

Arsen Dedić: Ministarstvo straha.

Frančić, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:326547>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VIII. ODSJEK

MARIJA FRANČIĆ

Arsen Dedić: Ministarstvo straha.

Interpretacija poezije i glazbe u kontekstu 1990-ih
godina uz glazbenopedagoški osvrt

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
VIII. ODSJEK

Arsen Dedić: Ministarstvo straha.
Interpretacija poezije i glazbe u kontekstu 1990-ih
godina uz glazbenopedagoški osvrt

DIPLOMSKI RAD

Mentorice: dr. sc. Sanja Kiš Žuvela, doc., dr. sc. Marina Protrka Štimec, doc.

Studentica: Marija Frančić

Ak. god. 2017./2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILE MENTORICE

dr. sc. Sanja Kiš Žuvela, doc.

dr. sc. Marina Protrka Štimec, doc.

U Zagrebu, datum

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Predgovor

Velika hvala profesoricama Kiš Žuvela i Protrka Štimec na strpljenju i savjetima koje su mi ponudile kako bi ovaj rad bio predstavljen u svojoj najboljoj izvedbi. Također, hvala mojoj obitelji i prijateljima koji su me uvijek podržavali. Konačno, hvala Arsenu Dediću na svemu što je stvorio.

„Jednom su pjesnici živjeli kratko,
ali su im pjesme živjele dugo.“ (Arsen Dedić: *Pjesnici pod zaštitom*)

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Arsen Dedić.....	3
2.1. Biografija i bibliografija	3
2.2. Dedićev književni stil do devedesetih.....	5
2.3. Dedićev glazbeni stil	7
2.4. Šansona	9
2.5. Dosadašnja istraživanja	11
2.5.1. Književni osvrti	12
2.5.2. Glazbeni osvrti	13
3. <i>Ministarstvo straha</i>	15
3.1. Naslov albuma.....	15
3.2. Karakteristike albuma.....	16
4. Kontekst devedesetih.....	18
4.1. Povijest i politika.....	18
4.2. Književni kontekst devedesetih	19
4.2.1. Stvarnosno pjesništvo devedesetih	20
4.2.2. Ratno pjesništvo devedesetih.....	22
4.2.3. Proza devedesetih	23
4.3. Dedićevo književno stvaralaštvo devedesetih.....	26
4.4. Glazbeni kontekst	29
4.4.1. Uvod u glazbeni kontekst	29
4.4.2. Ideološka propaganda i medij za jačanje nacionalnosti	30
4.4.3. Glazbena produkcija u vrijeme Domovinskoga rata	31
4.4.4. Glazba nakon 1994. godine	34
4.4.5. Obilježja „nove“ glazbe devedesetih	36
4.5. Dedićevo glazbeno stvaralaštvo devedesetih	37

5.	Intermedijalnost i intertekstualnost.....	39
6.	Interpretacija poezije	41
6.1.	Komparativna analiza novele i pjesme <i>Ruke</i>	41
6.1.1.	Ranko Marinković: <i>Ruke</i>	41
6.1.2.	Arsen Dedić: <i>Ruke</i>	42
6.1.3.	Motiv rata i umjetničkog stvaranja/autoreferencijalnost	43
6.2.	Ljubavni diskurs	44
6.2.1.	Motiv žene	44
6.2.2.	Interpretacija pjesme <i>Tvoje tijelo – moja kuća</i>	46
6.2.3.	Zvonimir Golob	47
6.2.4.	Interpretacija pjesme <i>Lutka</i>	49
6.2.5.	Dedić – Golob.....	50
6.3.	Ratni diskurs	51
6.3.1.	Ratni diskurs na albumu	55
6.3.1.1.	Motiv zabrane.....	56
6.3.1.2.	Motiv straha.....	56
6.3.2.	Antun Šoljan.....	57
6.3.3.	Dedić – Šoljan	59
6.3.4.	Interpretacija pjesme <i>Seosko groblje II</i>	60
6.3.5.	Interpretacija pjesme <i>Seosko groblje I</i>	61
7.	Odnos teksta i glazbe.....	62
8.	Interpretacija glazbe: korelacije u nastavi Glazbene umjetnosti	64
8.1.	Retoričke figure u pjesmi <i>Seosko groblje II</i> (Šoljan – Dedić).....	65
8.2.	Uglazbljivanje vlastite poezije: <i>Dva ljubljanska dana</i>	66
8.3.	Instrumentacija i oblik: <i>Tvoje tijelo – moja kuća</i>	68
8.4.	Elementi jazz-a: <i>Ministarstvo straha</i>	70
8.5.	Promjenjiva fokalizacija: <i>Čistim svoj život</i>	70
9.	Pedagoški dio	72
9.1.	Dedićev opus u odgojno-obrazovnom sustavu.....	72
9.2.	Karakteristike sadašnjeg programa	73
9.3.	Mogućnost uvođenja Dedićevih pjesama u gimnazijski nastavni program	74
10.	Zaključak.....	76
11.	Bibliografija	78
12.	Prilozi	85

Sažetak:

U ovome su radu prikazana najvažnija obilježja albuma *Ministarstvo straha* Arsena Dedića uz detaljniji osvrt na kontekst njegova nastanka. U prvome je dijelu istaknuta važnija biografija i bibliografija Arsena Dedića koja je na određeni način povezana s poetikom ili glazbom pjesama s albuma. Opisan je njegov dotadašnji književni i glazbeni stil kako bi se stvaralaštvo devedesetih godina 20. stoljeća moglo usporediti s ranijim stvaralaštvom. Budući da je album nastajao u ratnim i poratnim godinama, opisan je povijesni, književni i glazbeni kontekst koji je u određenoj mjeri utjecao na stvaranje albuma. Također, obilježja Dedićeva opusa devedesetih uspoređena su s obilježjima tadašnjih dominantnih književnih i glazbenih strujanja. U književnom su dijelu zatim interpretirane reprezentativne pjesme Arsena Dedića s obzirom na glavne tematske preokupacije, ljubavni i ratni diskurs, kao i pjesme Antuna Šoljana i Zvonimira Goloba koje je Dedić uglazbio i uvrstio na album. Glazbeni dio rada sadrži analize skladbenih postupaka u izabranim pjesmama: usporedbu postupaka s retoričkim figurama, način uglazbljivanja vlastite poezije, instrumentaciju i oblik pjesama, elemente *jazza* te postupak mijenjanja fokalizacije. Potonje je prikazano kako bi se uspostavila korelacija književnosti i glazbe. Konačno, prikazan je mogući interdisciplinarni pristup albumu radi mogućeg uvrštavanja Dedićeva opusa u nastavne programe.

Ključne riječi: Arsen Dedić, *Ministarstvo straha*, književnost, glazba, 1990-e, interdisciplinarni pristup, analiza

Summary:

This master's thesis covers most important features of Arsen Dedić's album *Ministarstvo straha* with special emphasis on the context of its creation. The first part highlights relevant details of Arsen Dedić's biography and bibliography that are somehow linked to the lyrics or music of the songs from the album. The literary and musical aspects of his style were described in order to compare his works from the 1990's with his earlier works. Considering the fact that this album was created during the Croatian War of Independence and the post-war years, it was also important to describe historical, literary and musical contexts that influenced the creation of the album. Also, characteristics of Dedić's opus of the 1990's were compared with the features of the dominant literary and musical currents of the time. Literary part of this thesis also includes interpretation of Dedić's representative songs with regard to main thematic preoccupations, love and war discourse, and poems by Antun Šoljan and Zvonimir Golob, which Dedić set to music and included in his album. The musical part includes an analysis of compositional procedures in selected songs, a comparison of those procedures with rhetorical figures, an analysis of settings of own poetry to music with special attention to the instrumentation, form, elements of jazz and variable focalizations, in order to show possible correlations of poetry and music. Finally, an interdisciplinary approach to the contents of the album was presented in order to explore possibilities of including Dedić's opus within teaching curricula.

Keywords: Arsen Dedić, *Ministarstvo straha*, literature, music, 1990s, interdisciplinary approach, analysis

1. Uvod

Zanimanje za interdisciplinarnu temu i proučavanje prožimanja književnosti i glazbe nastalo je tijekom mnogih predavanja na studiju kroatistike: na kolegijima iz usmene književnosti, hrvatske književnosti (od Hektorovićeve *Ribanja i ribarskog prigovaranja* do Tribusonova romana *Polagana predaja*), a zatim i na metodici književnosti (intermedijalnost). Naravno, i na studiju Glazbene pedagogije bile su prisutne teme iz književnosti (na kolegijima Povijest glazbe i Glazbena literatura u školi) koje su me zainteresirale za detaljnije proučavanje odnosa glazbe i teksta. Štoviše, smatram da se istraživanja međusobnih ispreplitanja književnosti i glazbe ne smiju zadržati samo na sadržajnom planu, već je korisno uočiti međusobne utjecaje glazbenog i književnog medija, odnose struktura u glazbi sa strukturama teksta te nezaobilazni zajednički kontekst. Prema Žmegaču, „premoć je glazbeno-književnog privlačenja u tome što ono ostvaruje sinteze kojima je doista nemoguće odrediti granice, ni po vrijednosti, ni po broju”,¹ što je odlično opravdanje (ako nam opravdanje uopće treba) za proučavanje tekstova glazbenih albuma ili literarnih zbirka hrvatskih glazbenika i kantautora. Štoviše, Arsen Dedić dovoljno se bavio i glazbenim i poetskim izražavanjem da bi se njegova djelatnost mogla proučavati i iz književne i iz glazbene perspektive. Budući da je o Dedićevu stvaralaštvu od 1960-ih do 1990-ih godina već mnogo toga napisano, u ovom će radu naglasak biti na njegovoj stvaralačkoj djelatnosti u kontekstu hrvatske poslijeratne lirike te glazbe 1990-ih godina. Naime, nakon mnogobrojnih objavljenih zbirka poezije i glazbenih albuma, 1997. je godine objavljen album *Ministarstvo* s četrnaest tematski raznovrsnih pjesama.

