

# TRADICIJA I POSTMODERNA

## Uz desetu obljetnicu smrti Stjepana Šuleka (1914.-1986.)<sup>1</sup>

Mirjana Sirišević

Fakultet prirodoslovno-matematičkih  
znanosti i odgojnih područja, Split

UDK 78.071 Šulek, S.  
Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 21. 12. 1995.

**S**tjepan Šulek spada u najsvestranije umjetnike u povijesti hrvatske glazbe. Bio je skladatelj, violinist, dirigent i glazbeni pedagog. Svojim prvim djelima javlja se neposredno poslije Drugog svjetskog rata. U kontinuitetu hrvatske glazbene povijesti Šulek stoji između neoklasicista razdoblja između dva rata, s jedne strane, i generacije mlađih skladatelja koji su kod njega učili kompoziciju i koji su aktivni i danas, s druge strane. Šulekov opus je vrlo opsežan, a pretežno instrumentalna djela svrstavaju ga u red vodećih hrvatskih simfoničara. U traganju za vlastitim glazbenim izrazom Šulek je ostao potpuno "imun" na avangardna traganja za novim zvukom, a niti u narodnom melosu nije pronašao zadovoljavajuće poticaje za svoj stvaralački čin. Njegova stilska orijentacija je svojevrсна sinteza barokne polifonije, klasične forme i romantičke izražajnosti. Šulek u glazbi vidi najdublji smisao kada ona slušatelju pruža osjećaj smirenja, kada u njemu budi težnju za lijepim, kada ga čini boljim i sretnijim. Svaka umjetnički vrijedna glazba, po njemu, nosi u sebi humani element te je upravo humanizirati čovjeka ključni stvaralački problem. Šulekov glazbeni izraz temeljen u tradiciji i koncepcija postmoderne imaju dodirnih točaka, stoga je potrebno povući paralelu i ukazati na sličnosti, ali i na razlike.

### Stanje u europskoj i hrvatskoj glazbi poslije Drugog svjetskog rata

**D**rugi svjetski rat, velika prekretnica u povijesti čovječanstva, neminovno je prekinuo stvaralačku glazbenu aktivnost, kako u Europi tako i u Hrvatskoj.

Ako je glazba trebala započeti "od početka" u bilo kojem ranijem trenutku glazbene povijesti, teško da je bilo toliko alternativa, toliko nepomirljivih fakto-

ra kao u prvim poslijeratnim godinama. Jedan od pravaca istraživanja, onaj radikalniji, nadovezuje se na sada već klasičnu *dodekafoniju* Arnolda Schönberga – pristupa se ponovno reviziji tonskog materijala, sada znanstveno, hladno i racionalno. Generacija mladih skladatelja koja traga za "novim"<sup>2</sup> zvukom smatra Schönbergovu glazbu sputanom tradicionalnim elementima i samim tim nepogodnom da bude klica novog glazbenog izraza. Nasuprot Schönbergovu, intelektualni koncept Antona Weberna svakako bolje odražava klimu atomskih, poslijeratnih godina. Njegova glazba, krhka, apstraktna i bezvremena i njegov glazbeni govor, toliko ograničen u emotivnoj sferi i toliko savršen u tehničkom smislu, trasirali su put vrlo različitim pravcima glazbenog izraza u Webernovih sljedbenika, pravcima koji se njegovim terminima više ne mogu ni razlučiti. Primjena nekih matematičkih načela na glazbu (Oliver Messiaen) dala je kao rezultat metode organiziranja glazbenog materijala – *serijalizam* – koje su bile tako dobro i cjelovito definirane da je izgledalo sasvim pouzdano da će dominirati kroz dulje vremensko razdoblje. Unatoč tome, sustav je postupno slabio iscrpljujući sam sebe kroz puku sličnost konačnih rezultata, a istodobno je bio osuđen na mnoga ograničenja zbog problema izvedbe. Stoga kruta načela ustupaju mjesto invenciji, strukturalizam fantaziji, složenost jednostav-

## 1

Stjepan Šulek rođen je u Zagrebu, 5. kolovoza 1914. god. Studij violine završio je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu 1936. godine, u klasi znamenitog pedagoga Vaclava Humla, a kratko vrijeme pohađao je i predavanja iz kompozicije kod Blagoja Berse. Njegovo djelovanje tijesno je povezano sa Zagrebom.

1933.-38. bio je član Radio-orkestra;

1940.-41. profesor violine na srednjoj školi Muzičke akademije;

1941.-45. profesor Učiteljske škole;

1945.-47. docent za violinu na Muzičkoj akademiji u Zagrebu;

1947.-75. profesor kompozicije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.

Istodobno je bio:

1935.-39. član klavirskog trija s pijanistom Ivom Mačekom i violončelistom Stankom Žepićem;

1938. prvi violinist u Zagrebačkom kvartetu i violinist u Komornom triju s Ivom Mačekom i Antoniom Janigrom;

1958-62. dirigent Komornog orkestra RTV Zagreb.

Dubok trag u povijesti hrvatske glazbe druge polovice XX. stoljeća Šulek je ostavio kao učitelj nekoliko novih generacija skladatelja. Beskompromisan, kakav je bio sam prema sebi, zahtijevao je i od svojih učenika da se podvrgnu strogim pravilima klasičnog naslijeđa, što ih, međutim, nije omelo da kasnije nađu vlastiti put. 1948. Šulek je izabran za dopisnog člana JAZU u Odjelu za likovne umjetnosti i muziku, a 1954. za redovnog člana u tada novoosnovanom Odjelu za muzičku umjetnost.

Za svoje umjetničke i stvaralačke domete Šulek je dobio više javnih priznanja, među kojima su četiri Nagrade grada Zagreba (1954.-55., 1958., 1960., 1964.), Nagradu Vladimir Nazor za životno djelo (1973.) i Vjesnikovu nagradu Josip Slavenski (1981.). Odlikovan je Ordenom Republike sa srebrnim vijencem.

Ugodna mi je dužnost zahvaliti se gospođi Nevenki Šulek, skladateljevoj udovici, koja mi je omogućila uvid u cjelokupni Šulekov opus i čija mi je pomoć pri sistematizaciji bila od neprocjenjive vrijednosti.

## 2

Terminom "novi" označavaju se elementi onih pravaca istraživanja koji zagovaraju radikalni prekid s tradicijom.

nosti i zatvara se krug atonalitetne glazbe započet još u godinama prije Prvog svjetskog rata. Ako svemu spomenutom dodamo još inovacije na području forme i orkestracije, istaknuti su uglavnom svi pravci skladateljskih traganja za novim zvukom.

Bilo je, međutim, i skladatelja koji su svoja glazbena nadahnuća crpili iz manje radikalnih izvora – neki su posezali za tradicionalnim uzorima – neoklasicizam, a neki su ishodišta pronalazili u folkloru. Neoklasicizam su prihvatili, u različitim individualnim varijantama, mnogi kompozitori. On je, međutim, neko vrijeme tretiran kao sporedna pojava glavne linije suvremene glazbe, kao stagnacija ili pak zabluda. I oni koji su zagovarali "modernost", i oni koji su isticali važnost folkloru, imali su jedan načelan prigovor neoklasicizmu – kopija se nikad ne može mjeriti s originalom. Ovoj orijentaciji koja je posezala za prošlošću ipak su priznavali dvije zasluge: kao prvo njene proturomantičke tendencije, a kao drugo težnje k čisto muzikalnim konstrukcijama i ciljevima.

U prvim se poslijeratnim godinama u Hrvatskoj činilo da će nacionalni smjer dominirati. To je bilo i logično jer je, s jedne strane, značilo čuvanje kontinuiteta, s obzirom na to da je folklor u razdoblju između dva svjetska rata bio postavljen na gotovo jedino postolje nadahnuća, a s druge strane bilo je i shvatljivo nakon velikih ratnih zbivanja. Zbog toga su mnoga tada nastala djela ostajala svjesno u blizini glazbenog folkloru. Treba ovdje upozoriti i na zabludu koja je jedno vrijeme bila prisutna, a javila se vjerojatno u okviru ideologije bratstva i jedinstva. Bio je to pokušaj stvaranja jugoslavenskog glazbenog izraza, koji je neminovno propao jer je glazbeni folklor različitih društvenih i kulturnih sredina toliko različit da je i sama pomisao o integraciji bila apsurdna. Stoga i nije slučajno da su najbolja ostvarenja tzv. nacionalne škole dali upravo oni skladatelji koji su se oslanjali na folklor uže regije.

Međutim, s vremenom se stanje u hrvatskoj glazbi postupno mijenjalo. Počeci njegova mijenjanja obilježeni su odvajanjem od folkloru, uz primjenu razmjerno tradicionalnih sredstava. Tako se i Stjepan Šulek, pa i neoklasicizam Brune Bjelinskog i Mila Cipre mogu nadovezati na predratna neoklasična djela Borisa Papandopula i drugih.

