ga *nadopunjuje*, čineći, dakle, ono što službeni diskurs ne potrebuje. Vidi i citat u bilj. 77.

## VI.

Jedan od posljednjih napisa Eve Sedak o zasnivanju historiografije, *Sudbina nacionalnih historiografija u globalnom kontekstu*, objavljen petnaest godina nakon početka rada na vlastitoj knjizi, dovoljno blizu ishodištu da ga još uvijek zadržava u sjećanju i dovoljno daleko da ga mirne duše napusti, završava zagonetno, uz *post scriptum*. Njezin odgovor na pitanje o tome tko je ona sama uključivao je riječ »dekonstrukcija«,<sup>82</sup> riječ koja je neprimjetno ušla u njezin vokabular, premda ne bez krznanja.<sup>83</sup> Na »dekonstrukciju« je nailazila čitajući noviju muzikološku literaturu s engleskoga govornog područja, teoriju opće historiografije ili pak književnoteorijske rasprave,<sup>84</sup> razabirući u njima nešto blisko vlastitim nastojanjima. Pa je

<sup>82</sup> U jednoj od rukopisnih skica za prvo poglavlje svoje historiografske knjige (i za članak *Znakovi male povijesti*) Eva Sedak pokušava imenovati sebe samu, zapisujući sljedeće:

»Nacionalna povijest glazbe kao metodološki poligon.  
Kakvu 'povijest' želim pisati i tko sam to ja.  
kontekstualizacija? sociol.?  
dekonstrukcija?  
hermeneutika? estetika.«

E. SEDAK: *Glazba između*, registrator 1, fascikl 2; isticanje u izvorniku.

Smještena upravo između »kontekstualizacije« (ako je tu posrijedi »sociološka« perspektiva) i »hermeneutike« (ako je tu posrijedi »estetička« perspektiva), »dekonstrukcija« je tako posvuda, u nekom odnosu spram obje, ali je u isto vrijeme i onkraj svake. Dakle – nigdje.

<sup>83</sup> Među objavljenim radovima Eve Sedak sama riječ »dekonstrukcija« pojavljuje se u kontekstu rasprave o suvremenoj teoriji historiografije, pa tako autorica zamjećuje da radovi predstavnika Nove muzikologije »negiraju u okviru dekonstrukcije muzikološkog objektivizma historiografiju kao kontinuum uzroka i posljedice« (E. SEDAK: *Zeichen einer kleinen Geschichte*, 134), a drugi put, kada govori o »vlastitoj potrebi za dekonstrukcijom većine postojećih modela«, »dekonstrukciju« suprotstavlja »pozitivnoj konstrukciji« (*ibid.*, 145), što bi dalo naslutiti da se prva razumije kao *negativna* konstrukcija, rastvaranje. (U ovome smislu »konstrukciji« i »dekonstrukciji« kao da odgovara par »uspostava« i »rastvaranje«. Usp. primjerice sljedeće mjesto: »Sposobnost vrijednosne revizije, perspektiva povijesti koja se 'u uvijek iznova piše', prihvaćanje jedne od pozicija unutar višeslojne i pluralističke slike 'povijesti kao glazbene partiture' (Wiora), a prije svega – istinska otvorenost prema *začudnosti* živoga estetskog iskustva – neki su od preduvjeta za izgradnju *povijesne svijesti* o individualitetu, integritetu i autenticitetu nacionalnoga glazbenog bića, bez čije uspostave nema ni njegova rastvaranja i stapanja s općim. Kao njegova konačnog i univerzalnog cilja.« E. SEDAK: *Uloga povijesti nacionalnih glazbi u kontekstu nastave opće povijesti glazbe*, 15; isticanje u izvorniku.) Nešto se kasnije »dekonstrukcija« pojavljuje u kontekstu analize glazbenog djela, u ovom slučaju *Sonate za violinu i klavir* Krste Odaka, znakovitost koje se očituje u postupnoj »dekonstrukciji početne tonalitetne neodređenosti« koja ide ukorak s »postupnom dekonstrukcijom motivičkog profila«. E. SEDAK: *Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja*, 24. Kada je pak riječ o novijoj muzikološkoj raspravi o pitanju nacionalnoga, autorica spominje »dekonstruktiviste«, u kojih misao o tome da drugost valja razumjeti ne kao nepromjenjivu ili esencijalnu činjenicu nego prije kao mit, fikciju ili pretpostavku vodi prema »apologiji drugačijeg i različitog«. E. SEDAK: *Nationale Musik oder die Konstruktion des Nationalen als Musik am Ende des 20. Jahrhunderts*, 19.