U prvom će se dijelu rada ukratko sažeti važnije informacije o Dedićevu opusu te književnom i glazbenom stilu s naglaskom na šansonijersku djelatnost. Budući da je područje Dedićeva djelovanja vrlo široko, prikazat će se tematika i obilježja relevantna za proučavani (ratni i poratni) opus i album *Ministarstvo straha*. Također, opisat će se glazbeni, književni i povijesni kontekst 1990-ih godina te obilježja Dedićeve poetike i glazbe u odnosu prema umjetnosti toga vremena. U njegovu se stvaralaštvu od 1993. do 1997. mogu uočiti sadržajni provodni motivi (rata, straha, otpora ideologiji i ljubavi) koji će se u ovome radu detaljnije interpretirati. S obzirom na to da album sadrži dvije uglazbljene pjesme Antuna Šoljana i jednu pjesmu Zvonimira Goloba, u književnom će se dijelu prikazati poetike njihova književnoga stvaralaštva. Također, već u naslovu albuma uočljive su intermedijalnost i intertekstualnost pa će se u središnjem dijelu rada iznijeti nekoliko podataka i usporedbi s

¹ Viktor Žmegač: *Književnost i glazba*, Zagreb: Matica hrvatska, 2003, 5.

drugim umjetničkim djelima, uz detaljniju analizu Dedićeve pjesme *Ruke* i Marinkovićeve novele *Ruke*. Nadalje, temeljno je pitanje ovoga rada uglazbljivanje književnih predložaka i vlastitih literarnih tekstova. Stoga će u prvome dijelu biti prikazana analiza dotadašnjeg glazbenog opusa i stila Arsena Dedića kako bi se naznačili temeljni kompozicijski postupci i medij kojim se autor predstavio publici. Konačno, Dedićevo bi poratno stvaralaštvo moglo biti predstavljeno i u nastavnom procesu, na nastavi Glazbene kulture ili Glazbene umjetnosti. U ovom će se radu prikazati moguće korelacije kojima bi se sadržaj predmeta Glazbena umjetnost mogao proširiti i usporediti sa sadržajima drugih srednjoškolskih predmeta, prvenstveno književnima ili povijesnima.

2. Arsen Dedić

2.1. Biografija i bibliografija

Iako su mnogi pokušavali zabilježiti svu Dedićevu literarnu građu, zbirke, glazbu za TV serije, TV drame, igrane filmove, dječje pjesmice, glazbene albume itd.,² on je svoju autobiografiju pisao vrlo oskudno i nenametljivo. U monografiji Igora Mandića iz 1983. godine navedene su samo važnije informacije o Dedićevu školovanju i profesionalnom životu.³ Također, prema Vinku Brešiću, Dedić „nije pokazivao volju da išta više napiše ili barem dopiše”⁴ kada su se susreli u kavani Esplanade kako bi mu Dedić predao svoju autobiografiju kojoj je priložio i autoportret s potpisom.

Arsen Dedić rođen je 28. srpnja 1938. godine u Šibeniku gdje je završio gimnaziju i srednju glazbenu školu. U djetinjstvu je svirao u Šibenskoj narodnoj glazbi gdje je stekao „prvo profesionalno zanimanje” i upoznao „muziku sa svrhom”.⁵ Dolaskom u Zagreb još jednom polazi dva završna razreda srednje škole, a zatim upisuje Pravni fakultet koji ipak prekida upisujući Muzičku akademiju. Na studiju flaute diplomira 1964. godine, vodi vlastiti ansambl, Kvartet flauta Arsena Dedića, a svira i u nekoliko drugih ansambala i orkestara (Zagrebački jazz orkestar, Zagrebački vokalni kvartet).⁶ U to vrijeme povremeno objavljuje stihove, no prestaje s literarnom djelatnošću „zbog stanovitih nedaća pri objavljivanju ranijih pjesama.”⁷ Godine 1969. ponovno piše pjesme, a već 1971. objavljuje prvu knjigu pjesama *Brod u boci*. Tada odbacuje pseudonim Igor Krimov koji je upotrebljavao „da ne bi svoje ime identificirao s djelatnošću koje su pravila onemogućavala svaki stvaralački rad.”⁸

Nakon zbirke *Brod u boci* započeo je aktivno književno djelovanje i objavio sljedeće knjige: *Zamišljeno pristanište* (s Matijom Skurjenijem, 1975.), *Narodne pjesme* (1979.), *Poesia e canto* (1983.), *Hotel Balkan* (1987.), *101 pjesma* (1990.), *Pjesnikov bratić* (1990.), *Pjesnik opće prakse* (1993.), *Kiša/Rain* (1993.), *Slatka smrt* (1995.) i *Stihovi* (1997.), te zbirke nastale od 2000. do 2012. godine: *Čagalj* (2000.), *Hladni rat* (2000.), *Zabranjena knjiga* (2003.), *Padova* (2004.), *Brzim preko Bosne* (2005.), *Službena duša* (2007.), *Zidne novine* (2009.) i *Kapi za oči* (2012.). Dedić u autobiografiji navodi da je „najopsežniji dio rada ostavio kazalištu i TV-u” te „uglazio velik broj naših pjesnika (I. G. Kovačić, T. Ujević, D.

² Usp. Igor Mandić: *Arsen Dedić*, Zagreb: Znanje, 1983, 138–143.

³ Ibid., 6.

⁴ Vinko Brešić: *Iz prve ruke: nove autobiografije hrvatskih pisaca. Knj. 1.* Zagreb: Alfa, 2013, 409.

⁵ I. Mandić, op. cit., 44.

⁶ Usp. Ivona Ajanović-Malinar: Dedić, Arsen. *Hrvatski biografski leksikon* [mrežno izdanje], Macan, Trpimir (ur.), Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 1993, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4445> (pristup 17. srpnja 2018.).

⁷ V. Brešić, *Iz prve ruke*, 409.

⁸ Arsen Dedić: *Brod u boci*, Zagreb: Croatia concert, 1971, 5.

Ivanišević, A. Šoljan, Z. Golob, Ž. Sabol...)",⁹ pri čemu se pokazao kao vrsni interpretator. Radom na filmskoj i kazališnoj glazbi usavršavao se u području primijenjene glazbe,¹⁰ a sudjelujući na mnogim festivalima zabavne glazbe (u Zagrebu, Opatiji, Splitu, Šibeniku, Krapini, Omišu)¹¹ predstavlja se kao skladatelj autorske pjesme. Ostvario je i međunarodnu karijeru sa skladbama za film i kazalište: u Salzburgu je surađivao s avangardnim teatrom Arbos, a u Düsseldorfu s plesnim teatrom. Profesionalno se bavio glazbom od 1958. godine, a književnošću od 1971. godine. Kao skladatelj snimio je četrdesetak glazbenih albuma, među kojima su *Čovjek kao ja* (1969.), *Homo volans* (1973.), *Vraćam se* (1975.), *Porodično stablo* (1976.), *Arsenal* (1976.), *Dedić-Golob* (1977.), *Pjevam pjesnike* (1980.), *Tihi obrt* (1993.), *Ko ovo more platit* (1995.), *Ministarstvo straha* (1997.), *Kinoteka* (2002.), *Rebus* (2008.) i dr.¹²

Nagrađivan je u mnogim umjetničkim područjima: za životno je djelo na području filmske umjetnosti dobio nagradu *Vladimir Nazor* (2007.), uz mnoge nagrade za šansone s glazbenih festivala, dječje pjesme, albume zabavne glazbe itd. Neke od važnijih nagrada su: Vjesnikova nagrada *Slavenski* (1978.), europske nagrade *Jacques Brel* (1979.) i *Premio Tenco* (1982.), *Goranov vijenac* (2003.), *Kiklop* (2009. i 2013.), *Porin* za životno djelo (1999.) te nagrada *Pedeset godina* Motovun Film Festivala za cjelokupni doprinos filmskoj umjetnosti (2014.). Važno je u ovom kontekstu istaknuti i nagrade osvojene 1990-ih godina: *Premio Città di Recanati* kao istaknuti europski šansonijer (1991.), Nagrada *Marul* Marulićevih dana za scensku glazbu u predstavi *Krležijada* (1993.), *Zlatna arena* Filmskog festivala (film *Pont Neuf*, 1997.), diskografske nagrade *Porin* (za najbolju produkciju za *Tihi obrt*, sa S. Kalogjerom, 1994.; za najbolji album folklorne glazbe *Ko ovo more platit*, 1996.; za najbolji album zabavne glazbe, *Ministarstvo straha*, sa S. Kalogjerom, 1998.), Nagrada *Zlatni Histrion* (1995.). Godine 1995. za kulturni rad odlikovao ga je predsjednik Franjo Tuđman *Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića*.¹³

⁹ Ibid.

¹⁰ Izdvojiti ćemo glazbu iz poznatijih filmova: *Živa istina* (T. Radić, 1972.), *Žuta* (V. Tadej, 1973.), *Vlak u snijegu* (M. Relja, 1976.), *Pakleni otok* (V. Tadej, 1979.), *Vlakom prema jugu* (P. Krelja, 1981.), *Glembajevi* (A. Vrdoljak, 1988.); te kazališne predstave: *Hölderlin* (P. Weiss, 1973.), *Inspektorove spletke* (R. Marinković, 1977.), *Romanca o tri ljubavi* (A. Šoljan, 1977.), *Majstor i Margarita* (N. Bulgakov, 1985.), *Cymbelin* (W. Shakespeare, 1986.), *Diogeneš* (T. Brezovački, 1989.), *Zajednička kupka* (R. Marinković, 1989.) i dr. (I. Ajanović-Malinar, op. cit., <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4445> (pristup 17. srpnja 2018.)).

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Usp. *** Arsen Dedić, *Hrvatsko društvo skladatelja*, <http://www.hds.hr/clan/dedic-arsen/> (pristup 1. kolovoza 2018.).

Godine 2008. o Dediću je snimljen kratki dokumentarni film *Arsen – Brod u boci* Mirka Duića,¹⁴ a 2013. godine *Moj zanat* redatelja Mladena Matičevića.¹⁵ Do sada je objavljeno mnogo intervjua, napisane su recenzije albuma i članci o njegovom pjesništvu, no potpunija monografija, nakon Mandićeve iz 1983., nije objavljena. Arsen Dedić umro je nakon duge i teške bolesti, 17. kolovoza 2015. godine, ostavljajući za sobom velik i važan opus vrijedan istraživanja te mnogo ljubitelja njegove glazbe, pjesništva ili spoja toga dvoga.

2.2. Dedićev književni stil do devedesetih

Arsen Dedić pjesme je počeo objavljivati sredinom 1950-ih godina, a tek se 1971. godine hrvatskoj književnoj javnosti predstavio zbirkom *Brod u boci*. Primljena je izuzetno dobro,¹⁶ a sadrži pogovor Zvonimira Goloba koji navodi da zbirka „traži svog budućeg čitaoca, jer, mnogi koji su prihvatili šansone, potražiti će i zbirku pjesama.”¹⁷ Golob je tim iskazom predvidio buduću Dedićevu djelatnost, kantautorstvo koje je od 1971. do 2015. uključivalo i pjesničko i glazbeno stvaranje,¹⁸ iako je Dedić sam naglašavao da je „pjesnik opće prakse”, ali akademski školovan glazbenik.¹⁹ U književnosti se pojavio objavljivanjem pjesama u splitskom *Vidiku*, zagrebačkim *Prisutnostima* i *Poletu*.²⁰ Šezdesetih se godina priklanja literarnoj poeziji svojih vršnjaka i približava krugovaškom pjesništvu, no nikada toliko da bi se predstavljao kao jedan od njih.²¹ Nakon što su dvije njegove pjesme objavljene pod naslovom *Čuda* u časopisu *Prisutnosti* proglašene nepoćudnima i zabranjenima,²² Dedić se povlači iz književnosti do 1969. godine, a ne objavljuje do spomenute 1971. godine. Pojavljivanjem početkom sedamdesetih, Dedić se „nakon teške hermetičke razlogaške faze [...] vratio komunikativnosti, slikovitoj metaforičnosti, a na tematsko-motivskom planu

¹⁴ Usp. Zoran Tučkar: Skice o bardu, *Muzika.hr*, 2010, <https://www.muzika.hr/filmovi/skice-o-bardu/> (pristup 8. kolovoza 2018.).