Ovo razdoblje u hrvatskoj glazbi, za koje je općenito karakteristična internacionalizacija glazbenog govora, može se podijeliti na dva perioda ograničena osnivanjem i neposrednim potvrđivanjem Muzičkog biennala Zagreb za suvremenu glazbu (1961.-1965.). Prva faza intenzivno je prožeta nastojanjem određenog broja mladih skladatelja da u hrvatsku glazbu unesu značajke spomenutih suvremenih europskih zbivanja. Autohtonost glazbenog izraza traži se, međutim, još uvijek između nacionalne orijentacije s jedne strane i europskog "kozmpolitizma" s druge. Ovaj period bio je vrlo buran. Ne samo što je došlo do podvajanja publike nego čak i do svrstavanja skladatelja u tri grupe. U prvoj su se našli oni koji su ostali potpuno "imuni" na nova strujanja (Stjepan

Šulek, Bruno Bjelinski), u drugoj, najbrojnijoj, oni koji su bili stavljeni pred dilemu preusmjeravanja (Boris Papandopulo, Milo Cipra, Ivo Lhotka-Kalinski, Branimir Sakač, Natko Devčić) i u trećoj, pobornici novog zvuka (Bogdan Grgić, Stanko Horvat, Ruben Radica). Šezdesete su godine, dakle, bile doba učenja u kojem se trebalo izboriti za aktualizaciju glazbenog izraza, a sedamdesete rezultat izbornog prava na pluralizam stilova i tehnika.

Značajno je, u sklopu ovako različitih strujanja, spomenuti i jedan od pravaca koji se javio sredinom šezdesetih godina kao reakcija na ekstremnu avangardu. To je onaj koji se najčešće određuje terminom postmoderna, a glavna mu je značajka odstupanje od "negativne popularnosti" svojstvene avangardi i naglašena potreba približavanja publici i uspostavljanja izgubljene komunikacije s njom.

Unatoč prisutnosti zajedničkih općih načela, ovaj pravac karakterizira velika raznolikost u mišljenju i pristupu glazbenom djelu, raznolikost koju je teško svesti pod zajednički nazivnik. Odatle, a to je samo jedan od razloga, i veliki broj pojmova koji ovakva nastojanja označavaju: postmoderna, postavangarda, transavangarda, nova jednostavnost, nova osjećajnost, novi romantizam, neoimpresionizam, nova figuracija, nova tonalnost. Drugi razlog je taj što danas – zbog razvoja tehnologije i komunikacijskih sredstava – glazbena zbivanja nisu više vezana uz jedan centar, kako je to često bilo u neposrednoj bliskoj prošlosti. Postmoderna ima različite nazive upravo zato što se pojavljuje u različitim sredinama uvijek u drukčijim oblicima. Ono što je, međutim, zajedničko svim ovim nazivima svijest je o potvrdnom odnosu prema tradiciji. Iako se čini da neki od termina (novi romantizam, neoimpresionizam) imaju tendenciju k stilskom određenju postmoderne, njih ipak ne treba tumačiti kao stilske kategorije.

Terminu postavangarda u glazbi može se, u određenoj mjeri, pridati značenje koje talijanski likovni kritičar Achille Bonito-Oliva određuje kao značenje termina transavangarda. Kao osnovno načelo on navodi stilski eklekticism u kojem vidi izlaz iz krize u kojoj se umjetnost našla: "Konceptualna je umjetnost dematerijalizirala tijelo umjetnosti došavši do apstraktnog koncepta. Umjetnik se našao usred pustinje prepune ruševina u kojoj nema više katedrala ideologije i utopije prema kojima bi se mogao ravnati – samo horizont u kojem, poput psa, luta među razvalinama. Ja sam se zapitao: jesu li te razvaline upotrebljive, mogu li se reciklirati? I pomislio sam da mogu, da se mogu obnoviti stilovi prošlosti i umetnuti ih u drukčije okruženje..." (Bonito-Oliva, 1985:29)

U vrijeme snažnih sukoba između avangardnih i postavangardnih koncepcija bilo je, međutim, i skladatelja koji su ostajali vjerni svojoj vlastitoj koncepciji ne opterećujući se pitanjem o suvremenosti i aktualnosti glazbenog izraza. U ovakve zasigurno spada i Stjepan Šulek.

Stjepan Šulek: skladatelj, violonist, dirigent i glazbeni pedagog, svojom osebnom ličnošću spada zasigurno u najsvestranije umjetnike u povijesti hrvatske glazbe.

Svojim pravim umjetničkim ostvarenjima javlja se poslije Drugog svjetskog rata, u periodu u kojem je narodni melos postavljen na gotovo jedino postolje nadahnuća. Stoga je i logično što se prva Šulekova djela oslanjaju na folklor. No, shvativši kako ga nacionalni smjer ne vodi do željenog rezultata, Šulek se odriče spomenutih kompozicija te pravi odlučan zaokret u smjeru neoklasicizma, kojemu je, dosljedan kakav je bio, ostao vjeran tijekom cijelog svog stvaralačkog puta.

U tom kontekstu valja napomenuti kako je Šulek svojim opusom ostao potpuno "imun" i na poslijeratna avangardna traganja za "novim" zvukom. Na tragu Lukácsevih postavki, avangardizam doživljava kao svojevrsnu dekadenciju. Lukácseva analiza temeljnih ideja avangardizma polazi od postavke kako je područje društvenog života u neprestanom prožimanju s idejnom sferom uopće, a ta uzajamna kohezija predstavlja obilato izvorište i same umjetnosti, bez obzira na to jesu li umjetnici toga svjesni ili ne. Ukoliko navedemo temeljne odlike avangardizma kako ih Lukács doživljava, nije teško sagledati razloge koji Šuleka intimno opredjeljuju za idejni i stvaralački odmak.

Temelji avangardizma bi po Lukácsu bili:

- davanje prednosti formi i tehnici uz odgovarajuće sužavanje značenja sadržaja,
- teorija inkognita (koju razvija Kierkegaard, a čiji je smisao u odvajanju ljudske subjektivnosti od vanjskog svijeta i oblikovne stvarnosti),
- isticanje patologije kao i svih patoloških elemenata duha u čovjeku,
- naglasak na besmislenost apsurdna,
- isticanje straha kao jedne od prevladavajućih socijalno-psiholoških kategorija emocija ljudi u suvremenom svijetu,
- alegorija kao estetika,
- odsutnost perspektive (Lukács, 1959:28).

Iz svega navedenog očito je kako je moguće povući paralele u mišljenjima jer u obojice autora prevladava negativan stav prema avangardizmu te težnja za traženjem ishodišta stvaralaštva u naslijeđu prošlosti. Utoliko i Šulekova stilska orijentacija, sukladno prijašnjem stavu, izvorište pronalazi u svojevrsnoj *sin-tezi barokne polifonije, klasične forme i romantične izražajnosti*.

Šulekov je opus vrlo opsežan, a pripada pretežno instrumentalnoj glazbi. Osam simfonija, četiri klasična koncerta, deset solističkih instrumentalnih koncerata i druga orkestralna djela svrstavaju ga u red vodećih hrvatskih simfoničara. Osim spomenutih djela, Šulek je skladao dvije opere (*Koriolan*, *Olu-*

ja), jedan balet (*De Veritate*), cijeli niz klavirskih i komornih djela, kantatu *Zadnji Adam*, dva ciklusa solo pjesama i kompoziciju za zbor *a cappella* "Bašćanska ploča".

Među Šulekovim simfonijama ističe se, kao svojevrsan umjetnički *credo*, druga simfonija *Eroica*. Nastala neposredno nakon rata, prožeta je atmosferom nedavnih zbivanja i sudbonosnih pitanja. I premda se Šulek ne oslanja ni na kakav izvanglazbeni program, on u ovom djelu "diže svoj glas protiv svake sile i ugnjetavanja i daje maha svojim humanim osjećajima" (Kovačević, 1960:27). Pobjeda snažne fuge nad temom posmrtno koračnice u finalu *Simfonije* simbolizira optimizam i vjeru u dobro. Na *Drugu simfoniju* sadržajno se nadovezuje *Četvrta simfonija* (s posvetom *Desperans Pacem, Spero*), a novi vrhunac opusa je *Sedma simfonija* u kojoj se Šulek po prvi put očituje kao programni stvaralac. Glazbom ocrta ideju izraženu riječima: "Pjevati kad je vrijeme pjevanja, umrijeti kad je vrijeme umiranja".