<sup>84</sup> Poticaji su sredinom devedesetih godina dolazili i iz Hrvatskog semiotičkog društva, u projekta kojega je Eva Sedak sudjelovala. O tome svjedoči članak *Znakovi male povijesti*, objavljen u jednom od zbornika koji dokumentiraju rad društva, ali i sama riječ »znak«, koja se otada često susreće u napsima Eve Sedak. Jednom je tako posrijedi prepoznavanje »znakova Moderne« (E. SEDAK: *Prilozi za*

tako i svoj tekst završila citatom završetka drugoga teksta. Premda nisu posrijedi upitne rečenice, citat koji zaključuje njezin tekst kao da ostaje lebdjeti u neodgovorenosti pitanja. Je li posrijedi nada da će i ona završiti započetu, »sanjanu« knjigu? Ili je prije posrijedi oproštaj, puštanje snu neka ostane to što jest?

*Post scriptum* glasi:

»Zahvaljujući na dodijeljenoj mu nagradi koja nosi Adornovo ime Jacques Derrida je pred političkom i znanstvenom elitom Frankfurta i Njemačke u rujnu 2001. godine svoj govor usredišio pledoajeom za novu interpretaciju filozofijskog nasljeđa, jezikom koji bi za novu Europu i novu globalizaciju (izvorno: mondialisation) sačuvala idiomatičnost vlastitog, ali istodobno bio oslobođen ludila 'kolektivne narcisoidnosti' i metafizike 'nacionalnog jezika', čija je tradicija jednako stara kao i njezini promašaji. A ključio je taj govor vizijom knjige koju 'sanja' napisati. 'Sedam poglavlja te povijesti (priče?)', kaže Derrida, 'već se pišu... svi oni ratovi i primirja naći će svoje nove historičare i svoje nove historičarske ratove, ali mi neznamo[!] na kojem nosaču, na kojem platnu, na kojem prokletom wwwebu (>sur quel fichu wweb<) budući tkalac misli pisati i prenositi našu povijest. Nikada to nećemo saznati. Nema historijskog metajezika koji bi o tome svjedočio u prozirnom elementu bilo kojeg apsolutnog znanja. Ili prema Paulu Celanu: »Niemand zeugt für den Zeugen.«<sup>85</sup>

## LITERATURA:

- \*\*\*: Bibliografija radova Eve Sedak, u: Nikša Gligo – Dalibor Davidović – Nada Bezić (ur.): *Glazba prijelaza: Svečani zbornik za Evu Sedak*, Zagreb: ArTresor – HRT, 2009, 322-326.
- \*\*\*: Predgovor, u: Petar Selem (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 5-6.
- \*\*\*: Sedak, Eva, <<https://www.hds.hr/clan/sedak-eva/>> (pristup 30. 11. 2020).
- AUER-SEDAK, Eva: Funkcionalnost moderne muzike, *Zvuk*, 55 (1962), 519-525.
- AUER-SEDAK, Eva: *Komorna muzika Josipa Slavenskog*, tiposkript u knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu, 1963.
- BERGAMO, Marija: Versuch zum musikalisch Nationalen, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20 (1989) 2, 169-181.
- CELAN, Paul: Pepelna glorija, u: isti: *Poezija*, prevela Truda Stamać, Sarajevo: Veselin Masleša, 1989, 352.