¹⁵ Usp. Hrvoje Krstičević: *Moj zanat – Uspjela dokumentarna biografija velikog Arsena Dedića*, *dokumentarni.net*, 2014, <https://www.dokumentarni.net/2014/03/17/moj-zanat-uspjela-dokumentarna-biografija-velikog-arsena-dedica/> (pristup 29. srpnja 2018.).

¹⁶ Prodano je u šezdesetak tisuća primjeraka.

¹⁷ A. Dedić, *Brod u boci*, 5.

¹⁸ „U meni su se oduvijek prirodno spajala dva autorska izražavanja, pjesnički i muzičarski. To nikako nisam osjećao kao dilemu, niti kao težak spoj, niti sam ga ikada pokušavao imenovati.“ (Mladen Pavković: *Zajedno, ali sam ili tako je govorio Arsen Dedić*, Koprivnica: Matica hrvatska – Baltazar, 2015, 16).

¹⁹ I. Mandić, op. cit., 46.

²⁰ Usp. A. Dedić, HDS, <http://www.hds.hr/clan/dedic-arsen/> (pristup 1. kolovoza 2018.).

²¹ „Jednom mi je sjajni pjesnik Dubravko Horvatić rekao: *Tebe smo smatrali najvećim pjesnikom izvan Akademije*, jer, mene nisu poznavali, nisu znali gdje živim, nisam sjedio po književnim kavanama.” (M. Pavković, op. cit., 17).

²² „Žestokom ideološkom reakcijom te gubitkom angažmana na Radiju Zagreb.“ (Tonko Maroević: *Spjevani i ispjevani kanconijer*, *Vijenac*, 2015, 561–562. <http://www.matica.hr/vijenac/561%20-%20562/spjevani-i-ispjevani-kanconijer-24787/> (pristup 20. kolovoza 2018.)).

ljubavi prema ženi, prijateljima i domovini.”²³ Poezijom se udaljava od krugovaša „u kojih su naznake o subjektu vrlo općenite”, ali i od razgovoraca „gdje je subjekt prognan u mitsko”,²⁴ iako bi im generacijski pripadao. Krajem sedamdesetih godina predstavlja se zbirkom *Narodne pjesme* (1979.) kojom potvrđuje postmodernistička obilježja: ludističke pjesme spaja s karakterističnim tematsko-motivskim repertoarom i ironijom.²⁵ Svojim izrazom približava se „pjevnj formi tzv. lakog stiha”,²⁶ a iz usmene narodne književnosti preuzima „gnomičnost, rimu i stereotipne motive”²⁷ što obogaćuje ironijom. Budući da je u središtu postmoderne kulture bila „uporabljiva umjetnost”,²⁸ Dedić u zbirci *Narodne pjesme* predstavlja primijenjene stihove kojima postiže svoj najveći uspjeh u književnosti: „Nije postigao da dođe na popis *bestsellera* svojom čistom poezijom nego onom primijenjenom.”²⁹ U narednim se zbirkama sve više okreće kolektivnom identitetu, sa svojevrsnom ironijom i kritičnošću. Sljedećom zbirkom, *Hotel Balkan* (1987.) Dedić se iz „poeta[e] ludens[a]“ pretvara u „poetu doctusa”,³⁰ u književnosti u kojoj prevladava popularna kultura. Već u toj zbirci osjeća se autorova neravnodušnost spram političkog konteksta koja će kulminirati u zbirkama i albumima devedesetih. U zbirci *Pjesnikov bratić* (1990.) Dedić se iznova ograđuje od pjesničkoga zanimanja koje je početkom stvaralaštva pokušao prikriti pseudonimom Igora Krimova, a zbirku objavljuje u vlastitoj nakladi. Većinu pjesama ponovio je i u zbirci *Pjesnik opće prakse* (1993.), no u središte stavlja temu rata: zbirka je podijeljena na cikluse *Ratne i ratne šansone*, *Pjesnikov bratić* i *Razno*. Ciklusom *Ratne i ratne šansone* najavljuje dominantno tematsko-motivsko središte svoje poezije devedesetih, uz osnovne teme rata i ljubavi. Nadalje, zbirkom *Slatka smrt* (1995.) Dedić doseže vrhunac osobnog i kolektivnog tragičnog, tematizacijom smrti i prolaznosti. Godine 1997. objavljuje zbirku *Stihovi: izabrane pjesme*, ujedinivši dosadašnje pjesničke zbirke s uglazbljenim pjesmama s ploča. Devedesete su postale prijelomno razdoblje u Dedićevu stvaralaštvu; kada je popularna kultura postala kič, on je „započeo hladni rat s kičerima”,³¹ najavivši gradaciju ironije i cinizma te povlačenje u privatnost nasuprot „ispolitiziranom društvenom stanju”.³² Konačno, u zbirci pjesama

²³ Sanja Knežević: *Mediterranski tekst hrvatskog pjesništva: postmodernističke poetike*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013, 185.

²⁴ Zvonimir Mrkonjić: *Prijevoji pjesništva I*, Zagreb: Altagama, 2006, 264–265.

²⁵ S. Knežević, op. cit., 191.

²⁶ „Pjevnu formu reaktualizirao je Slamnig, posvojio Šoljan, a u B. Pavlovića nikad nije ni prestala biti aktualna.” (Z. Mrkonjić, op. cit., 264–265).

²⁷ S. Knežević, op. cit., 193.

²⁸ Ibid., 189.

²⁹ Z. Mrkonjić, op. cit., 265.

³⁰ S. Knežević, op. cit., 196.

³¹ Ibid., 207.

³² Ibid.

Čagalj (2000.) romantični su stihovi zamijenjeni „čagljevim zavijanjem“, a „teška iskustva“ izrečena su „lakim stihom”.³³

U skladu s postmodernističkim obilježjima, Dedićevo pjesništvo devedesetih vrvi intertekstualnošću i ironijom. Njegova poezija, od prve pa do posljednje zbirke „ima obilježja konfesije”³⁴ i pisana je najčešće u prvome licu. Milanja zaključuje da je Dedić pjesnik intimnog i svakodnevnog prevertovskog tipa,³⁵ dok Maroević smatra da Dedić to svakodnevno vrlo vješto obogaćuje „neoromantičarskim predznakom s verističkim, neorealističkim i čak pop-artističkim začinima”.³⁶ Autor nije zaokupljen jednim tematskim područjem: uglazbljuje ratne stihove Antuna Šoljana, ali ne zanemaruje ni druge teme poput trubadurskog pisanja ženi i intimnih pitanja o identitetu.³⁷

2.3. Dedićev glazbeni stil

Dijakronijski gledano, Dedićev se glazbeni stil nije mnogo mijenjao. Naime, od prvog glazbenog albuma *Čovjek kao ja* (1969.), preko *Pjevam pjesnike* (1980.) pa do albuma *Ministarstvo straha* (1997.) ili albuma *Rebus* (2008.), Dedić je pisao i interpretirao šansone. Naravno, svi su albumi, pa i skladbe, nastali u određenom vremenu, ideologiji, u doba dominacije određenog popularnog žanra, ili, konačno, dijelu autorova života. Potrebno je, radi određivanja Dedićeva glazbenoga stila, predstaviti njegov glazbeni početak, a zatim i glazbenu vrstu kojom se afirmirao kao skladatelj i pjevač.

Svoj glazbeni stil Dedić je počeo graditi na temeljima zabavnoglazbenih stilova, *swingu*, *jazzu* i šlageru, s uzorima poput Plattersa, Billa Halleyja, Elvisa Presleya, Franka Sinatre, Paula Anke, Louisa Prime, Neila Sedake, Maria Kinela, Zvonimira Krkljuša, Dragomira Ristića i mnogih drugih.³⁸ Prvim izvedbama i snimljenim gramofonskim pločama Dedić najavljuje svoj ukus i ugledanje u velike predstavnike talijanske škole *canzone d'autore*³⁹, Gina Paolija i Sergia Endriga. S vremenom započinje i svoj rad na autorskoj

³³ Z. Mrkonjić, op. cit., 267.

³⁴ A. Dedić, *Brod u boci*, 7.

³⁵ „Dedić poput Jacquesa Préverta piše šansone koje odišu jednostavnošću, osjećajnošću, a nadahnjuje ih svakidašnjica i ono što tu svakidašnjicu čini, obične male stvari.” (Cvjetko Milanja: *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000*, 2. dio, Zagreb: Altagama, 2001, 280).

³⁶ Tonko Maroević: Bratić nadvladao obrtnika. Pjesnički opus Arsena Dedića, u: Arsen Dedić: *Stihovi*, Zagreb: Konzor, 1997, 355.

³⁷ O ratnome pismu i ljubavnoj poeziji vidjeti poglavlja *Ratni diskurs* i *Ljubavni diskurs*.

³⁸ I. Mandić, op. cit., 45.

³⁹ U doslovnom prijevodu „autorska pjesma” koja je u suprotnosti s *canzone di consumo*, odnosno „potrošačkom pjesmom”. (Ibid., 48).

pjesmi kojom se afirmira pod utjecajem već spomenute talijanske škole kancone⁴⁰ šezdesetih godina te šlagereskoga izričaja⁴¹.

Kada se Dedić pojavio na sceni, afirmirali su se pjevači poput Ive Robića, Tereze Kesovije, Zdenke Vučković i Vice Vukova, a zabavna glazba doživjela je veliki procvat. Uz šlager se počinje njegovati i šansona čiji su glavni predstavnici bili Arsen Dedić, Pero Gotovac, Zvonimir Golob i Zvonko Špišić. Zabavna se glazba tada poticala održavanjem festivala, natječajima, radijskim i TV izvođenjima, a pojavom novih žanrova ona širi svoje područje i isprepliće se s popularnom glazbom.⁴² Pritom je zabavna glazba namijenjena širokoj publici, nije previše zahtjevnja ni inovativna, niti „ozbiljna po namjeri”,⁴³ a obuhvaća masovno raširena i „nepretenciozna muzička djela kojima je cilj da stvore ugodno raspoloženje.”⁴⁴ Među njima je i šlager koji se može opisati kao „pomodna pjesma pristupačne melodike, jednostavna oblika, ritma i harmonije.”⁴⁵

Velikoj prihvaćenosti Dedićeve glazbe pogodovala je i festivalska kultura gdje se u početku pojavljivao pišući glazbu i tekstove za druge izvođače,⁴⁶ a zatim i sa svojom autorskom pjesmom. Uz sve spomenuto, Dedić se vrlo uspješno bavio i primijenjenom glazbom za film i kazalište te pritom osvojio mnoga priznanja.⁴⁷ Do 2003. godine skladao je glazbu za 115 kazališnih predstava, 75 skladbi za filmove te 21 skladbu za televizijske serije.⁴⁸ Nadalje, skladao je i nekoliko avangardnih i elektroničkih skladbi, čime je samo potvrdio svoj status profesionalnog glazbenika.