U svojim klasičnim koncertima za orkestar Šulek se oslanja na barokne uzore *concerta grossa*, pogotovo u prva dva koji su obilno prožeti polifonijom. Vrhunac kontrapunktske tehnike je polagani stavak *Corale* iz *Drugog klasičnog koncerta*. U *Trećem* i *Četvrtom klasičnom koncertu* Šulek poseže za klasičnim uzorima Mozarta i Haydna te skladbe zrače vedrinom i optimizmom.

Šulekovih deset solističkih koncerata sadrže brojne virtuozne elemente i zahtijevaju od izvođača visoku razinu tehnike sviranja i glazbenosti. Virtuozitet, međutim, nije nikad sam sebi svrhom, nego samo sredstvo u službi glazbenog izražaja. U ovoj skupini djela posebno se ističe, svojom monumentalnošću, koncert za orgulje *Memento*, ispunjen dramatikom kroz koju se provlači motiv "SOS", "b-a-c-h" i ritam posmrtno koračnice.

Izražavajući revolt protiv suprotnosti i zla u društvu, Šulek je posegnuo i za riječju. Operu *Koriolan* napisao je na vlastiti libreto prema Shakespeareovoj drami. Prvi je čin opere prožet heroikom, drugi lirikom, a u trećem pobjeđuje ljubav i dobro te humanost doživljava svoju potpunu afirmaciju.

Šulekova vokalno-instrumentalna djela pisana su na stihove poznatih pjesnika: kantata *Zadnji Adam* na stihove S. S. Kranjčevića, *Pjesme mrtvog pjesnika*, za glas i klavir, na stihove D. Cesarića, ciklus *Strah*, za glas i klavir, temelji se na poeziji Đ. Sudete, dok je jedino Šulekovo vokalno *a cappella* djelo za mješoviti zbor pisano na tekst *Bašćanske ploče*.

Ako spomenutim skladbama dodamo još i brojna klavirska i komorna djela, lako ćemo sagledati svu osebnost i širinu Šulekova stvaralačkog opusa.

Svoj glazbeni izraz, kao sintezu dostignuća prošlih stilova, obrazlaže sam Šulek formulirajući estetska, sociološka i filozofska stajališta u vezi sa stilom,

tehnikom komponiranja, odnosom prema tradiciji i ulozi glazbenog djela u društvu (Supičić, 1969:26-55).

Sam pojam *stila* u glazbi, a i općenito, ima niz zajedničkih crta s pojmom "idealnog tipa" Maxa Webera, a koji se razlikuje od metafizičke ideje, vječne vrijednosti ili bezuvjetno mjerodavne norme. I stil je na neki način, kao idealni tip, vrsta "utopije", utoliko što ga niti jedno djelo ne predstavlja iscrpno i zaokruženo. Pod pojmom stila mora se podrazumijevati nešto općenito, model koji se može odvojiti od pojedinih individuuma i njihovih djela, a da se pri tome ne misli na transcendentni prauzor koji je pojedincima unaprijed dan kao primjer koji svjesno slijede, mjerilo vrijednosti ili kao vječna norma. "Stil nije apstraktan, jednom za svagda utvrđen osnovni pojam, podređen pojavama koje su manje općenite prirode, niti logički viši pojam iz kojega se mogu izvesti drugi podređeni pojmovi, već je dinamičko-dijalektičan pojam relacije koji je prema svojem sadržaju, opsegu i domeni važenja promjenjiv i koji se sa svakim značajnim djelom modificira..." (Hauser, 1986:68).

Pojmu stila u glazbi može se prići s različitih stajališta: *nominalizam*, primjerice, smatra da su nazivi pojedinih stilova, odnosno opći termini kojima se određuju kategorije pojedinosti i elemenata stila, samo imena, što je teško održivo. *Realizam* smatra da se ti elementi "grupiraju zajedno zbog njihovih realno postojećih zajedničkih značajki u većem ili manjem broju glazbenih djela unutar nekog vremenskog razdoblja, dok *esencijalizam* uzima da takve značajke rezultiraju iz zajedničke odrednice koja postoji iza njih i prije njih, uvjetuje ih, na njih utječe i djeluje čineći ih upravo takvima kakve jesu" (Supičić, 1978:95). Od tri navedene, realistička koncepcija čini se najprihvatljivijom uz uvjet proširivanja i otvaranja u pravcu esencijalističke na sociološkom, kulturnom, psihološkom i duhovnom planu. Tek tada su obuhvaćeni svi glazbeni i izvanglazbeni faktori koji definiraju stil u glazbi, a isto tako i u drugim umjetnostima i sferama života i kulture uopće.

Pitanje razvoja i načina mijene stilova jedno je od ključnih pitanja povijesti umjetnosti, a pitanje uzroka te mijene temeljno je pitanje sociologije umjetnosti, pa time i same sociologije glazbe. Za razliku od povijesnog procesa koji, na neki način, uvijek figurira kao kontinuirani proces, u umjetnosti taj je proces ponekad isprekidan te što se tiče same kvalitete, nije uvijek spojiv s pojmom napretka. Promjene stila u glazbi bile su, doduše, često rezultat općih društvenih i kulturnih promjena, ali isto tako do stilskih promjena u glazbi dolazi i unutar stabilnih općih uvjeta. Skladatelji razvijaju i mijenjaju stil neovisno o promjenama društvenih i kulturnih prilika. Osim toga, vitalnost pojedinih stilova u glazbi očituje se ne samo u njihovu razvoju nego i u trajanju utjecaja određenog stila kroz generacije umjetnika. Uz mijene stila u glazbi su, dakle, usko povezani problemi tradicije i progresa. Stoga je umjetnički stil svojevrsan fenomen koji se nalazi u neprestanom pokretu, koji se svakim novim faktorom produkcije i recepcije, svakim novim djelom i svakim kriterijem ukusa koji se

izražava u djelu, za djelo ili protiv djela, nanovo konstituira. Njegova je bit u postojanju, a ne u tome da jest i samo dotle dok "postaje", stil živi. "On nikada ne dostiže završetak umjetničkog djela, već negdje prestaje, mijenja svoj pravac, okreće se, stagnira, oscilira, a da nikada ne postigne svoj kraj, cilj i ideal. Svaki novi povijesno-umjetnički početak ukida postojeće stilske oblike, rastvara ih i čini nesuvremenima, ali čuva njihove elemente koji se mogu dalje razvijati" (Hauser, 1986:319).

Sagledavajući Šulekov stil kao sintezu utemeljenu u prošlosti i njegov odmak od aktualnih stilova suvremene hrvatske glazbe, lako je uočljivo da autor traži rješenje u svojevrsnom povratku, a to neminovno otvara pitanje stilske originalnosti.

U tom kontekstu, za Šuleka nikada nije bilo važno postoji li sličnost između njegova stila i stila drugih skladatelja. Smatrao je da stil nije stvar izbora nego duboke sklonosti i postupne evolucije. U tome smislu Šulek navodi primjere skladatelja (Palestrina, Bach, Mozart) koji nisu bili "novatori", a bili su veliki, kako u svojem vremenu tako i danas. Bitni činitelj koji određuje Šulekov stil osobni je osjećaj bliskosti s određenim glazbenim izrazom. Stoga, ako netko osjeća tonalitet kao nešto što je njemu prirodno, sasvim je suvišno traženje bilo čega novoga, samo zbog novoga, na tom planu. U skladu s navedenim, Šulek nije pristaša mijene stilova, a što je inače obilježje opusa mnogih posljednjih hrvatskih skladatelja. Vjernost vlastitom osjećaju, koji ujedno određuje i stilsku orijentaciju, bitan je putokaz glazbenog stvaranja onako kako ga Šulek shvaća i doživljava.

Zanimljiva su i Šulekova motrišta u svezi s tehnikom komponiranja koja je u najužoj vezi sa stilom.

Skladatelji različito definiraju tehniku komponiranja: za neke je tehnika organizacija glazbenih parametara, za neke skup znanja koji omogućuje skladatelju izražavanje vlastitih ideja, a za neke oblikovanje, razradba i variranje sveukupnog tonskog materijala s obzirom na to da u samoj ideji glazbeno djelo nije dovršeno. Pri njegovom stvaranju skladatelj kreira ne samo glazbeni smisao nego bira i takva tehnička sredstva koja će ga prikladno realizirati. Tehnička sredstva i postupci ovise o glazbenoj misli i izražaju jer su im podvrgnuti u pogledu prednosti estetske vrijednosti i ciljeva koje ta misao i izražaj traže. Glazbeni sadržaj i tehnika komponiranja nedjeljivo su povezani, što znači da ukupnu vrijednost glazbenog djela čine samo oba ova čimbenika u uzajamnosti međusobnog djelovanja, jer sadržaj bez tehnike vodi diletantizmu, a tehnika bez misli formalizmu. Glazbeno djelo, a to vrijedi i za umjetnost općenito, doživljava se, stoga, kao "paradigma dijalektičkih tvorevina. S jedne strane, sklop koji je, prema *l'art pour l'art*, čisti oblik, u odnosu na realitet i na probleme života nezainteresiran i neangažiran, te zbog svoje ravnodušnosti prema praksi ne može s njom doći u pozitivan odnos. No, suprotno toj izolira-



nosti i autonomiji oblika, umjetnost je i angažman ispunjen konkretnim sadržajem, ona je i poruka, poruka i zahtjev upućen individuumu i društvu. Premda su ta dva elementa u suprotnosti, oni ne mogu jedan bez drugoga" (Hauser, 1986:324).