temu: Začeci nove hrvatske glazbe, 311) u djelima hrvatskih skladatelja, drugi je put riječ o »minimaliziranim signalima« i »znakovima« (E. SEDAK: Zeichen einer kleinen Geschichte, 145) hrvatske glazbe 20. stoljeća, kao i o »znacima vremena« u djelima trojice hrvatskih skladatelja istoga naraštaja skladanima pedesetih godina (Eva SEDAK: Suprotstaviti – prilagoditi – zanemariti: Znaci vremena u djelima »Generacije 1906«, u: Nikša Gligo (ur.): *Generacija 1906: Zbornik radova s muzikološkog simpozija u povodu 100. obljetnice rođenja Ivana Brkanovića, Mila Cipre i Borisa Papandopula*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008, 19-38).

<sup>85</sup> E. SEDAK: Sudbina nacionalnih historiografija u globalnom kontekstu, 16 i dalje. Celanova rečenica u prepjevu na hrvatski jezik glasi: »Nitko / ne svjedoči za / svjedoka.« Paul CELAN: Pepelna glorija, u: isti: *Poezija*, prevela Truda Stamać, Sarajevo: Veselin Masleša, 1989, 352. Ali ona se može prevesti i ovako: »Za svjedoka svjedoči Nitko.«

- DAVIDOVIĆ, Dalibor: *Popis rukopisne ostavštine Eve Sedak*, tiposkript u posjedu autora, neobjavljeno, 2019.
- DIBELIUS, Ulrich: Einladung zum Thema, u: isti (ur.): *Musik auf der Flucht vor sich selbst: Acht Aufsätze*, München: Hanser, 1969, 7-10.
- GRAČAN, Giga: *Eva Sedak, njom samom*, emitirano na Hrvatskome radiju, 2012, Hrvatska radiotelevizija, Fonoteka, Dokumentarna snimka.
- MURPHY, Michael: Introduction, u: Harry White – Michael Murphy (ur.): *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, Cork: Cork University Press, 2001, 1-15.
- SEDAK, Eva: »Barbarogenius« und »Chaos«: Der »Zenitismus« und sein Verhältnis zur Musik, u: Dieter Kämper (ur.): *Der musikalische Futurismus*, Laaber: Laaber, 1999, 215-233.
- SEDAK, Eva: Božidar Kunc u kontekstu hrvatske glazbe (Tri skice), u: Koraljka Kos – Sanja Majer Bobetko (ur.): *Božidar Kunc: Život i djelo*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 23-37.
- SEDAK, Eva: *Composing the War*, tiposkript, neobjavljeno, 1994, Ostavština Eve Sedak u posjedu obitelji, Zagreb, cjelina 4, fascikl 17.
- SEDAK, Eva: Dora Pejačević i povijesna avangarda hrvatske glazbe dvadesetog stoljeća, u: Zdenka Veber (ur.): *Dora Pejačević 1885-1923: Zbornik radova za Znanstvenog skupa »Dora Pejačević – život, rad i značenje«, održanog u Našicama 7. i 8. rujna 1985. godine*, Našice: SIZ kulture i tehničke kulture općine Našice, 1987, 1-11.
- SEDAK, Eva: Eine Ästhetik im Übergang: Versuch einer hypothetischen Gegenüberstellung: F. Busoni – J. Š. Slavenski, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 18 (1987) 1, 97-116.
- SEDAK, Eva: *Glazba između: Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe (1890-1990)*, rukopis i tiposkript, neobjavljeno, 1997-?, Ostavština Eve Sedak u posjedu obitelji, Zagreb, cjelina 8.
- SEDAK, Eva: Glazba pedesetih, u: Zvonko Maković – Radmila Iva Janković (ur.): *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2004, 190-201.
- SEDAK, Eva: Glazba u bestežinskom prostoru: Uvod u analizu nekih odnosa na relaciji davalac – posrednik – primalac, *Zvuk*, (1974) 3, 26-34.
- SEDAK, Eva: Glazba u bijegu od sebe ili o kolektivnoj improvizaciji, u: Petar Selem (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 68-74.
- SEDAK, Eva: Glazba u funkciji / kao funkcija krizom poremećene infrastrukture: Prilozi za temu glazba – mediji – komunikacija u Hrvatskoj 1990-92 i kasnije (Naznake teza), u: Ivan Čavlović (ur.): *Zbornik radova s 1. Međunarodnog simpozija »Muzika u društvu«, Sarajevo 29.-30. 10. 1998*, Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, 1999, 62-81.
- SEDAK, Eva: Historiografija kao svjedočenje: Josip Andreis o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, *Arti musices*, 40 (2009) 1-2, 111-134.
- SEDAK, Eva: Hrvatska glazba između moderne i avangarde, u: Mislav Ježić (gl. ur.): *Hrvatska i Europa: Kultura, znanost i umjetnost*, sv. 5, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Školska knjiga, u pripremi [2010].
- SEDAK, Eva: Ispitivati osvojeni teren: Stanko Horvat u razgovoru s Evom Sedak, u: Petar Selem (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 303-309.