Valja istaknuti da je šezdesetih godina došlo do produbljivanja „jaza između mase i elite”.⁴⁹ Naime, u domeni klasične glazbe 1961. se godine održava prvi Muzički biennale Zagreb, međunarodni festival suvremene glazbe. Time se uspostavlja još jača granica između ozbiljne glazbe koja se razvija u užim društvenim krugovima, odnosno među profesionalnim

⁴⁰ Predstavnici su G. Paoli, L. Tenco, B. Lauzi, S. Endrigo i F. de Andre. Razlikuje se od izvorne francuske šansone. (Ibid., 48).

⁴¹ Dedić navodi da su uz „akademsko školovanje” na njegov razvoj utjecali i šlageri: „U zraku je bila i popularna muzika onoga vremena, šlageristika u najširem mogućem smislu te riječi.” (Ibid., 48).

⁴² Usp. Lovro Županović: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980, 323.

⁴³ Nikša Gligo: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća: s uputama za pravilnu upotrebu*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 1996, 276.

⁴⁴ Ibid., 307.

⁴⁵ Ibid., 277.

⁴⁶ Kao i drugi veliki skladatelji i tekstopisci popularne glazbe: Zdenko Runjić, Nikica Kalogjera, Delo Jusić, Rajko Dujmić, Zrinko Tutić, Đorđe Novković i dr.

⁴⁷ O Dedićevoj glazbi za film i serije mogao bi se napisati poseban rad; do tada, valja poslušati album *Za kino i TV* na kojem su sakupljene skladbe za filmske naslove poput *Gospoda Glembajevi*, *U registraturi*, *Tajna starog tavana*, *Prosjaci i sinovi*... (Usp. *** Arsen Dedić: *Za kino i TV*, Croatia Records, 2008, https://www.crorec.hr/crorec.hr/ws_o_izdanju.php?IZDANJE_ID=606249 (pristup 25. kolovoza 2018.)).

⁴⁸ Usp. Arsen Dedić: *Zabranjena knjiga*, Zagreb: AGM, 2003, 119–134.

⁴⁹ I. Mandić, op. cit., 11.

glazbenicima, te zabavne glazbe lakih melodija koju podržava masovna kultura.⁵⁰ Dedić je svoju djelatnost razvijao i u području „konvencionalnog glazbenog života” i u svijetu „zabavne kulture”⁵¹ čime briše granice koje razdvajaju te vrste glazbe. Štoviše, visokim umjetničkim kriterijima težio je i u glazbenom i u pjesničkom stvaralaštvu. Izrazita komunikativnost izraza omogućila mu je recepciju u popularnoj kulturi. Ipak, Dedić nikada nije potpuno pripadao estradnoj sceni, već je pokazivao da se pod trivijaliziranim nazivom zabavne glazbe može napisati reprezentativno djelo visokih umjetničkih dosega.

2.4. Šansona

Pjesme Arsena Dedića označavaju se pojmom šansone, iako sam autor navodi sljedeće: „Prvu kompoziciju koju sam napisao ljudi su nazvali šansonom, ali ja nikad nisam znao mnogo o izvornoj, autentičnoj, francuskoj šansoni, niti sam poznao taj jezik, ni aktere. Pišući kompozicije, ja sam naprosto slijedio svoje osjećaje, a to što su ljudi moje pjesme zvali šansonama, nije ispalo mojom voljom.”⁵²

Mandić navodi da „kod nas šansona nije postojala, tj. bar ne pod tim nazivom”,⁵³ ili barem ne do 1963. godine kada se u Zagrebu okupilo nekoliko entuzijasta koji su odlučili stvoriti grupu pod nazivom Studio 64. Uz Arsena Dedića u promicanju šansone sudjelovali su: Zvonimir Golob, Nikica Kalogjera, Pero Gotovac, Milan Lentić, Ivica Krajač, Zvonko Špišić, Stipica Kalogjera, Miljenko Prohaska i Bojan Hohnjec, pjesnikinje Irena Vrkljan i Vesna Parun, a pjevali su još Hrvoje Hegedušić, 4M i Ana Štefok.⁵⁴ Godine 1964. Studio 64 organizirao je prvo *Veče šansone* u kazalištu Gavella. Večeri šansona prerasle su u takozvanu Zagrebačku školu šansone koja je imala veliki utjecaj na razvoj i opstanak šansone u Hrvatskoj.⁵⁵ Dedić je nastavio njegovati šansonijerski izričaj pod utjecajima već razvijene francuske šansone i talijanske kancone te klasičnog *rock*-pjesništva,⁵⁶ čime se približio

⁵⁰ „Umjetnička elita još je početkom tih godina načelno odbijala sustavniju suradnju u masovnim medijima, optužujući ih kao raznosače ne-kulture. [...] Estradna kultura bila je prepuštena sama sebi, okvalificirana kao puka i laka zabava.” (Ibid.).

⁵¹ Ibid.

⁵² Arsen Dedić: *Mojih deset godina na sceni*, 2. dio, *Plavi vjesnik*, 1968, <http://www.yugopapir.com/2013/07/memoari-arsena-dedica-2-deo-mojih-deset.html> (pristup 2. srpnja 2018.).

⁵³ Štoviše, podrijetlo šansone u hrvatskoj kulturi Mandić vidi u narodnoj, usmenoj poeziji. (Usp. I. Mandić, op. cit., 34–35).

⁵⁴ A. Dedić, *Mojih deset godina na sceni*, <http://www.yugopapir.com/2013/07/memoari-arsena-dedica-2-deo-mojih-deset.html> (pristup 2. srpnja 2018.).

⁵⁵ O Zagrebačkoj školi šansone snimljen je serijal. Usp. Zvonimir Varošaneć i Miljenko Bukovčan: Takvim sjajem može sjati, [serijal], *Hrvatska radiotelevizija*, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=nfEUHEsIp2w&t=1994s> (pristup 10. rujna 2018.).

⁵⁶ Usp. A. Dedić, HDS, <http://www.hds.hr/clan/dedic-arsen/> (pristup 1. kolovoza 2018.).

svjetskim velikanima poput Charlesa Aznavoura, Sergia Endriga, Gina Paolija, Bulata Okudžave, Boba Dylana i Leonarda Cohena.

Nekomercijalizirana šansona od šlagera se razlikuje kvalitetnim tekstnim predloškom, koji kod potonjega nije bio od presudnog značaja. Nikša Gligo navodi da je šansona „višestrofna solopjesma uz pratnju s izvorno francuskim tekstom [...], samostojna vrsta, izvorno vrlo jasno isprofilirana stila, s pjesničkim predlošcima visoke umjetničke vrijednosti i izrazitom važnošću interpretatora.“⁵⁷

Dedić navodi da je pristup publici temeljni element po kojemu se šlager razlikuje od autorske pjesme. Naime, i autorska pjesma i šlager pripadaju sredini popularne kulture u kojoj žele biti prezentirani publici, no to, kako tvrdi Dedić, čine na različite načine: „Znam samo da je šlager u sebi proračunat, da je zasnovan na klišejima, a da autorska pjesma problematizira emotivna i intelektualna stanja na svoj način, ona ne kreće od zadatka.“⁵⁸ Prema tome, šansona predstavlja sinkretizam pjesništva i glazbe, a glavna je zadaća pjevača neposredno interpretirati njezin sadržaj.

Štoviše, Dedić je umjesto pojma šansone upotrebljavao pojam autorske pjesme koji više odgovara karakteristikama njegova opusa. On predstavlja skladatelja glazbe i pjesnika koji svoje pjesme sam interpretira i izvodi. Time postaje „glazbenik-skladatelj“ i „glazbenik-izvođač“⁵⁹ i pojavljuje se na sceni kao „prvi autor sinteze“.⁶⁰ Mandić navodi da Dedić pjesništvo „vraća u izvorni zagrljaj glazbe“⁶¹ (misleći pritom na izvođenja pjesništva uz pratnju lire) te tako udružuje pjesništvo i glazbu u jedinstvenu cjelinu. Ipak, Dedić ne podržava hermetičnost pjesništva već ga jednostavnim izrazom otvara masovnoj komunikaciji, a time i masovnoj kulturi.

Književnik Zvonimir Golob šansonu je prihvatio kao literarni izraz iako ona ponekad „odstupa od nekih zakonitosti“⁶² književnosti kako bi se predstavila popularnoj kulturi. Sukladno tome, 1988. godine Golob navodi sljedeće karakteristike uglazbljene šansone: „Sama šansona se u suštini ne razlikuje od bilo koje pjesme. Razlikuje se jedino po tome što mora postojati određena metrička, ritmička pravilnost, što je obaveza jednostavnosti, razumljivosti. Jer, tko sluša pjesmu, mora ju slušati, razumjeti, zavoljeti od prvog slušanja.“⁶³

⁵⁷ N. Gligo, op. cit., 276.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Nikša Gligo: Dedićev glazbenički identitet, u: Mandić, Igor: *Arsen*, 170.

⁶⁰ I. Mandić, op. cit., 11.

⁶¹ Ibid.

⁶² A. Dedić, *Brod u boci*, 5–6.

⁶³ Z. Varošaneć i M. Bukovčan, op. cit., 1. epizoda, 28:40,

<https://www.youtube.com/watch?v=nfEUHESIp2w&t=1994s> (pristup 10. rujna 2018.).

Također, Hrvoje Hegedušić ističe da je zabavna glazba uvedena s anglosaksonskog i talijanskog govornog područja pa njezine zakonitosti uglazbljivanja teksta nisu u skladu sa zakonitostima hrvatske zabavne glazbe.⁶⁴ Upravo zato, hrvatski su šansonijeri inzistirali na pisanju i izvođenju pjesama na hrvatskome jeziku jer, kako tvrdi Zvonko Špišić, „jezik određuje pjesmu”.⁶⁵

Šansonijeri su, prema Štefaneku, ujedinili glazbu i poeziju toliko da su pjesnici poštivali zakonitosti kojima će poezija biti uglazbljena, a glazbenici „mislili kroz stihove pa ih kasnije sami i napisali”.⁶⁶ Arsen Dedić tekstove svojih šansona objavljivao je u literarnim zbirkama i to uglavnom zbirkama koje su izašle prije glazbenih albuma. Budući da je bio akademski glazbenik, govorenu je riječ mogao kvalitetno uglazbiti, a do potvrde o uglazbljivanju poezije (a ne literarizaciji glazbe) dovodi nas činjenica da su glazbene dionice često podređene tekstu. Ne može se osporiti da karakter šansone određuje upravo sadržaj teksta,⁶⁷ no s druge strane, Dedić je bio svjestan glazbenih oblika i zakonitosti kojima je podvrgnuo određeni sadržaj pjesme.