Kako je Šulek izvanredan majstor kompozicijske tehnike, moglo bi se pretpostaviti da je u njega problem tehnike osnovni stvaralački problem. Ali to nije točno! Tehnika, po njemu, pripada području zanata i bitan je preduvjet komponiranja, jer ono samo sastoji se od obrade i razvijanja glazbenih ideja, za što je svakako potrebno poznavanje tehnike. No, ona je sredstvo, a ne cilj. Kao primjer Šulek navodi prvi stavak Beethovenove *Pete simfonije* u kojemu iz jedne male glazbene ideje izrasta opsežna kompozicija. Na ovome primjeru Šulek ujedno upozorava i na svrhu skladateljske tehnike u glazbi – ona nikako ne može biti primarna, čak ni u tehnički savršenim konstrukcijama, jer umjetničko djelo djeluje uvijek kao muzika, a nikada kao tehnika.

Stoga je i pitanje o tome postoji li više različitih tehnika komponiranja za Šuleka neznačajno, jer kompozicijska tehnika baroka, klasike i romantizma predstavlja jedinstven model u okviru kojega su postavljene univerzalne i neiscrpne mogućnosti razvijanja i variranja glazbenih ideja. Iz tog je razloga protumodel te tehnike, koji bi se zasnivao na suprotnim načelima, nezamisliv i neprihvatljiv te mu Šulek osporava svaku glazbenost.

Iz svega dosad rečenog o Šulekovu odnosu spram stila i tehnike komponiranja lako je zaključiti da je i njegov odnos prema tradiciji izrazito afirmativan. Tradiciju općenito možemo definirati kao onu komponentu kulture čija je bitna značajka prihvaćanje i prenošenje već stvorenih i osvojenih stečevina kulture. Već ovdje sadržana je i osnovna razlika između pojma kulture i pojma tradicije jer: "pojam kulture uključuje ukupnost kulturnih fenomena koji su se tijekom povijesti razvili u danoj sredini, dok tradicija uključuje samo izvjesne kulturne elemente, tj. one koji su – potvrđeni kao vrijednosti u aktualnoj povijesnoj fazi – dobili suglasnost društva" (Lissa, 1969:259). Svako povijesno razdoblje stvara svoj izbor iz dostupnih kulturnih izvora prošlosti i samo taj izbor postaje tradicijom. Ona je, dakle, rezultat selektivnih procesa, pri čemu se neki njeni elementi iskazuju kao stabilniji, dok su drugi manje stabilni, kraćeg vijeka. Svaka tradicija ukorijenjena je u čitav kompleks stereotipa razmišljanja, predodžbi, osjećaja i ponašanja. Što je veća društvena grupa koja prepoznaje stereotip, to je tradicija jača. Nadalje, elementi tradicije podložni su modifikacijama u procesu prilagođavanja novim kulturnim i umjetničkim kompleksima. Stoga tradiciju treba shvatiti dinamički: "kao živu stvarnost, ujedno kontinuiranu i ukorijenjenu u prošlosti, no koja se može prekinuti, koja se nalazi u kretanju i promjenama i u kojoj novi elementi nastaju dok drugi iščezavaju" (Supićić, 1978:117).

Tradicije djeluju, prije svega, u sferi stvaralačke aktivnosti – svako je djelo u određenoj mjeri kopija normi vlastita razdoblja i sredine, a samo su izbor nor-

mi i stupanj njihove preobrazbe ostavljeni kompozitoru. S jedne strane tradicija, dakle, osigurava autoru nužnu građu koja mu služi kao polazište u stvaranju i tako obogaćuje njegovo umjetničko iskustvo, dok je, s druge strane, područje selekcije prilično jasno ograničeno, kako u različitim slojevima konstrukcijskog projekta, tako i u različitim kulturnim sferama koje odlučuju o izboru ideje djela.

Skladatelj može imati vrlo različite stavove spram tradicije: može je cijeniti, može je modificirati u duhu svoje vlastite povijesne faze, a može je i u potpunosti odbaciti. Mjerila za selekciju leže ponekad duboko u skladateljevoj podsvijesti i često su nepristupačna, čak i introspekciji.

U tom kontekstu Šulek svoj izbor tradicija, koje ujedno oblikuju i stil skladanja, smješta u sferu osjećaja i duboke sklonosti, smatrajući da on nikako ne može biti namjeran.

Uočimo na kojim elementima tradicije Šulek gradi svoj glazbeni izraz! Upravo na onima koji su kroz povijest pokazali najveću stabilnost odolijevajući stilskim mijenama te koji su se, samim tim, dokazali kao najvrjedniji. U prvom redu to je dursko-molski tonalitetni sustav koji je trajao kroz više od tri stoljeća uklapajući procese preobrazbe u druge slojeve glazbenog konstruiranja i tvoreći tako osnovu kontinuiteta u razvoju glazbene kulture baroka, klasike i romantizma. Nadalje, to su i glazbene forme (poput fuge ili sonatne forme u okviru simfonijskog ciklusa) koje su, također, preživjele različite stilske mijene u instrumentaciji i harmoniji i, konačno, sam simfonijski orkestar kao izvođački aparat, što bi iz današnje perspektive značilo tradicionalni tretman instrumentata.

Sintetizirajući navedene elemente tradicije u svoj osobni izraz, Šulek nije nikada bio opterećen pitanjem originalnosti, jer prisutnost elemenata tradicije ne isključuje automatski originalnost, a i sama originalnost samo je jedna od komponenata koje određuju ukupnu vrijednost umjetničkog djela. Šulek, dakle, doživljava tradiciju kao "bitno konzervirajuću, ali ne i konzervativnu silu, sa zadatkom očuvanja već postojećih pozitivnih vrijednosti društvenog i kulturnog, pa tako i umjetničkog života" (Ilić, 1987:17).

Kako se uloga i smisao glazbe ne iscrpljuje u samoj glazbi, pitanje njene *kulturne funkcije* u društvu uvijek je aktualno. Tu komponentu, kao i Šulekov odnos prema njoj, pokušat ćemo sagledati s nekoliko motrišta.

Kao prvo, kakav je odnos između stvaraoca i umjetničkog djela i, u svezi s tim, je li glazba sposobna izražavati i sadržavati izvanglazbene sadržaje i značenja? To je i inače jedan od najstarijih, ali uvijek aktualnih problema glazbene znanosti, poglavito sociologije glazbe. Međutim, kako ranije tako se i danas često javljaju prigovori postavljanju toga problema uopće, a neki mu čak ospo-

ravaju i svaku znanstvenost. S jedne strane, prigovor proizlazi iz postavke da se u područje slušateljeva subjektivnog doživljavanja glazbe ne može ulaziti po objektivnim, znanstvenim mjerilima te da zbog toga problem izražaja i značenja u glazbi nije znanstveno, pa samim tim ni muzikološko pitanje. Ovakav prigovor javio se svojedobno kao reakcija na romantičarska pretjerivanja koja su smatrala da je najviši i isključivi cilj glazbe izražavanje emocija, stoga je samo djelomično opravdan i prihvatljiv. Drugi prigovor dolazi od formalista koji niječu ekspresivnu sposobnost glazbe, a ukoliko je i priznaju, prebacuju izvanglazbeni sadržaj u sferu metafizičkog, transcendentalnog, podsvjesnog.