- SEDAK, Eva: Iz komornog opusa Stjepana Šuleka, u: Marcel Bačić (ur.): *Stjepan Šulek: O 15. godišnjici smrti*, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2001, nepag.
- SEDAK, Eva: Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi, *Zvuk*, (1990) 5, 25-29.
- SEDAK, Eva: *Josip Štolcer Slavenski: Skladatelj prijelaza*, 2 sv., Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb – Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu, 1984.
- SEDAK, Eva: Keine Zeit für Romantik: Die Komponistinnen im südslawischen Raum, u: Roswitha Sperber – Ulrike Feld (ur.): *Komponistinnen gestern heute*, Heidelberg: Kulturinstitut Komponistinnen gestern–heute, 1989, 112-115.
- SEDAK, Eva: »Klassische Gärten... und gleich wird es Abend«: Die jüngste kroatische Komponistengeneration im Spannungsfeld der Gattungsüberschreitung, u: Otto Kolleritsch (ur.): *Entgrenzungen in der Musik (Studien zur Wertungsforschung, sv. 18)*, Wien – Graz: Universal Edition, 1987, 273-283.
- SEDAK, Eva: Komponieren des Krieges: Versuch über funktionale Musik als Identifikationsebene, u: Stanislav Tuksar (ur.): *Zagreb i glazba 1094.–1994.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1998, 495-501.
- SEDAK, Eva: Kriza kritike suvremene glazbe, u: Petar Selem (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 124-130.
- SEDAK, Eva: Milko Kelemen ili igra kao bijeg pred starim i novim dogmama u glazbi, u: Petar Selem (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 242-248.
- SEDAK, Eva: Moderna, modernizam i klasicistička Moderna u hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, u: Erika Krpan – Borko Špoljarić (ur.): *ISCM Svjetski dani glazbe, 23. Muzički biennale Zagreb*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus, 2005, 36-47.
- SEDAK, Eva: Na tragu kontinuiteta: Neka razmišljanja uz devete Dane hrvatske glazbe, *Zvuk*, (1979) 1, 88-92.
- SEDAK, Eva: Nacionalizam (u glazbi), *Arti musices*, 24 (1993) 1, 129-148.
- SEDAK, Eva: Nationale Musik oder die Konstruktion des Nationalen als Musik am Ende des 20. Jahrhunderts, u: Helmut Loos – Stefan Keym (ur.): *Nationale Musik im 20. Jahrhundert: Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2004, 7-30.
- SEDAK, Eva: Nationaler Stil und europäische Dimension in der Neuen Musik der Jahrhundertwende: Der Fall Südslawien, u: Helga de la Motte-Haber (ur.): *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, Darmstadt: WBG, 1991, 45-54.
- SEDAK, Eva: Noch eine kleine Geschichte: Überlegungen über das Narrative und die Intertextualität als Chancen für die Musik am Rand, u: Reinhard Kopiez et al. (ur.): *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift für Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, 555-561.
- SEDAK, Eva: Nova nepoznata glazba?, u: Dalibor Davidović – Nada Bezić (ur.): *Nova nepoznata glazba: Svečani zbornik za Nikšu Gliga*, Zagreb: DAF, 2012, 31-46.
- SEDAK, Eva: Oblik kao svjedok oskudne glazbe: U povodu najnovijih skladbi Natka Devčića i Igora Kuljerića, u: Petar Selem (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 277-284.
- SEDAK, Eva: Prilozi za povijest hrvatske glazbe 20. stoljeća: Uspostava i provjera istraživačkog sustava na primjeru »Josip Štolcer Slavenski – skladatelj prijelaza«, *Muzička kultura*, (1987) 1-2, 18-23.