Konačno, originalne i kvalitetne šansone nastajale su i nakon Zagrebačke škole šansone pa čak i u devedesetima kada je ta glazbena vrsta, zbog ideologije i drugih glazbenih strujanja, izgubila popularnost koju je imala od šezdesetih.

2.5. Dosadašnja istraživanja

O Dediću su pisali mnogi književnici, glazbenici i kritičari: Igor Mandić, Mladen Pavković, Zvonimir Golob, Zdravko Zima, Tonči Maroević, Krešimir Bagić, Dražen Vrdoljak, Nikša Gligo, Zvonimir Mrkonjić i drugi. Za potrebe ovoga rada prikazat će se najrelevantniji kritičarski osvrti na određene fenomene Dedićeva djelovanja radi detaljnijih budućih istraživanja opusa ili uključivanja u odgojno-obrazovni program. Budući da je u ovome radu naglasak na albumu *Ministarstvo straha*, slijedi kratki osvrt na literaturu korisnu za proučavanje toga dijela opusa. U osvrtu će biti navedena i književna i glazbena literatura jer bi, radi interdisciplinarnog modela, moglo biti korisno proučiti oba područja.

⁶⁴ Z. Varošanec i M. Bukovčan, op. cit., 7. epizoda, 31:40, <https://www.youtube.com/watch?v=f73zC36Ftc4> (pristup 10. rujna 2018.).

⁶⁵ Ibid., 3:09.

⁶⁶ Z. Varošanec i M. Bukovčan, op. cit., 1. epizoda, <https://www.youtube.com/watch?v=nfEUEsIp2w&t=1994s> (pristup 10. rujna 2018.).

⁶⁷ Ibid.

2.5.1. Književni osvrti

Cvjetko Milanja prvi je uključio Dedićevo pjesništvo u povijest književnosti u knjizi *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* (2001.) Uz Baloga, Severa i druge, Dedićevo poetiku Milanja uvrštava u poglavlje *Posebne poetike*,⁶⁸ a Dedića izdvaja kao reprezentativnog predstavnika šansone. Zanimljivo je uočiti i njegovu tezu o načinu „prebačaja žanrova“, naime, Dedić je „literaturu 'premjestio' u šansonu, na estradu, a šansonu u literaturu.“⁶⁹

Krešimir Bagić uvrstio je Dedića kao pjesnika i kantautora u popis književnika u knjizi *Uvod u suvremenu književnost 1970. – 2010.* (2016.) navodeći sve njegove zbirke pjesama.⁷⁰ Tonko Maroević u knjizi *Klik! Trenutni snimci hrvatskog pjesništva* (1988. – 1998.) analizira zbirke *Pjesnikov bratić* (1990.), *Pjesnik opće prakse* (1993.) i *Slatka smrt* (1995.). Pritom autor piše o semantičkim poljima u naslovima zbirka, o Dedićevoj samoidentifikaciji, njegovu odnosu prema vlastitoj poeziji te položaju pojedinaca spram mase. Također, navodi temeljne tematske preokupacije i ističe pjesnički stil koji Dedić njeguje od prve zbirke *Brod u boci* pa do (tada posljednje) zbirke *Slatka smrt*.⁷¹

U predgovoru pjesničke zbirke *Stihovi* iz 1997., Tonko Maroević opisuje ubrzani razvoj kantautora koji je ušao u „plejadu hrvatskog suvremenog pjesništva“ iako „nije želio pripadati ograničenom tipu stručnjaka verbalne kombinatorike“.⁷² Maroević naglašava da se ni u trenutku kada se ostvario kao kantautor i skladatelj nije odrekao pisane riječi: glazba nije bila svojevrsna kompenzacija već samo „slijed temeljnih opsesivnih motiva“.⁷³

U knjizi *Mediterranski tekst hrvatskoga pjesništva: postmodernističke poetike* (2013.), Sanja Knežević opisuje Dedićev stil, ističe emocionalnost, ironičnost i otvorenost njegove poetike, te analizira pojedine pjesme otkrivajući pritom postmodernistička obilježja.⁷⁴

Zvonimir Mrkonjić u knjizi *Prijevoji pjesništva* opisuje literarni razvoj Arsena Dedića, formalni i stilski. Navodi kako je ostao u sjeni profesionalnih književnika, u „lakoj glazbi“ s „lakim stihovima“ i naglašenom komunikacijskom funkcijom, te tvrdi kako „nije postigao da dođe na popis bestselera svojom 'čistom' poezijom nego onom 'primijenjenom'“.⁷⁵ U posljednjem osvrtu na Dedićevo pjesništvo, autor komentira naslov nove zbirke, *Zabranjena*

⁶⁸ C. Milanja, op. cit., 278–279.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Krešimir Bagić: *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010*, Zagreb: Školska knjiga, 2016.

⁷¹ Tonko Maroević: *Klik! Trenutačni snimci hrvatskoga pjesništva (1988. – 1998.)*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1998.

⁷² T. Maroević, *Bratić nadvladao obrtnika*, 351.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ S. Knežević, op. cit.

⁷⁵ Z. Mrkonjić, op. cit., 264–265.

knjiga (2003.): „[Dedić] aludira na ozračje represije u kojemu je proveo većinu svog života, na *Ministarstvo straha* koje se ispod žita prilagođava novim uvjetima rata.”⁷⁶

Zdravko Zima osvrće se u knjizi *Porok pisanja* na marginaliziranost opusa Arsena Dedića u povijestima hrvatske književnosti ističući tako i tenzije „između etabliranih i podčinjenih grupa”⁷⁷ na pozornici književne kulture na kojoj se Dedić našao. Autor zaključuje da se Dedić, bivajući na granici kulture i subkulture, koristi ironijom i samoironijom naglašavajući u programatskim pjesmama da je on „pjesnik opće prakse” ili „viši pjesnik iz nižih pobuda”.⁷⁸ Taj je Dedićev status pjesnika na margini s jedne strane i pozitivan, naime, on se ni sam nije „vezivao ni uz kakva društva ni grupacije, čak ni generacijske, osim ako nisu bile vođene kreativnim razlozima.”⁷⁹

Kao izvori općenitih informacija o Dediću i njegovu glazbenom i književnom stvaralaštvu mogu nam također poslužiti predgovori u knjigama (zbirkama pjesama) te mnogi članci objavljeni u časopisima *Start*, *Plavi vjesnik*, *Hrvatski tjednik*, *Omladinski tjednik*, *Tina* i dr. Diplomski rad pod naslovom *Pjesništvo Arsena Dedića* napisala je Mateja Tomasović.⁸⁰

Važno je istaknuti i hvalevrijedan projekt Arsena Dedića i Igora Mandića: objavljivanje monografije 1983. godine pod naslovom *Arsen: Izbor pjesama, diskografija, važnija literatura, fotografije* u izdanju zagrebačke izdavačke kuće Znanje. Mandić se u uvodnome tekstu osvrće na važnije pojmove vezane uz Dedićevo stvaralaštvo – šansona, šlager *de luxe*, pjesnička kancona, nova usmenost, literarna šansona i uglazbljena poezija – a zatim donosi intervju s Dedićem o pojmu autorske pjesme, diskografiju i bibliografiju te „izbor iz važnije literature”.⁸¹ Među navedenom literaturom pojavljuju se, uz književne kritike, i glazbeni osvrti Nikše Gliga, Jagode Martinčević Lipovčan i Dražena Vrdoljaka o dotadašnjem Dedićevu stvaralaštvu. Budući da je Dedić neumorno pisao i skladao sve do smrti, veliki dio opusa još uvijek je ostao neistražen.

2.5.2. Glazbeni osvrti

O Dedićevu glazbenom stvaralaštvu devedesetih godina nije mnogo zapisano, samo nekoliko članaka i recenzija albuma.⁸² Kako bi se dobio uvid u karakterističan glazbeni stil koji je Dedić slijedio u svojoj glazbenoj djelatnosti, korisno je proučiti njegovo pojavljivanje

⁷⁶ Ibid., 271.

⁷⁷ Zdravko Zima: *Porok pisanja: književni portreti*, Zagreb: SysPrint, 2000, 62.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Vidjeti poglavlje *Literatura*.

⁸¹ I. Mandić, op. cit., 147–171.

⁸² Vidjeti poglavlje *Literatura*.

na glazbenoj sceni, odnosno kontekst njegova djelovanja šezdesetih godina dvadesetog stoljeća. O prvih deset godina glazbenog stvaralaštva napisao je memoare objavljene 1968. godine u časopisu *Plavi vjesnik*.⁸³ Mnogi su skladatelji zabavne, ali i klasične glazbe isticali kvalitete Dedićeva glazbenog stvaralaštva. Na primjer, Dražen Vrdoljak, glazbeni kritičar i utemeljitelj hrvatske diskografske nagrade *Porin*, osvrtao se na njegov opus više puta: isticao je „originalnost, strastvenost i ozbiljnost“, pisao recenzije njegovih albuma u časopisima *Polet* i *Omladinski tjednik* te naglašavao pjesničke vještine kojima kantautor pridonosi kvaliteti svojih šansona.⁸⁴ Također, glazbena povjesničarka Jagoda Martinčević ističe Dedićevu „pjevanu poeziju“ koja se od puke estradne scene odmiče svakodnevnim jednostavnim izrazom nalazeći „slojeviti odjek umjetničkoga raskošja, muzikalitet [...]“.⁸⁵ Nadalje, Dedićev suradnik na području šansone, Zvonko Špišić, navodi kako su njegova ostvarenja utjecala na mnoge glazbenike, a uzdignuvši šansonu sa „šlagerskih razina“ na „razinu umjetnosti“ Dedić je velik „doprinos jugoslavenskoj zabavnoj glazbi“.⁸⁶ Konačno, muzikolog Nikša Gligo navodi kako je kvaliteta Dedićeva stvaralaštva „uravnotežena raspoređenost pjesničkog, skladateljskog i izvodilačkog“.⁸⁷ Štoviše, publici je kantautor mogao ponuditi svoju intimnu poeziju kao „područje javnog interesa i relevancije“ i time se, prema Gligu, približio „tragu [...] intimne ispovjedne skladateljske minijature (Chopin, Brahms, Schumann, Schubert, [...] Debussy)...“.⁸⁸

Glazbene nagrade i glazbeni opus ipak govore više od količinski skromnih tekstova glazbenih kritičara, skladatelja ili zainteresiranih amatera. Stoga je cilj ovoga rada osvijetljivanje Dedićeva stvaralaštva 1990-ih godina uz isticanje albuma *Ministarstvo straha* kao jednoga od tematski, sadržajno i stilski zanimljivih radova.

⁸³ A. Dedić, *Mojih deset godina na sceni*, <http://www.yugopapir.com/2013/07/memoari-arsena-dedica-2-deo-mojih-deset.html> (pristup 2. srpnja 2018.).