Unatoč ovim prigovorima, pitanje sadržaja i izražaja glazbenog djela zadržalo je svoju aktualnost, a stajališta je moguće globalno svrstati u dvije skupine. "Prvi stav traži u muzici samo i jedino muziku. Drugi stav u muzici traži odraz i izraz ljudske drame. U tome je smisao kontroverze i ne postoji niti jedna druga alternativa" (Focht, 1980: 53). Prvi stav odgovara formalizmu, a on se može definirati kao koncepcija koja osporava svaku mogućnost izražavanja sadržaja glazbom, dok drugi stav odgovara *ekspresionizmu* kao koncepciji koja zastupa stajalište da je glazba sposobna izražavati izvanglazbene sadržaje. Obje ove koncepcije, međusobno oprečne, sadrže pozitivne i prihvatljive elemente: formalizam u tome što zahtijeva traženje estetskog smisla i umjetničke vrijednosti glazbenog djela u samom djelu a ne izvan njega, njegova objektivnog bića i specifične naravi, a ekspresionizam u tome što čuva ljudski i humanistički smisao glazbe ističući neminovnost ljudske prisutnosti u glazbenom djelu. Stoga, tek uvažavajući oba ova stajališta, možemo sagledati i razumjeti glazbeno djelo kao cjelovitu umjetničku tvorevinu. Umjetnik uvijek činu stvaranja pristupa sa svojim unutrašnjim i vanjskim dispozicijama te sam čin stvaranja nije nikad samonikli produkt. On utjelovljuje živu vezu s unutrašnjim, intimnim kao i svojevrstan odgovor na vanjsko, manifestno društvo. Upravo tako je i za Šuleka glazba dio njegova intimnog svijeta i doživljavanja, njegov pogled na svijet i njegova glazba tijesno su povezani. Šulek na glazbu gleda kao na izraz. On, doduše, odbacuje podjelu na "apsolutnu" i "programnu" glazbu, ali drži da ona uvijek nužno ima psihološku pozadinu posjedujući i sadržaj i sposobnost izražavanja. Ali, muzički izraziti neki izvanglazbeni sadržaj za Šuleka nipošto ne znači izraziti ga u njegovoj konkretnoj egzistencijalnoj sveukupnosti, nego izraziti ono što se u psihološkom učinku, proizvedenom u skladatelja tim sadržajem, može muzički izraziti korištenjem formalnih (glazbenih) analogija između toga učinka i same glazbe, a na takav način da kvalitete toga učinka budu prepoznatljive i da se mogu doživjeti pri slušanju glazbenog djela. Šulekovo je, dakle, stajalište da se glazbom, u činu komuniciranja s pojedincem i društvom, može nešto "reći". Ekspresivnost bez komunikacije je, doduše, moguća, ali za čovjeka kao društveno biće nelogična, jer upravo u ekspresivnosti kao putu prema komunikaciji leži ljudski, psihološki i sociološki aspekt glazbe.

Šulek polazi od stajališta kako skladanje glazbenog djela treba imati svoj korlat u slušanju istog, te su za takvo što nužno potrebna dva izvršitelja: skladatelj i publika. I premda glazbenik piše za idealnu publiku, on se uvijek obraća konkretnoj publici – svojim suvremenicima, sunarodnjacima i sl. Stoga njegov apel već *a priori* ima neka ograničenja u okviru kojih njegov poziv može ili ne mora izazvati određenu reakciju. S tim u vezi treba također upozoriti na postojanje različitih publika. Kada, primjerice, govori o književnoj publici (a lako je uočiti paralelu s glazbenom), Sartre smatra kako prije svega postoji jedna "virtualna publika teorijski pretpostavljena, potencijalna, latentna, kojoj se autor želi obratiti. Potom postoji i stvarna publika koju je autor svojim djelom uspio animirati, pri čemu može ispuniti ili pak iznevjeriti njena očekivanja, raspoloženja, interese, stavove i nade" (Sartre, 1962:47). Nadalje, radi li se o homogenoj, monolitnoj publici koja sama nameće svoje zahtjeve, autor se ne mora mnogo "mučiti" pri izboru alternativa. Njegov je položaj, međutim, mnogo teži i složeniji kada stvara za nejedinstvenu, heterogenu publiku kakva je bila u Šulekovo doba, a i danas.

Značajno je – na području komunikacije između djela i publike – uočiti ulogu i utjecaj sredstava javnog priopćavanja koji prenošenjem poruka djeluju na intelektualnu, osjećajnu i moralnu sferu čovjeka kao pojedinca i kao društvenog bića. Problemi aktualni u Šulekovo vrijeme egzistiraju i danas i upravo na ovom planu javlja se paradoks. Koliko god je glazba više nego ikad prisutna u čovjekovu životu, sama ta činjenica nije povećala njenu društvenu funkciju, jer glazba koja putem medija do nas svakodnevno dopire pripada, svojim najvećim dijelom, tzv. lakoj, zabavnoj glazbi čija je vrijednosna razina uglavnom vrlo niska, a samim tim je i njezina kulturna funkcija zanemariva.

Nasuprot ovoj, umjetnička glazba prisutna je u malom opsegu. Razloge treba tražiti, među ostalim, i u tome što je za njeno konzumiranje potrebno prije svega razumijevanje, a to podrazumijeva izvjesno predznanje, što problem komunikacije proširuje i pitanjem obrazovanja. Nadalje, potrebna je i izvjesna sklonost koja se formira kroz odgoj u djetinjstvu utjecajem sociokulturne sredine, posebice obitelji. Osim toga, sredstva javnog priopćavanja sa svojim mogućnostima nose i određena ograničenja. Primjerice, sklonost sinkretizmu, tj. parcijalizaciji, odnosno namjernom komadanju koherentnih muzičkih cjelina na lako prepoznatljive fragmente koji postaju modus prepoznavanja određenog djela, a ono na taj način gubi svoje djelovanje kao cjelina. Glazba je bila, a čini se da je i danas, umjetnost "zatvorenih društava".

Poruka što je glazbeno djelo sadrži ovisi i o onome kome je upućena, o slušatelju, njegovoj sposobnosti percipiranja, shvaćanja i prihvaćanja na adekvatnoj razini. Svaki slušatelj nije u stanju razumjeti poruku glazbenoga djela – kao što za mnoge i najdublje misli mogu ostati "mrtvo slovo", tako i najdublja glazba mnogima može biti "prazan zvuk". Svako glazbeno vrijedno djelo pobuđuje u slušateljima emocije. Pojam lijepoga na tome je planu najopćenitiji, ali i

ta je kvaliteta glazbenoga djela u uzajamnoj ovisnosti o slušatelju jer "i tamo gdje nije, prema adekvatnim estetskim kriterijima, ostvarena u dovoljnom stupnju da bi djelo moglo opravdano zaslužiti epitet umjetničke vrijednosti, neobrazovani ili neupućeni slušatelj može otkriti i "ljepotu" i "umjetničke vrijednosti" ili nešto drugo. U protivnom, umjetnički bezvrijedna djela kao i ona što danas nose atribut muzičkog kiča ne bi živjela niti se zadržavala na repertoaru, ili čak bila tražena kao što jesu" (Supičić, 1978:174).

Svjestan svih ograničenja i poteškoća, kako subjektivne tako i objektivne naravi, Šulek ipak vjeruje u komunikacijsku sposobnost umjetničke glazbe, on se uvijek obraća publici očekujući da njegova glazba bude i slušana. Štoviše, on vjeruje da glazbom može djelovati na pojedinca, učiniti ga boljim, čovječnijim i, samim tim, humanijim.

Svaka umjetnički vrijedna glazba, po Šuleku, nosi u sebi humani element. I pravu je humanizirati čovjeka za njega ključni stvaralački problem, etički problem smisla glazbe koji leži dublje od svih drugih pitanja. U naravi je ljudskog karaktera, naime, da postavlja sebi pitanje o smislu egzistencije, o smislu djelovanja, a umjetnost je područje u okviru kojega ljudi na specifičan način sebi postavljaju pitanja ove vrste i isto tako daju odgovore na njih. U cijelom mnoštvu tih odgovora, često proturječnih, naslućuje se ipak jedan zajednički cilj i ideal, jedna opća vrijednost bez koje se ne može ni zamisliti postojanje ljudske vrste: humanizam kao *conditio sine qua non* kulture i civilizacije.

Šulek shvaća humanizam u njegovu najširem smislu kao etički stav prema kojemu svi društveni odnosi moraju počivati na uvažavanju ljudske naravi kao posebne vrijednosti u svakom čovjeku – pojedincu. Humanizam polazi od poznavanja čovjeka i ide za njegovom vrijednosnom afirmacijom, isključujući pri tome ono što čovjek sam sebi otuđuje. Pojam humanosti Šulek shvaća kao ideal po kojemu čovjek tek treba postati humano biće, biće harmonički ispunjeno vrijednim ciljevima; a tek po njima pojedinac, individuum, postaje ličnost i vrijedan član društvene zajednice. Stoga, humanizirati čovjeka za njega znači učiniti ga ljudskijim, razvijati njegovu jedinstvenu vrijednost, navodeći ga da aktivno sudjeluje u svemu što ga može obogatiti u prirodi, društvu, povijesti i svijetu duha. U ovom kontekstu kultura ima nenadomjestivu ulogu, jer čovjek je ne samo društveno nego i kulturno biće. Stoga, svaki napor duha, prodiranje prema bitnom, prema izvornom, prema vrijednijem i sadržajnijem, na području umjetnosti pa i glazbe, ima svoje mjesto i značenje u okviru sveobuhvatnog teorijskog i praktičnog, integralnog humanizma.