- SEDAK, Eva: Prilozi za temu: Začeci nove hrvatske glazbe — ili: opseg i granice hrvatske glazbene Moderne, u: Vjera Katalinić – Zdravko Blažeković (ur.): *Glazba, riječi i slike: Svečani zbornik za Koraljku Kos*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1999, 305-324.
- SEDAK, Eva: Razvojna kontinuiteta hrvaške glazbe v dvajsetih letih, *Sodobnost*, (1985) 2, 206-212.
- SEDAK, Eva: Some Problems in Contemporary Musical Criticism, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1 (1970) 2, 169-176.
- SEDAK, Eva: Stjepan Šulek – Prilozi za biografiju, u: Nikša Gligo (ur.): *Generacija 1914.: Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 28. studenoga 2014. u dvorani knjižnice HAZU*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2016, 27-43.
- SEDAK, Eva: Sudbina nacionalnih historiografija u globalnom kontekstu, *De musica disserenda*, 8 (2012) 2, 7-19.
- SEDAK, Eva: Suprotstaviti – prilagoditi – zanemariti: Znaci vremena u djelima »Generacije 1906«, u: Nikša Gligo (ur.): *Generacija 1906: Zbornik radova s muzikološkog simpozija u povodu 100. obljetnice rođenja Ivana Brkanovića, Mila Cipre i Borisa Papandopula*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008, 19-38.
- SEDAK, Eva: Suvremenost kao epizoda: Prilog za poimanje napretka u međuratnoj glazbi s južnog ruba srednje Europe. Uz dokumentaciju Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu muziku, 1925-1930, *Arti musices*, 22 (1992) 2, 185-200.
- SEDAK, Eva: Uloga povijesti nacionalnih glazbi u kontekstu nastave opće povijesti glazbe, *Theoria*, 2 (2000) 2, 13-15.
- SEDAK, Eva: Der weiche Weg am Rande: Erwägungen zum Thema »Verfemte Musik« im balkanischen Grenzgebiet, u: Joachim Braun – Vladimir Karbusicky – Heidi Tamar Hoffmann (ur.): *Verfemte Musik: Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, Frankfurt a/M.: Peter Lang, 1995, 273-282.
- SEDAK, Eva: Der weiche Weg der kroatischen Avantgarde, u: Roswitha Sperber – Detlef Gojowy (ur.): *Russische Avantgarde & Musikavantgarde im Osten Europas: Dokumentation – Kongressbericht*, Heidelberg: Kulturinstitut Komponistinnen, 1992, 231-238.
- SEDAK, Eva: Zeichen einer kleinen Geschichte: Einige einführende Bemerkungen zur Geschichte der kroatischen Musik im 20. Jahrhundert, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 31 (2000) 2, 127-151.
- SEDAK, Eva: »Zlatne dvadesete godine«, u: ista (ur.): *HGZ – ISCM uz osamdesetu godišnjicu osnivanja Društva za suvremenu muziku*, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2005, nepag.
- SEDAK, Eva: Znakovi male povijesti, u: Vladimir Biti – Nenad Ivić (ur.): *Prošla sadašnjost: Znakovi povijesti u Hrvatskoj*, Zagreb: Naklada MD, 2003, 421-445.
- SEDAK, Eva: Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja: Pokušaj tipizacije, u: ista (ur.): *Između moderne i avangarde: Hrvatska glazba 1910.-1960.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004, 11-36.
- SEDAK, Eva: Zur Rezeption der Wiener Schule in Agram/Zagreb und Kroatien, u: Hartmut Krones – Helmut Loos – Klaus-Peter Koch (ur.): *Die Rezeption der Wiener Schule in Ost-europa*, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2017, 162-177.
- WIORA, Walter: *Ideen zur Geschichte der Musik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