⁸⁴ Dražen Vrdoljak: Kantautor u literarnoj ispovjedaonici, *Polet*, 1977; Treći let usamljenog barda, *Vjesnik*, 1974, u: Mandić, Igor: *Arsen*, 1983, 158, 160–161.

⁸⁵ Jagoda Martinčević Lipovčan: Pjesnička glazba, *Vjesnik*, 1979, u: Mandić, Igor: *Arsen*, 165.

⁸⁶ Zvonko Špišić: Arsen Dedić – autor budućnosti, 1982, u: Mandić, Igor: *Arsen*, 169.

⁸⁷ N. Gligo, *Dedićev glazbenički identitet*, 170.

⁸⁸ *Ibid.*, 171.

3. *Ministarstvo straha*

3.1. Naslov albuma

Ministarstvo straha treći je Dedićev album objavljen u devedesetima, a naslov je dobio prema filmu Fritza Langa *The Ministry of Fear* (*Ministarstvo straha*). Zašto baš *Ministarstvo straha*, objasnio je i sam Dedić: „[...] jer mi svi uglavnom živimo u Ministarstvu straha, a i ja sam često radim i strahujem u Ministarstvu straha, iako nisam plaćen za taj posao.”⁸⁹ Film *Ministarstvo straha* snimljen je prema istoimenom kriminalističkom romanu Grahama Greena iz 1943. godine, a predstavlja holivudsku osudu nacističke ideologije. Glavni lik, Stephen Neale, nakon izlaska iz duševne bolnice, neželjeno se upliće u nacistički plan te, bivajući u stalnom strahu, pokušava razriješiti tajnu Ministarstva i skupine Mothers of Free Nations. Paradoksalno, nakon što je izašao iz umobolnice na slobodu, Stephen dospijeva u Ministarstvo koje ga progoni, oduzima mu tu slobodu i nameće strah. Radnja ovoga filma odvija se u vrijeme Drugog svjetskog rata, dok Dedićev album nastaje neposredno nakon Domovinskog rata, u još uvijek nestabilnom poratnom vremenu, u vremenu straha. Dedić s ironijom i kritičkim tonom objašnjava: „Vrijeme je straha. Ljudi su ustravljeni. Boje se smrti, boje se rata, nasilja, gladi, medija i AIDS-a. Plaše se arogantnih političara, plaše se terorizma; strah od brašna, nezaposlenosti, plaše se straha, susjeda, te vokalnih solista...”⁹⁰

Album *Ministarstvo straha*, vjerojatno zbog prevencije političko-ideološke cenzure, izdan je pod naslovom *Ministarstvo*. Valja se ovdje prisjetiti njegovih pjesama iz 1958. godine koje su izazvale „prijetee novinske reakcije zbog ‘iracionalizma’, ‘misticizma’ i ‘religioznosti’ nadahnuća, a gotovo i zabranu same publikacije.”⁹¹ Ipak, izlazak ovoga albuma ne može se označiti nepromišljenim i nediskretnim; s naslovom *Ministarstvo* možda se album činio prihvatljivim, ali odabir i sadržaj tekstova jasno je naznačio Dedićevu poetiku i cilj. On je mogao i implicitno provući svoje metafore o represiji i totalitarizmu, no svojim je cinizmom dao „pravu umjetničku pljusku ‘iz gornjeg doma’ tadašnjem Tuđmanovom režimu.”⁹²

Zanimljivo je da je iste, 1997., godine izdana zbirka Dedićevih pjesama *Stihovi – izabrane pjesme* u uredništvu Velimira Viskovića, a izboru Tonka Maroevića. Kao što

⁸⁹ Nina Ožegović: Plačem samo kad gledam filmove, *Nacional* 766, 2010, <http://arhiva.nacional.hr/clanak/87577/placem-samo-kad-gledam-filmove> (pristup 15. srpnja 2018.).

⁹⁰ *** Reizdanje „Ministarstva straha“, *Croatia Records*, 2012, https://www.crorec.hr/crorec.hr/vijest.php?OBJECT_ID=688634 (pristup 10. rujna 2018.).

⁹¹ T. Maroević, *Bratić nadvlada obrtnika*, 356.

⁹² Zoran Stajčić: Arsen Dedić „50 originalnih pjesama” – Dajte šansu mozgu. *Ravno do dna*, 2015, <https://www.ravnododna.com/arsen-dedic-50-originalnih-pjesama-dajte-sansu-mozgu/> (pristup 4. kolovoza 2018.).

Maroević navodi, u izboru će se „naći sve dosadašnje zbirke, pa čak i samostalno objavljivane pjesme”, a tekstovi iz „dva posljednja odjeljka do sada [tada] nisu objavljivani u zbirkama.”⁹³ Među posljednje spomenutim, dotad neobjavljenim tekstovima nalazi se i pjesma *Ministarstvo straha* s gotovo jednakim stihovima kao i uglazbljena pjesma na albumu; razlikuje se samo stih „a naš nas glavni šef”,⁹⁴ odnosno uglazbljena verzija „a nas naš dobri boss”.⁹⁵ Razumljiva je činjenica da je knjigu stihova pročitao samo uži krug ljudi, strukovnjaci (ili u ovom slučaju književnici) i zainteresirani čitatelji. Politička vlast, koja je mogla cenzurirati naslov pjesme u zbirci, vjerojatno do toga sloja zbirke nije ni došla.

Ipak, cenzurama unatoč, netko je imao sluha za novoobjavljeni album: kritika ga je nazvala remek djelom, a 1998. godine dodijelila mu je *Porin* u kategoriji za najbolji album zabavne glazbe. U prvom reizdanju, 2000. godine album je opet objavljen pod naslovom *Ministarstvo*, da bi tek u trećem izdanju dobio svoj potpun naslov *Ministarstvo straha*.

3.2. Karakteristike albuma

Album iz 2000. godine sadrži četrnaest pjesama, vrlo promišljeno poredanih. Album otvara pjesma *Seosko groblje II*, s kritikom naivnoga i kukavičkog pogleda na ratna i politička zbivanja. Stihove te pjesme, uz *Seosko groblje I*, napisao je književnik Antun Šoljan čije će pjesništvo biti predstavljeno u posebnom poglavlju.⁹⁶ Nadalje, slijede šansone *Tvoje tijelo – moja kuća* i *Čovjek bez zvijezde* u kojima lirski subjekt traga za egzistencijalnom sigurnošću te *Lutka* sa stihovima Zvonimira Goloba. U sljedećoj pjesmi, *Čistim svoj život*, Dedić ugošćuje svoje bliske prijatelje (partnericu Gabi i prijatelja Dragu Mlinarca) koji, uz odličan aranžman, pridonose rokersko-šansonijerskoj atmosferi pjesme. Slijedi *Seosko groblje I* u kojoj refren (neutralnim slogom *na*) patetičnim tonom pjeva vokalna skupina Ksenije Erker, a zatim i nostalgična pjesma *Dva ljubljanska dana*. U dvjema sljedećim pjesmama, *Stari vuci* (uz alegorični diskurs) i *Ratni profiteri* (s jasno iskazanim sadržajem), Dedić ponovno donosi ironični pogled i kritiku vlasti. U pjesmi *Daj mi malo* lirski se subjekt obraća svojem „palom anđelu”,⁹⁷ a u pjesmi *Ministarstvo straha* problematizira motiv straha. U pjesmi *Ruke* autor se poigrava marinkovićevskim funkcijama ruku kako bi prikazao čovjekovu egzistenciju. U pojedinim motivima posljednjih dviju pjesmama prividno ljubavnih sadržaja, *Ivan bez zemlje* te *I na kraju malo sreće*, također se može iščitati metafora poratnih prilika.

⁹³ T. Maroević, *Bratić nadvladao obrtnika*, 434.

⁹⁴ Arsen Dedić: *Stihovi: izabrane pjesme*, Zagreb: Konzor, 1997, 341.

⁹⁵ Arsen Dedić: *Ministarstvo straha*. Zagreb: Cantus, ²2000.

⁹⁶ Vidi poglavlje *Antun Šoljan: Seosko groblje*.

⁹⁷ A. Dedić, *Ministarstvo straha*, 10/14.

U cjelini gledano, ovaj je album vrlo angažiran, sadrži čak pet pjesama koje eksplicitno (već u naslovu ili u lako uočljivoj ironiji) aludiraju na društvenu i političku zbilju. Također, i u drugim se pjesmama mogu pronaći motivi ili metafore koje bismo mogli nazvati angažiranim, ili barem opterećenim ratnim zbivanjima. Programatski se sadržaji izmjenjuju s elegičnim baladama *Lutka* i *Tvoje tijelo – moja kuća* ili nešto bržim pjesmama *Daj mi malo* i *Čovjek bez zvijezde* koje cijelu atmosferu i ton albuma smiruju, odvrćaju misli od teških poratnih prilika i bave se ljubavlju, egzistencijom i prijateljstvom.

Osim Arsena Dedića, određene pjesme s albuma aranžirao je Stipica Kalogjera, a gosti na albumu bili su: Gabrijela Novak-Dedić i Drago Mlinarec te solisti Jadranka Krištof, Davor Križić (trublja), Marko Križan (saksofon), Matija Dedić (glasovir), Vedran Božić (gitara, usna harmonika), Mario Igrec (gitara), Tihomir Preradović (gitara) i Branko Bulić (glasovir). Sudjeluje i vokalna skupina Ksenije Erker te gudački kvartet Sebastian. Kao što je vidljivo, osim česte upotrebe klavira, flaute i gitare u Dedićevu opusu, pojavljuju se na ovome albumu i trublja, saksofon, usna harmonika i gudački kvartet. Album je izdan na kompaktnom disku sa slikom Karla Sirovyja *Bez naslova (Iza zavjese)* na ovitku, a objavljen je 2000. godine, u izdanju izdavačke kuće Cantus.

Na omotu CD-a zapisano je sedam aforizama poznatih stranih autora, uz jednu albansku narodnu poslovicu. Ti su aforizmi preuzeti iz *Velike enciklopedije aforizama* u izdanju Epoh (1968.), a strah predstavljaju kao vrlo negativni osjećaj:

„*The basest of all things is to be afraid*. Najbjeđnije od svega je bojati se.” (Faulkner); *Ma mire, se droja*. Bolje smrt nego strah. (albanska narodna poslovice); *Fear is parent of cruelty*. Strah je roditelj okrutnosti. (Froude); *Fear is the main source of superstition, and one of the main sources of cruelty*. Strah je glavni izvor predrasude i jedan od glavnih izvora okrutnosti. (Russell); Preplašen je – napola pobijeđen. (Suvorov); *Where there is fear, there is no religion*. Gdje je strah, ondje nema vjere. (Gandhi); *...quod plerumque in summo periculo timor misericordiam non recipit*. ...jer obično, u skupnoj opasnosti strah ne poznaje milosrđa. (Cezar).⁹⁸

Takvom intertekstualnošću Dedić pokazuje da je strah jedan od temeljnih ljudskih osjećaja koji se javljaju u određenim (pogotovo ratnim) vremenima, no on te strahove kritizira i osuđuje kao što čine i autori navedenih citata. Citati ističu da je strah nepoželjniji od smrti te da je on često izvor predrasuda i okrutnosti. Temeljna su pitanja albuma: *Kako se nositi sa*

⁹⁸ Ibid.

strahom koji sve prožima? „Kako se izmaći dok nezamislivo postaje moguće”,⁹⁹ oduprijeti se ukalupljivanju u službe, slijeđenju jedne vladajuće istine? Kako pritom ostati čovječan? Dedić ponekad ima izravan odgovor, no često je sakriven, ironičan i ciničan. Zadatak je pritom za slušatelje albuma i čitatelje stihova protumačiti moguće odgovore.