Humanost je najvažniji i najopćenitiji motiv angažiranja umjetnika, njihovih djela i publike, a kada se govori o angažiranosti u umjetnosti, ona se može sagledati s dva prividno suprotna polazišta. Jedno od njih je cilj koji se angažiranjem želi postići, a drugo je motiv koji potiče čovjeka na intervenciju. Vrsta angažiranosti umjetnika ovisi, u velikoj mjeri, o tome kakvo stajalište on

zauzima spram stvarnosti. To stajalište može djelovati dvojako kao inspiracija te sam početak stvaralačkog čina može biti prožet pesimizmom ili optimizmom. I jedan i drugi mogu biti poticaj za umjetničko stvaranje. Pesimizam, kao početni trenutak obično je stimulativniji jer je čovjek više zainteresiran da promijeni loše stanje, ali to ne znači da umjetnost ne može biti inspirirana osjećajem zadovoljstva kao početnim trenutkom optimizma.

Po Šulekovu uvjerenju, inteligentan čovjek teško može biti optimist. Sklonost k zlu i činjenica što mu se ljudi tako široko prepuštaju, u njegovim su očima velika tragedija. Težnja za tračkom svjetla u tami prisutna je u gotovo svim Šulekovim djelima. Ali ta težnja bolna je i teško ostvariva jer ljudska dobrota pretpostavlja intelektualnu lucidnost i duboku spoznaju istine. Stoga su Šulekova polazišta, a i sama glazba, često prožeta pesimizmom. Taj pesimizam, međutim, ima značenje postupka koji na posredan način, po načelu kontrasta, dočarava ideal upravo suprotan svemu onome što je negativno. Jer Šulek je humanist, on svojom glazbom teži za ljepotom i dobrotom, on u glazbi vidi najdublji smisao kada ona slušatelju pruža osjećaj zadovoljstva i smirenja, kada njeguje u njemu ono plemenito, kada ga čini boljim i sretnijim. Gotovo na tragu Aristotelova katarzičnog – oplemenjavajućeg, pročišćavajućeg – kao što gledatelji iz kazališta trebaju izići bolji nego što su bili prije predstave, tako i Šulek smatra kako, po slušanju glazbe, slušatelji trebaju zadobiti jednu novu dimenziju produhovljenja.

Šulekovo značenje i zasigurno jedna od najvećih vrijednosti njegova umjetničkog stvaralaštva u jasnom je humanističkom shvaćanju glazbene umjetnosti. S današnjim odmakom možemo tvrditi kako njegova vrijednosti nije samo u pukom proklamiranju toga cilja već i u djelima, tj. cjelokupnom opusu.

\*\*\*

Neosporno je da Šulekov glazbeni izraz utemeljen u tradiciji i koncepcija postmoderne imaju zajedničkih elemenata i dodirnih točaka. Međutim, kako se danas često "u duhu vremena" pod pojmom *postmoderne* podvode i pojave koje po svojim bitnim obilježjima tu ne spadaju, potrebno je povući paralelu između ovih dviju koncepcija i ukazati na sličnosti, ali i na razlike.

Kada je riječ o postmoderni, neminovno se govori o cijelom nizu specifičnih pojmova koji mogu egzistirati bilo samostalno, bilo uklopljeni u jedan koherentni poredak. Pristupajući postmoderni u jednom širem povijesnom kontekstu, valja ponajprije istaknuti činjenicu kako se postmodernu doživljava kao pravi organski nastavak moderne. No, upitno je radi li se ovdje o čistom vremenskom slijedu, odnosno da po završetku jednog slijedi drugo raznovrsno i drukčije od prethodnog, ili je postmoderna zaživjela i živjela i u samoj moderni. Ovo je pitanje predmetom mnogih rasprava, a posebice je aktualno na području umjetnosti.

Da bi se shvatilo i pokušalo rastumačiti postmoderne, treba prvo, barem u najkraćim crtama, odrediti značajke moderne. Tako među znanstvenicima nema dogovora o točnom datiranju njezina početka. Neki smatraju da se radi o XI. i XII. st., dočim u drugu krajnost idu oni koji njen početak smještaju u XVII. i XVIII. stoljeće. Mnogo je važnije, međutim, kako smatra Jakov Jukić, od toga prijevora o vremenu točnog početka gotovo jedinstveno mišljenje u pogledu temeljnih obilježja modernog vremena, koja je razmjerno lako nabrojiti: pozitivizam, racionalizam, vjera u neprekidni napredak znanosti i tehnike. Tako se u središtu novovjekovnog mišljenja nalazi racionalnost kao ideologija razvoja, osvajanja i pobjede čovjeka nad prirodom i društvom. "Umjesto vjernosti nepromjenjivoj tradiciji, uvodi se odanost neprestanoj promjeni" (Jukić, 1991: 217). Nadalje, isti autor navodi kako razvijeno zapadnjačko društvo prije tridesetak godina ulazi u vrlo duboku krizu koja je ujedno naznačila njegov kraj i dala nagovještaj *novoga doba*. Sadržaji modernosti – ideologija, racionalnost, red, napredak – ispražnjeni su u korist slobode uživanja, dok je tehnološki i znanstveni optimizam splasnuo jer je ostao nejak u sučeljenju s opasnostima atomskog rata, ekološkom prijetnjom i otkrićem napuštenosti mnoštva ljudi u velikim gradovima. Tako novo, postmoderno društvo izrasta na oprekama prijašnjeg optimizma, zanosa i iščekivanja, ustupivši mjesto zahlađenju i sumnji.

Pojavu postmoderne moguće je, nadalje, objasniti razgradnjom cjelovitosti ljudskoga bića i komadanjem cjeline zajedničkog življenja: prevlašću osobnoga nad općim, psihološkog nad ideološkim, različitog nad istovjetnim, dopuštenog nad prisilnim. U središte pozornosti dolaze privatnost, iskrenost, želja za potpunim iskazivanjem vlastita mišljenja, etička neovisnost, povratak tradiciji i pučkim običajima. Osim toga, postmoderna teži učvršćivanju ravnoteže između suprotnih težnji u društvu, stoga je sinkretična – istodobno hladna i topla, prihvatljiva i odbojna. Veliko otkriće sastoji se u tome da se razlike u društvu ne isključuju, već su naprotiv uzrokom neočekivane djelotvornosti i životvornosti. Neosporno je da između modernog i postmodernog društva nema korjenitog prekida – zbog toga se postmoderna ne opire toliko ostacima moderne koliko stavlja u pitanje velike kolektivne ideale i mitove. Na koncu, kako kaže Jukić, "postmodernost je isto što i modernost samo lišena svake utopičnosti" (Jukić, 1991:219).

Treba svakako istaknuti i koncept postmoderne u filozofiji njezina najmarkantnijeg predstavnika, Jean-Francoisa Lyotarda. On shvaća raspad jedinstva kao ishodišnu točku postmoderne i postavlja zahtjev višestrukosti kao njen budući zadatak. Upravo ova pozitivno sagledana pluralnost sačinjava fokus postmoderne, a u njezine konzekvencije ubraja se i teškoća ujedinjenja heterogenog. Lyotard je svjestan opasnosti vezanih uz neograničen i prejednostavan pluralizam, opasnosti samovoljnosti, indiferencije, pukoga *potpourria*. Stoga se oštro ograđuje od nećudorednosti harajućih *postizama* te nasuprot tome razvija koncept jedne "časne postmoderne" (Welsch, 1993:23). Ona počinje ondje gdje završava cjelina, stoga se u svakom pogledu suprotstavlja bilo kakvom

retotaliziranju. Dalje, ona pozitivno koristi kraj jednoga i cjeline utoliko što pokušava osigurati i razviti nastajuću višestrukost u njezinoj legitimnosti i svojevrsnosti. To je njezina jezgra. Ona je radikalno pluralistična, i to ne iz površnosti i indiferencije nego iz svijesti o nezaobilaznoj vrijednosti različitih koncepcija i projekata. Za Lyotarda je stoga zabluda sanjati o jednoj ponovnoj, obveznoj cjelovitosti ove višestrukosti.

Glazbena umjetnost postmoderne ulazi u okvir osnovnih gore navedenih povijesno-socioloških odrednica. Ona polazi od činjenice da su mogućnosti koje pruža akustični svijet u načelu iscrpljene – novog zvukovnog šoka više nema, osim možda na području elektronske glazbe. Slična je situacija i na planu artikulacije zvuka u vremenskom protoku, a također i sa stajališta kompozicijskih tehnika. Stoga se skladatelj postmoderne okreće prošlosti, sintetizirajući sve što mu je ostalo u podsvijesti – od klasike do avangarde – transformirajući izabrane elemente filtriranjem kroz vlastitu ličnost, a to mu pruža veću mogućnost individualnoga prepoznavanja.