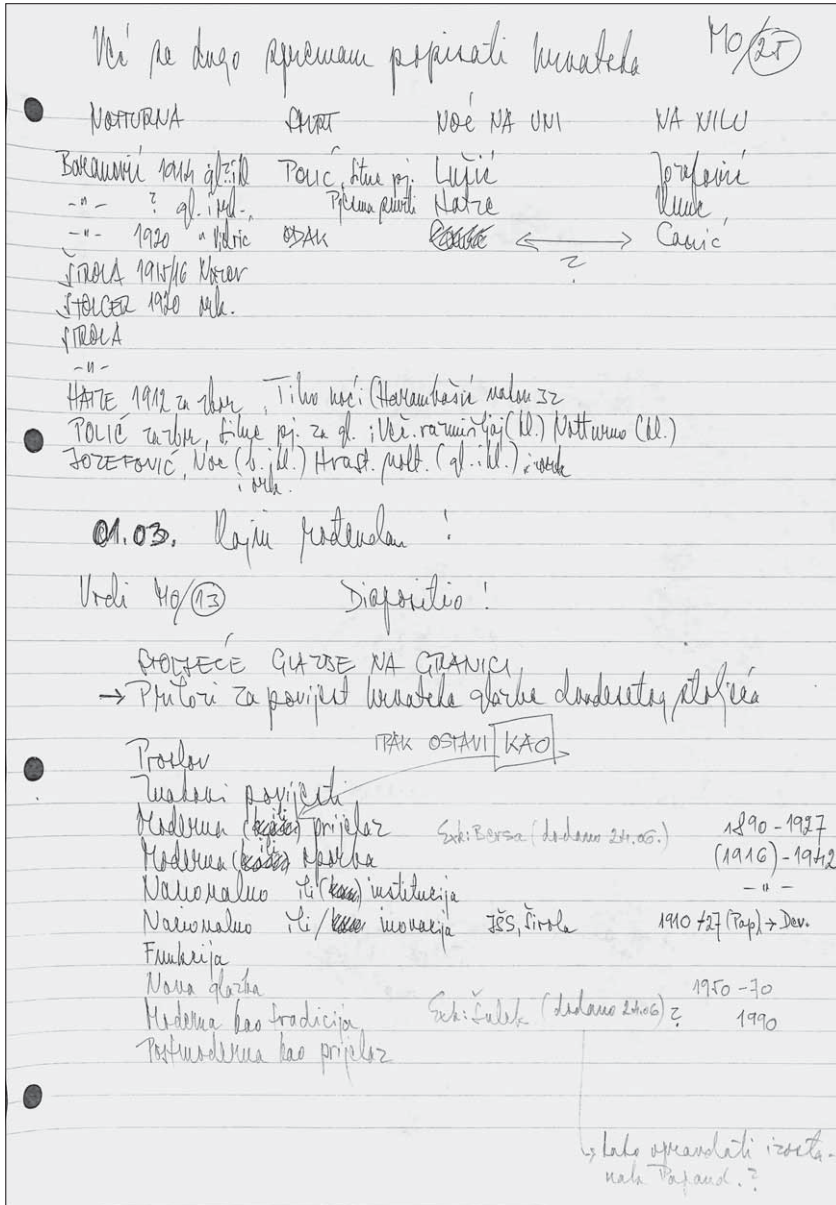


Prilozi<sup>86</sup>

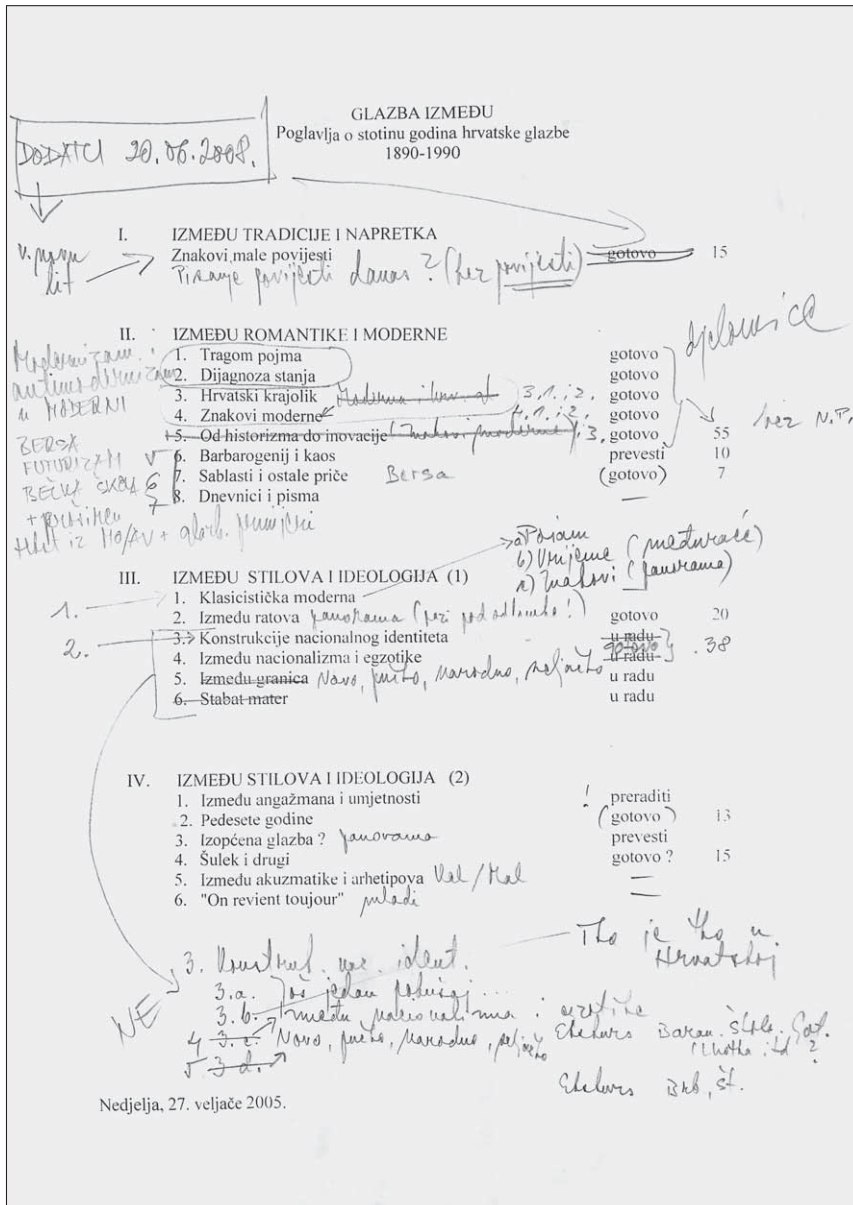
POVIJEST HRVATSKE GLAZBE DVADESETOG STOLJEĆA		
Autori: M.Bergamo, D.Davidović, N.Gligo, K.Kos, E.Krpan,		
E.Sedak		
Urednik: E.Sedak		
Preliminarni sinopsis		
1. Historiografska ishodišta, periodizacijski kriteriji		Sžik
10		
2. Hrvatska glazbena Moderna		Kos
30		
	Portret: Bersa	Kos
	25	
3. "Nacionalni smjer" kao "glavna struja"		Sžik
30		
4. "Nacionalni idiom" kao anticipacija nove glazbe		Sžik
30		
5. Pouke hrvatske glazbene Moderne i skladatelji		Sžik
"u procjepu"		
30		
6. Perzistiranje stilova i tehnika kao tradicijski regulativi		
- impresionizmi, neoklasicizmi, folklorizmi u hrvatskoj		Sžik
glazbi druge polovine stoljeća		
40		
	Portret: Papandopulo	Krpan
	25	
	Šulek	Berg
	25	
7. Funkcije, angažmani, ideologije		Dav.
20		
8. Začeci nove hrvatske glazbe		Glip
30		
9. Između suvremenosti i avangarde (MBZ i posljedice)		Glip
20		
	Portret: Kelemen	Sžik
	25	
10. Tradicija, inovacija, revizija - estetičke ten-		Berg
dencije 70-tih, 80-tih i 90-tih godina		Glip
50		Sedak
Dodatak: Glazba i crkva	Gačeša, Špralja, Ivoković	
Popularna glazba	Križić, Vrdoljak, Paulus	
Kronologijski atlas / Kalendarij		
Biografski leksikon		