4. Kontekst devedesetih

4.1. Povijest i politika

U devedesetim godinama 20. stoljeća svijet ubrzano napreduje, globalizira se i digitalizira, uz veliki napredak u tehnologiji. Mnoge europske države prolaze kroz tranziciju, no u Hrvatskoj vlada ratno stanje.

Domovinski je rat bio krajnji rezultat „jugoslovenske krize”.¹⁰⁰ Naime, krajem osamdesetih u zemljama bivše Jugoslavije liberalizacija je počela potiskivati komunizam (samo se u Srbiji komunizam održao i nakon izbora 1989.). „Novostvorenu opoziciju zaokupila su dva problema: uspostava višestranačke liberalne demokracije i rješavanje nacionalnoga pitanja.”¹⁰¹ U Hrvatskoj su se isticali HSLS (Hrvatski socijalno liberalni savez) te HDZ (Hrvatska demokratska zajednica) s Franjom Tuđmanom, koji je na izborima i pobijedio. Pojava i jačanje višestranačja i opozicijskih stranaka 1989. je uzrokovala jači pritisak srpskoga nacionalističkog pokreta Slobodana Miloševića. Srpska politika osjetila je suprotstavljanje ostalih država Jugoslavije srpskoj unitarističkoj politici što su ocijenili kao „buđenje retrogradnih ideja” i „buđenje ustaštva”.¹⁰² Godine 1991. Slovenija je stekla svoju nezavisnost od Jugoslavije, a velikosrpska agresija započela je, vođena Miloševićevom politikom i s pomoću JNA-a (Jugoslavenske narodne armije) u Hrvatskoj, a poslije i u Bosni i Hercegovini. „Balvan-revolucija“, napadi u Pakracu i sve teži incidenti u Hrvatskoj vodili su otvorenom ratu i izravnoj srpskoj agresiji započetoj u kolovozu 1991. Budući da je „srpsko vodstvo odbilo hrvatsko-slovenski prijedlog o konfederaciji”,¹⁰³ Hrvatska je 25. lipnja 1991. godine izašla iz jugoslavenske zajednice. Nakon desetodnevnog rata u Sloveniji u kojem je JNA poražen, srpski pobunjenici okreću se na Hrvatsku. Putanja osvajanja etnički mješovitih područja bila je Kordun-Banija-Slavonija, pri čemu je mnogo stanovnika protjerano, ubijeno, a za mnogo zločina nitko nije odgovarao.¹⁰⁴ Nakon niza neuspješnih sastanaka čelnika

⁹⁹ Đorđe Matić: Arsen između ironije i straha, *Forum*, 2014, <http://www.forum.tm/vijesti/arsen-izmedu-ironije-i-straha-1834> (pristup 2. srpnja 2018.).

¹⁰⁰ Ivo Goldstein: *Hrvatska 1918. – 2008*, Zagreb: Novi Liber, 2008, 632.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid., 644.

¹⁰³ Ibid., 694.

¹⁰⁴ Ibid., 694–697.

Europske zajednice, i brojnih naglašavanja da „JNA mora vratiti svoje jedinice u vojarne”,¹⁰⁵ Hrvatska je tek 15. siječnja 1992. međunarodno priznata: prvi su priznanje objavili Sveta Stolica i Island, a zatim i ostale europske zemlje.¹⁰⁶ Ipak, rat se nastavio u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini sve do mirovnoga sporazuma potpisanog u studenom 1995. godine u Parizu.¹⁰⁷

U Hrvatskoj je tranzicija, koja je trebala nastupiti proglašenjem neovisne države i prelaskom sa socijalističkog na kapitalističko uređenje, zbog Domovinskog rata jednostavno zaustavljena. Naime, iako je Hrvatska bila dovoljno razvijena za ekonomsku i društvenu tranziciju, zbog ratnih okolnosti tranzicijski se problemi nisu riješili, možda i jer se HDZ-ova „demokratska tranzicija zapravo zanemarivala te se bavilo isključivo državotvornim pitanjima”.¹⁰⁸ Naravno, glazbena i književna kultura nisu se mogle razvijati u skladu sa svojim mogućnostima, a okolnosti nisu mogle „pridonijeti kulturi dijaloga” i „označiti snažniju demokratizaciju i gospodarski razvitak”.¹⁰⁹

Nakon pada totalitarnoga režima i socijalističke Jugoslavije, te prilikom prelaska na demokratski režim, bilo je potrebno osvijestiti važnost nacionalne kulture u novim nezavisnim državama bivše Jugoslavije. Naravno, tako je i Hrvatska demokratska zajednica, nakon što je 1990. pobijedila na izborima, inzistirala na jačanju nacionalnoga identiteta približavanjem Zapadu i osnaživanju nacionalnih simbola: jezika, kulture, demokratskih vrijednosti, norma i ideala.¹¹⁰ U sljedećim dvama poglavljima bit će prikazano kako su ratne neprilike utjecale na književnost i glazbu cijeloga desetljeća.

4.2. Književni kontekst devedesetih

Domovinski je rat ostavio posljedice ne samo na živote ljudi, već i na pisanje opće povijesti, povijesti književnosti i povijesti glazbe. Traume rata obilježile su sve aspekte života u devedesetima, ali i vremenu nakon devedesetih, sve do danas.

Nakon što je početkom devedesetih napušten stari socijalistički sustav, novi se, demokratski, sustav vrlo sporo razvijao u ratnim uvjetima. Hrvatska je kultura devedesetih bila pod strogim nadzorom, a unatoč predstavljanoj demokratizaciji, nije se uvažavalo drugačije mišljenje od onoga što je propisivala vladajuća stranka. Mediji su bili kontrolirani i

¹⁰⁵ Ibid., 702.

¹⁰⁶ Ibid., 717.

¹⁰⁷ Ibid., 749.

¹⁰⁸ Ibid., 753.

¹⁰⁹ Božidar Petrač: Hrvatski krici u europskom krajoliku, *Vijenac* 461, 2015, http://www.matica.hr/hr/461/hrvatski-krici-u-europskom-krajoliku-24967/#_ftn12 (pristup 15. kolovoza 2018.).

¹¹⁰ Usp. Krešimir Bagić: *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010*, 96–100.

„svako iskakanje iz dopuštenih okvira bilo je veoma opasno”.¹¹¹ Kako bi se nacionalni identitet dodatno naglasio, stavljen je u opreku s identitetima ostalih državljana bivše Jugoslavije i pojmom Balkana,¹¹² uz isticanje nesrpskih, nemuslimanskih i nepravoslavnih obilježja. Nakon hermetične, fikcionalne poetike osamdesetih, književna se produkcija početkom devedesetih okreće dnevničkom izrazu, a pisci djeluju potaknuti ratnom zbiljom: „Godina 1991. uistinu se duboko usijeca u književno tkivo i suočava pisce s jakom zbiljom koja se ne može prešutjeti.”¹¹³

Književnost devedesetih godina 20. stoljeća temelji se na „postmodernističkoj paradigmi individualizacije povijesti”.¹¹⁴ Naime, osim što se s književnošću mogla započeti potraga za povijesnim identitetom (s obzirom na novostečenu hrvatsku neovisnost), postmodernistički je koncept u središte stavljao individualitet pojedinca u odnosu na kolektiv. Tako je književnost u devedesetima stekla jaku pragmatičnu i utilitarnu funkciju.¹¹⁵

Ratno pismo postalo je temeljni žanr koji donosi slike i dokumente o stvarnim zbivanjima, razvija emocije i empatiju, tematizira tragične ratne događaje i potiče domoljublje, a upotrebljavali su ga autori svih naraštaja. Kada govorimo o ratnom pjesništvu, valja naglasiti da je ono najočitije prenosilo ratno stanje, ali i da time „prestaje biti samo pjesništvo u modernističkom smislu, dakle, prestaje biti nečitljivo [...] i postaje svojevrsnim medijem rata”.¹¹⁶ Sastavljači Ivo Sanader i Ante Stamać objavili su knjigu stihova *U ovom strašnom času*, jednu od temeljnih antologija ratnoga pjesništva objavljenu 1992. godine, naslovljenu prema jednom pjesničkom ciklusu Željka Sabola.

4.2.1. Stvarnosno pjesništvo devedesetih

Pjesništvo devedesetih ne može se svesti na zajedničko ime s tipičnim obilježjima. Pjesnici¹¹⁷ se ne okupljaju oko jednoga časopisa (kao do devedesetih, oko časopisa *Krugovi*,

¹¹¹ Ibid., 100.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid., 110.

¹¹⁴ Vlasta Novinc: *Diskurs svjedočenja u hrvatskoj prozi devedesetih godina 20. stoljeća o Vukovaru*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, 2017, 256, 52–61.

¹¹⁵ Ibid., 52.

¹¹⁶ Tvrtko Vuković: Čitljivost i nečitljivo. Ratno i stvarnosno pjesništvo u devedesetima, *Književnost i kultura devedesetih: zbornik radova 40. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 2012, 145.

¹¹⁷ Neki od važnijih pjesnika devedesetih su: Tvrtko Vuković, Katarina Mažuran, Ivan Herceg, Alen Galović, Damir Šodan, Damir Radić, Tatjana Gromača, Ivica Prtenjača, Dragan Jurak, Zvezdana Bubnjar, Krešimir Pintarić, Srđan Sacher, Katarina-Zrinka Matijević, Evelina Rudan, Robert Perišić, Milana Vuković, Radenko Vadanjel, Lucija Stamać, Tomislav Bogdan, Sanjin Sorel, Stjepan Balent, Ana Brnardić, Dorta Jagić, Lana Derkač. (Usp. Krešimir Bagić: Zavodenje običnošću. Hrvatski pjesnički naraštaj devedesetih, *Zagrebačka slavistička škola*, 2008, <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1779&naslov=zavodenje-obicnoscu-hrvatski-pjesnicki-narastaj-devedesetih> (pristup 25. kolovoza 2018.)).