Afirmativnim odnosom prema prošlosti postmoderna, međutim, ne teži oživljavanju stilova prošlosti nego kritičkoj reviziji te prošlosti, priznavajući na taj način postojanje konvencija imanentnih svakoj umjetničkoj vrsti. Za estetiku avangarde rušenje tih konvencija bilo je osnovni zadatak, dok je za postmoderemu glavni zadatak stvaranje novih odnosa "zadanih konvencija" – elemenata koji čine umjetničko djelo. Uspostavljanje tih novih relacija zapravo je stvaranje Nove forme u Herbartovom smislu: "Forma objektivno postoji u relacijama između elemenata umjetničkog djela: u relacijama tonova, boja, linija, riječi, pokreta, masa – među sobom... Te relacije između elemenata ne postoje nipošto u manjoj mjeri nego sami elementi" (Focht, 1976:25). Praksa oponašanja i kompiliranja, što znači slobodnog korištenja materijala, pri čemu se podrijetlo citata ne može lako odrediti, tipična za ovakav pristup, otvara međutim pitanje kvalitativnog pada umjetnosti stvorene po ovakvim estetskim načelima. Dovode li se kompiliranjem nekoliko oponašanih modela stari elementi u zaista novi kontekst? To je opasnost na koju i Lyotard upozorava, a odgovor, u sferi glazbene umjetnosti, daju skladatelji pojedinačno, svojim djelima.

Jasno je, dakle, da čin sintetiziranja, u koordinatama postmoderne, dolazi u prvi plan, postaje vrlo važan. Podsjetimo se, i Šulekov glazbeni izraz je sinteza, ali sasvim određenih i upravo onih elemenata tradicije koji su se, odolijevajući stilskim mijenama, pokazali kao najotporniji i samim tim najvrjedniji. I u okviru postmoderne moguća je ovakva sinteza, ali ona istodobno dopušta sintetiziranje avangardnih elemenata, folklornog elementa, pa čak i elemenata trivijalnih žanrova, pri čemu briše granice između "visoke" i "komercijalne" kulture, a ujedno proširuje i skalu svog vlastitog umjetničkog izraza. Razlika između postmoderne i Šulekove sinteze stoga je lako uočljiva i vrlo velika.



Nadalje, različit je i pristup tonalitetu kao jednom od najotpornijih elemenata tradicije – za Šuleka je tonalitet jedina mogućnost, a za postmodernu samo jedna od mogućnosti, jedan od elemenata koji ne moraju, ali i mogu stupiti u odnos s nekim drugim sustavom. I konačno, ono što najviše udaljuje Šuleka od koncepcije postmoderne činjenica je da Šulek svojom sintezom teži jedinstvu glazbena izraza u službi jedne nadređene ideje, dok se postmoderna zalaže za legitimnost pluralnosti.

Gdje su onda dodirne točke? Upravo tamo gdje se postavlja zahtjev vrijednosti glazbe za čovjeka. Jer postmoderna okretanjem tradiciji nastoji vratiti i uspostaviti izgublenu komunikaciju između djela i publike, a Šulekov je cijeli stvaralački put obilježen upravo ovakvim nastojanjima. I premda je ovo možda jedina dodirna točka, to ne umanjuje njezinu važnost jer ona neminovno podrazumijeva humanizam kao nezaobilaznu komponentu svakog umjetnički vrijednog djela.

## BIBLIOGRAFIJA

- Bonito-Oliva, A. (1985.), *Veliki diktator transavangarde*, *Start*, 432: 29-31.
- Focht, I. (1980.) *Savremena estetika muzike*, Beograd, Nolit.
- Hauser, A. (1986.), *Sociologija umjetnosti*, Zagreb, Školska knjiga.
- Ilić, M. (1987.), *Sociologija kulture i umjetnosti*, Beograd, Naučna knjiga.
- Jukić, J. (1991.), *Budućnost religije*, Split, Matica hrvatska.
- Kovačević, K. (1960.), *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb, Naprijed.
- Lissa, Z. (1977.), *Estetika glazbe (ogledi)*, Zagreb, Naprijed.
- Lukács, G. (1959.), *Današnji značaj kritičkog realizma*, Beograd, Kultura.
- Sartr, J. P. (1962.), *O književnosti i piscima*, Beograd, Kultura.
- Supičić, I. (1978.), *Estetika evropske glazbe*, Zagreb, JAZU.
- Supičić, I. (1969.), *Estetski pregledi u novijoj hrvatskoj muzici*, *Arti musices*, 1: 23-61.
- Weisch, W. (1993.), *Postmoderna u filozofiji: Jean-Francois Lyotard, Postmoderna ili borba za budućnost (zbornik)*, Zagreb, A. Cesarec: 9-32.

## PRILOG

### POPIS SKLADBI STJEPANA ŠULEKA

1942. *Tri preludija za klavir*

Praizvedba 18. 10. 1948. u Zagrebu (Zorka Loos)

1942.-1944. *Prva simfonija*

Praizvedba 7. 1. 1946. u Zagrebu (Simfonijski orkestar Radio-Zagreba, dirigent Friedrich Zaun)

Obj. Nakladni zavod Hrvatske, 1950.

1944. *Prvi klasični koncert za orkestar*

Praizvedba 24. 10. 1945. u Zagrebu (Simfonijski orkestar Radio-Zagreba, dirigent Milan Sachs)

Obj. Universal Edition, Wien

1944.-1946. *Druga simfonija, Eroica*

Praizvedba 16. 12. 1946. u Zagrebu (Simfonijski orkestar Radio-Zagreba, dirigent Milan Horvat)

Obj. Nakladni zavod Hrvatske, 1951.

1945.-1948. *Treća simfonija*

Praizvedba 10. 12. 1948. u Zagrebu (Zagrebačka filharmonija, dirigent Friedrich Zaun)

Obj. Nakladni zavod Hrvatske, 1951.

1946. *Muzika za mališane, za klavir*

Praizvedba 19. 11. 1947. u Novom Sadu (Božidar Kunc)

Obj. Nakladni zavod Hrvatske, 1948.

1947. *Prva sonata za klavir*

Praizvedba 13. 12. 1948. u Zagrebu (Dora Gušić)

Obj. Hrvatski glazbeni zavod, 1951.

1948.-1949. *Prvi koncert za klavir i orkestar*

Praizvedba 12. 4. 1950. u Zagrebu (Zagrebačka filharmonija, solist Zorka Loos, dirigent Milan Horvat)

Obj. Hrvatski glazbeni zavod, 1961.

1949. *Koncert za violončelo i orkestar*

Praizvedba 13. 11. 1950. u Zagrebu (Zagrebačka filharmonija, solist Antonio Janigro, dirigent Milan Horvat)

1951. *Koncert za violinu i orkestar*

Praizvedba 17. 10. 1951. u Zagrebu (Zagrebačka filharmonija, solist Stjepan Šulek, dirigent Milan Horvat)

Obj. JAZU, 1966.

*1952. Drugi koncert za klavir i orkestar*

Praizvedba 19. 3. 1954. u Sarajevu (Sarajevska filharmonija, solist Ivo Maček, dirigent Mladen Pozaić)

*Drugi klasični koncert za gudački orkestar*

Praizvedba 23. 4. 1953. u Zagrebu (Komorni orkestar Radio-Zagreba, dirigent Milan Horvat)

*1953.-1954. Četvrta simfonija*

Praizvedba 30. 3. 1954. u Zagrebu (Zagrebačka filharmonija, dirigent Milan Horvat)  
Obj. JAZU, 1961.

*1953.-1957. Koriolan, opera*

Praizvedba 12. 10. 1958. u Zagrebu (dirigent Milan Horvat, redatelj Vlado Habunek)

*1957. Treći klasični koncert za gudački orkestar*

Praizvedba 17. 2. 1958. u Zagrebu (Zagrebački solisti, dirigent Antonio Janigro)

*1958. Koncert za fagot i orkestar*

Praizvedba 2. 6. 1958. u Zagrebu (Simfonijski orkestar Radio-Zagreba, solist Rudolf Klepač, dirigent Jean Martinon)

*1959. Koncert za violu i orkestar*

Praizvedba 5. 5. 1960. u Mariboru (Komorni orkestar Radio-Zagreba, solist Stefano Passaggio, dirigent Stjepan Šulek)  
Obj. JAZU, 1963.