**Slika 1: »Preliminarni sinopsis« historiografske knjige Eve Sedak (1997?).**  
**Izvor: Eva SEDAK: *Glazba između: Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe (1890-1990)*, rukopis i tiposkript, neobjavljeno, 1997-?, Ostavština Eve Sedak u posjedu obitelji, Zagreb, cjelina 8, registrator 1, fascikl 1.**

<sup>86</sup> Zahvaljujem Mariji Sedak Šercar na dopuštenju za objavljivanje izvora. Ivana Klajzner pomogla mi je skenirati dokumente.



**Slika 2: Dispozicija historiografske knjige Eve Sedak u drugom stadiju (2001).  
 Izvor: Eva SEDAK: *Glazba između: Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe (1890-1990)*, rukopis i tiposkript, neobjavljeno, 1997-?, Ostavština Eve Sedak u posjedu obitelji, Zagreb, cjelina 8, registrator 1, fascikl 6.**



Slika 3: Dispozicija historiografske knjige Eve Sedak u trećem stadiju (2005-?).  
Izvor: Eva SEDAK: *Glazba između: Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe (1890-1990)*, rukopis i tiposkript, neobjavljeno, 1997-?, Ostavština Eve Sedak u posjedu obitelji, Zagreb, cjelina 8, registrator 2, fascikli 1.

*Summary*

## EVA SEDAK, WITNESS TO THE CRISIS

The word »crisis« often appears in the writings of the Croatian musicologist Eva Sedak (1938–2017). In this study, based on the research of her literary heritage, it is shown that Eva Sedak's thought about the crisis unfolds in the tension between two mutually exclusive meanings of the term, since the first meaning implies that everything is subjected to crisis, and the second that the crisis manifests itself precisely in relation to something that is considered to be beyond the crisis. The author shows that the field of tensions between two meanings appears in three characteristic contexts, which to some extent overlap. In the writings until the mid-1970s, Eva Sedak appeared as a kind of witness to the »crisis« into which fell, in her opinion, contemporary composition on the one hand and music criticism, on the other. In the second context, which began in the late 1970s, »crisis« was the term to describe the state of musical life in Croatia in past and present times, which, precisely because of its position in the »border area«, posed a challenge to musicological considerations. Finally, in the third context, outlined gradually but particularly strikingly in the late 1990s, the »crisis« emerged as an integral part of a historiographical conception capable of adequately responding to the »crisis« state of music in the »border area«. In this context, the notion of »crisis« gradually gives way to the notion of »deconstruction«.