*1964. Peta simfonija*

Praizvedba 6. 4. 1964. u Zagrebu (Simfonijski orkestar RTZ, dirigent Stjepan Šulek)  
Obj. JAZU, 1968.

*Zadnji Adam, kantata*

Praizvedba 21. 12. 1964. u Zagrebu (Simfonijski orkestar i zbor RTZ, solist Tomislav Neralić, dirigent Stjepan Šulek)  
Obj. JAZU, 1968.

*1966. Šesta simfonija*

Praizvedba 23. 5. 1966. u Zagrebu (Simfonijski orkestar RTZ, dirigent Stjepan Šulek)  
Obj. JAZU, 1972.

*1966. Scientiae et arti, svečani prolog za orkestar*

Praizvedba 11. 11. 1966. u Zagrebu (Simfonijski orkestar RTZ, dirigent Pavle Dešpalj)

*1967. Koncert za klarinet i orkestar*

Praizvedba 20. 12. 1968. u Beogradu (Beogradska filharmonija, solist Ernest Ačkun, dirigent Charles Bruck)

*1969. Oluja, opera*

Praizvedba 28. 11. 1969. u Zagrebu (dirigent Stjepan Šulek, redatelj Vlado Habunek)

1970. *Pjesma mrtvog pjesnika, ciklus za glas i klavir*  
Pražvedba 22. 6. 1971. u Zagrebu (Tomislav Neralić i Stjepan Šulek)
1971. *Epitaf (jednoj izgubljenoj iluziji), za orkestar*  
Pražvedba 27. 7. 1971. u Dubrovniku (Simfonijski orkestar RTZ, dirigent Stjepan Šulek)
- Malo pa ništa, za klavir*  
Pražvedba 27. 7. 1971. u Zagrebu (Saša Kalajdžić)  
Obj. Školska knjiga "Abeceda klavira II", 1974.
- SOS, tri koncertne etide za klavir*  
Pražvedba 29. 5. 1972. u Zagrebu (Vladimir Krpan)
1972. *Koncert za rog i orkestar*  
Pražvedba 16. 2. 1973. u Zagrebu (Zagrebačka filharmonija, solist Prerad Detiček, dirigent Stjepan Šulek)
- Sonata za violinu i klavir*  
Pražvedba 29. 5. 1972. u Zagrebu (Ivan Pinkava i Stjepan Šulek)
1973. *Vox Gabrieli, sonata za trombon i klavir*  
Pražvedba 5. 6. 1974. u Neshvillu, Tennessee, SAD (Per Brevig i Daphne Nicar)  
Obj. u Nashvilleu, Tennessee, SAD, 1975.
1974. *Koncert za orgulje i orkestar, Memento*  
Pražvedba 24. 6. 1974. u Zagrebu (Zagrebačka filharmonija, solist Anđelko Klobučar, dirigent Stjepan Šulek)  
Obj. JAZU, 1975.
1975. *Sonata za violončelo i klavir*  
Pražvedba 1. 6. 1978. u Zagrebu (Valter Dešpalj i Stjepan Šulek)
1975. *Strah, ciklus pjesama za glas i klavir*  
Pražvedba 30. 10. 1975. u Zagrebu (Krunoslav Cigoj i Mladen Raukar)
1977. *De veritate, balet*  
Pražvedba 10. 6. 1977. u Zagrebu (dirigent Stjepan Šulek, koreograf Milorad Mišković)  
Obj. JAZU, 1982.
1978. *Druga sonata za klavir*  
Pražvedba 12. 7. 1978. u Osoru (Vladimir Krpan)
1979. *Sedma simfonija*  
Pražvedba 4. 7. 1979. u Osoru (Zagrebačka filharmonija, dirigent Pavle Dešpalj)
- Tree studij, za violinu i klavir*  
Prva etida izvedena 1981. u Zagrebu kao obavezni komad na II. međunarodnom violinističkom natjecanju "Vaclav Huml"  
Obj. Hrvatski glazbeni zavod, 1979.

1980. *Treća sonata za klavir*

Praizvedba 11. 8. 1985. u Osoru (Vladimir Krpan)

*Bašćanska ploča, za zbor a cappella*

Praizvedba 1. 8. 1981. u Osoru (Zagrebački madrigalisti, dirigent Vladimir Kranjčević)

1981. *Osma simfonija*

Praizvedba 16. 3. 1982. u Sarajevu (Sarajevska filharmonija, dirigent Pavle Dešpalj)

1982. *Sonata za trublju*

Snimljeno 1984. na Radio-Zagrebu (Stanko Selak i Vladimir Krpan)

*Tri trubadurske, za gitaru*

Praizvedba 21. 6. 1986. u Stratfordu na Avonu, Velika Britanija (Darko Petrinjak)

1983. *Triptih za orgulje*

Praizvedba 12. 4. 1983. u Zagrebačkoj katedrali (Anđelko Klobučar)

*Četvrti klasični koncert za orkestar*

Praizvedba 5. 9. 1984. u Poreču (Zagrebačka filharmonija, dirigent Pavle Dešpalj)

1984.-1985. *Moje djetinjstvo, pet gudačkih kvarteta*

I. Praizvedba 12. 6. 1986. u Zagrebu (Kvartet Klima)

II. Praizvedba 24. 4. 1984. u Zagrebu (Zagrebački kvartet)

III. Praizvedba 6. 12. 1984. u Zagrebu (Kvartet Klima)

IV. Praizvedba 12. 6. 1986. u Zagrebu (Kvartet Klima)

V. Praizvedba 31. 3. 1986. u Zagrebu (Gudački kvartet Muzičke akademije u Zagrebu).

## **TRADITION AND POST-MODERNISM**

### **The tenth anniversary of the death of Stjepan Šulek (1914-1986)**

**Mirjana Sirišćević**

Faculty of Science and Education Fields, Split

**S**tjepan Šulek is one of the most versatile artists in the history of Croatian music. He was a composer, violinist, conductor and music teacher. His first works appeared immediately after the Second World War. In the continuity of Croatian music history Šulek stands between the neoclassicists from the period between the two wars on the one hand, and the generation of younger composers whom he taught composition and who are still active today, on the other hand. Šulek's work is extensive, and his mostly instrumental pieces have helped include him in an array of leading Croatian symphonists. In the quest for his own musical expression, Šulek remained completely "immune" to the avant-garde search for new sound. Neither could he find satisfactory inspiration for his creativity in folk music. His orientation in style was a synthesis of sorts of baroque poliphony, classical form and romantic expressiveness. Šulek sees in music its deepest meaning when it provides a sense of calm for the listener, when it awakens in one the aspiration for beauty, when it makes one a better and happier person. All artistically valued music, according to Šulek, carries within it a human element, thus the humanization of people is the true creative challenge. Šulek's musical expression based on tradition and the concept of post-modernism have their points of contact, and it is therefore necessary to indicate the similarities, but also the differences.

## **TRADITION UND POSTMODERNE**

### **Zum 10. Todestag von Stjepan Šulek (1914–1986)**

**Mirjana Sirišćević**

Fakultät der Natur- und Mathematikwissenschaften  
und des erzieherischen Bereichs, Split

**S**tjepan Šulek gehört zu den universalsten Künstlern der kroatischen Musikgeschichte. Er war Komponist, Violinist, Dirigent und Musikpädagoge. Seine Erstlingswerke stammen aus der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. In der Geschichte der kroatischen Musik steht Šulek zwischen dem Neoklassizismus der Zwischenkriegszeit und der Generation jüngerer Komponisten, die vormals seine Schüler waren und heute noch tätig sind. Šuleks Opus ist äußerst umfangreich, seine vorwiegend instrumentalen Werke machen ihn zu einem der führenden kroatischen Symphoniker. Bei seiner Suche nach eigener musikalischer Expression blieb Šulek völlig "immun" gegen avantgardistische Experimente mit neuen Tönen, aber auch im volkstümlichen Melos fand er keine befriedigenden Anregungen für seine schöpferische Tätigkeit. Seine stilistische Orientierung ist eine Art Synthese barocker Polyphonie, klassischer Formen und romantischer Expressivität. Der tiefste Sinn der Musik liegt für Šulek darin, dem Menschen das Gefühl des Friedens zu vermitteln, in ihm den Drang zum Schönen zu wecken, ihn besser und glücklicher zu machen. Alle künstlerisch wertvolle Musik trägt in sich ein humanes Element, und gerade die Humanisierung des Menschen ist das Schlüsselproblem künstlerischer Schöpfung. Šuleks in der Tradition wurzelnder musikalischer Ausdruck und die Konzeption der Postmoderne weisen Berührungspunkte auf. Es ist daher notwendig, Parallelen zu ziehen und auf Ähnlichkeiten, ebenso aber auch auf Unterschiede hinzuweisen.