Razlog, Pitanja, Quorum) već svoje pjesme objavljuju u „povremenim publikacijama časopisnog ili zborničkog tipa (*Godine, Zor, Libra, Rijek, Aleph, Homo volans...*) ili pak u *Quorumu*, kulturnom časopisu osamdesetih.”¹¹⁸ Kako tvrdi Vuković, pjesnici devedesetih „nemaju potrebu za autoreferencijalnim tematiziranjem vlastite rasutosti koja bi im podarila skupni identitet i kulturni i estetički legitimitet”,¹¹⁹ a prema tome, o pjesništvu devedesetih ne može se govoriti kao o prethodnim pjesništvima. Međutim, većina pjesničkih poetika devedesetih može se međusobno proučavati s obzirom na medij prenošenja, autoreferencijalnost, odnos prema ratu i politici, a konačno i „žanrovsku mimikričnost”.¹²⁰

Pjesnici devedesetih ne tematiziraju rat niti su angažirani, bave se privatnošću koju iznose radi terapijske funkcije (bez metaforičnosti ili figurativnosti), a diskurzivni obrazac često je pjesma u prozi. Subjekti pjesama redovito su ravnodušni, teme su svakodnevnice, a izraz kolokvijalan i komunikativan. Primjer je komunikativnog, duhovitog i kolokvijalnog izraza, uz kritičku mimezu svakodnevice, pjesma *Cura koja je sjeban* iz zbirke *Nešto nije u redu?* Tatjane Gromače. Između ostalih, predstavnici pjesništva čije je glavno obilježje „kolokvijalizacija pjesničkoga idioma”¹²¹ su Tvrtko Vuković, Ivan Herceg, Dorta Jagić, Alen Galović, Katarina Mažuran i dr.

Nadalje, vlastitu neprilagođenost svijetu lirski subjekt pokušava razriješiti autoanalizom, odnosno „narcističkim osamljivanjem” koje je „posljedica subjektova upornog fokusiranja detalja i prizora kojima je okružen.”¹²² Bagić navodi da je to obilježje najočitije u pisanju Ivice Prtenjače (vrlo slično pjesništvu Makovića, Maleša, Čegeca i Rešickog), Lane Derkač i Radenka Vadanjela. Dobro je spomenuti i poetike pjesnika poput Alena Galovića i Ivana Hercega koji tekst kreiraju zapisivanjem neosmišljenih iskaza i slučajnih rečenica. Time se prostor poetskoga demistificira, svodi na puko prikazivanje stvarnosti, štoviše, „pisanje je za njih zamjena za nedogađanje, a ne proizvodnja fikcionalnoga događaja.”¹²³

Dio pjesništva devedesetih (posebice ono nastalo nakon 1994. godine) u mnogočemu je neoegzistencijalističko.¹²⁴ Glavna su obilježja takvoga pjesništva već spomenuta ravnodušnost, rezignacija i emotivnost izvedena iz uništenog svijeta. Subjekti pritom

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Tvrtko Vuković: Od subverzije do hegemonije: pjesništvo u devedesetima, *Zagrebačka slavistička škola*, 2008, <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1778&naslov=od-subverzije-do-hegemonije-pjesnistvo-u-devedesetima> (pristup 4. srpnja 2018.).

¹²⁰ K. Bagić, *Zavodenje običnošću*, <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1779&naslov=zavodenje-obecnosc-hrvatski-pjesnicki-narastaj-devedesetih> (pristup 25. kolovoza 2018.).

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Usp. Sanjin Sorel: *Isto i različito: antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih*, Zagreb: VBZ, 2006, 125–126.

pokušavaju uspostaviti distancu prema iskazivanju emocija, ali prikazuju svoj egzistencijalni problem. Tip pisma uvjetovan je snažnom ratnom zbiljom i naglašavanjem socijalno relevantnih aspekata (bez tematiziranja rata), pri čemu subjekti poezije postaju slabi. Pjesništvo devedesetih uglavnom je u naraciji čime se približava popularnoj kulturi, trivijalizaciji i nehermetičnosti.¹²⁵

Intertekstualnost, glavno obilježje pjesništva devedesetih, ne ostvaruje se pukim prepisivanjem i pozivanjem na uzore, već se „nasljeđe podvrgava humornoj ili ironičnoj reinterpretaciji”.¹²⁶ Intertekstualnost se može proučavati u zbirkama Sanjina Sorela, Krešimira Pintarića, Tomislava Bogdana, a u pjesništvu devedesetih pojavljuje se, pod utjecajem popularne kulture iz osamdesetih i medijskoga procvata devedesetih, i intermedijalnost. Vuković navodi da su spomenuta obilježja, mimetizacija, žurnalizacija, „prepisivanje filmskih žanrova u pjesnički tekst i preuzimanje vizualnih obrazaca pop-kulture, odraz medijske slike svijeta.”¹²⁷

4.2.2. Ratno pjesništvo devedesetih

Već afirmirani pjesnici koji su generacijski pripadali ranijim poetikama i okupljali se oko određenih časopisa (*Krugovi*, *Razlog*), pristupili su temi rata u pjesničkom izrazu. U članku *Hrvatski krici u europskom krajoliku (Hrvatska ratna poezija 1991. – 1992.)*¹²⁸ Petrač među malobrojnijom hrvatskom ratnom poezijom ističe nekoliko afirmiranih pjesnika i njihove ratne pjesme. Uz *Seosko groblje I* i *Seosko groblje II*, spominje se Šoljanova pjesma *Vukovarski arzuhal* nadahnuta agresijom na Hrvatsku i objavljena 1993. godine. Opetovani iskaz „... gospodo, / platit ćete Vukovar” temeljna je misao pjesme i danas često citirani stih. Nadalje, radi uočavanja temeljnih motivskih okosnica, slijedi još nekoliko naslova domoljubnih pjesama: *Zrakoplovi-ubojice* i *Karlovac za obranu* Slavka Mihalića; *Put u Dalj* Zvonimira Mrkonjića (cijela istoimena zbirka); *Traženje riječi za Vukovar* Mate Ganze; *Ratna večer u Zagrebu* i *Ratno pismo* Igora Zidića; *Hrvatska situacija* i *Ruše nam Dubrovnik* Ante Stamaća; *Pismo poginulog ratnika* Tomislava Domovića; *Hrvatske oči* Dubravka Horvatića (cijela zbirka *Ratna noć*); *Jobovi listići* Mladena Machieda; *Najsvetija žrtva* Nikole Miličevića; *Hrvatsko jaje* Dubravke Oraić Tolić; *Dubrovnik 1991.*, *Crkvica u plamenu* i

¹²⁵ Ibid., 131–133.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ T. Vuković, *Od subverzije do hegemonije: pjesništvo u devedesetima*, <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1778&naslov=od-subverzije-do-hegemonije-pjesnistvo-u-devedesetima> (pristup 4. srpnja 2018.).

¹²⁸ B. Petrač, op. cit., http://www.matica.hr/hr/461/hrvatski-krici-u-europskom-krajoliku-24967/#_ftn12 (pristup 15. kolovoza 2018.).

Podrumski Božić 1991. Luka Paljetka; *Dabogda* Ivana Tolja; *Na grobu prijatelja* i *Molba munji nebeskoj* Dragutina Tadijanovića i dr.¹²⁹

4.2.3. Proza devedesetih

Budući da se novija poezija povukla pred ratnim razaranjima i okrenula destruktiji i eskapizmu, na prvim crtama bojišnice bili su apelativna proza te proza dokumentarnoga tipa.¹³⁰ Apelativna je proza, prema Brešić, bila „proizvod uglavnom medija i potrebe da se agresija učini međunarodnim problemom”.¹³¹ Nadalje, nefikcionalne ili polufikcionalne forme poput autobiografija, memoara, dnevnika, pisama i svjedočanstava postaju dominantne forme kojima se, terapijski, tematiziraju ratne traume.¹³² Tim se formama, prema Nemecu, pisci „vraćaju proživljenim traumatičnim iskustvima, propitkuju vlastita sjećanja i uspomene”, a one se reaktualiziraju zbog svojevrsne zasićenosti „eksperimentima, postmodernističkim igrarijama [i] intertekstualnim križaljka”.¹³³ Iako je rat uvelike utjecao na takav preokret u književnosti od „nečitljivog” ka „čitljivom”,¹³⁴ autobiografska proza svoj je početak naznačila već u obliku ženskog pisma osamdesetih.

Govoreći o novim dominantnim formama dnevnika i svjedočanstava, Jasna Pogačnik tvrdi kako su takvi tekstovi, nepodvrgnuti kritičkom pristupu prilikom objavljivanja, iz današnje perspektive uglavnom literarno nedovoljno vrijedni. Oni služe samo kao slika jednoga ratnoga vremena, sa slabim subjektima i opravdanjem da svatko ima pravo na priču o vlastitom životu, uz „paravan za amaterizam pa i nacionalnoeuforična stajališta upakirana u kvaziknjiževnu formu.”¹³⁵ Kao vrhunac proze o ratu i autobiografske proze Pogačnik ističe *Kratki izlet*, roman Ratka Cvetnića objavljen tek poratne 1997. godine.¹³⁶

Julijana Matanović određuje tri faze ratnoga pisma, odnosno dijakronijski slijed ratnoga romana devedesetih godina. Prvu fazu autorica smješta u vrijeme od 1992. do 1997. godine koje obilježava opisivanje stanja s bojišnice te vođenje bilješki i dnevnika. U središtu

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Iako se u ovome radu analizira pjesništvo, korisno je uočiti i obilježja prozne produkcije devedesetih radi uočavanja zajedničkih tematskih preokupacija.

¹³¹ Vinko Brešić: Rat i književnost, *Vijenac* 498, 2013, <http://www.matica.hr/vijenac/498/rat-i-knjizevnost-21271/> (pristup 5. kolovoza 2018.).

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ T. Vuković, *Čitljivost i nečitljivo. Ratno i stvarnosno pjesništvo u devedesetima*, 137.

¹³⁵ Jasna Pogačnik: Tema rata u suvremenoj hrvatskoj prozi. Uspori, padovi i konačno dobri radovi, *Hrvatska revija* 3, 2009, <http://www.matica.hr/hr/355/Uspori,%20padovi%20i%20kona%C4%8Dno%20dobri%20radovi/> (pristup 16. srpnja 2018.).

¹³⁶ Ibid.

su slabi subjekti, svjedoci s terena, oni koji su izravno iskusili ratne neprilike.¹³⁷ Pritom su pisci razvijali određena obilježja pisma: „pisali su u prvom licu o vlastitom iskustvu, govorili su o stradanjima malih ljudi daleko od velike povijesti, tragali su za izgubljenim identitetom, izražavali su ravnodušnost ili protest protiv zbilje, manipulirali su zbiljom, simulirali su je i sl.”¹³⁸ U toj se produkciji pojavljuje veliki broj naslova različitih žanrova, zbog čega Matanović u određivanju tih tekstova koristi sintagmu „hibridni žanr” i objašnjava: „svi se tekstovi, na pojedinim mjestima i različitim trajanjima, sele iz jednoga u drugi žanr.”¹³⁹ Među najvažnijim se zapisima moraju izdvojiti *Priče iz Vukovara* Siniše Glavaševića, objavljene posthumno 1992. godine, te knjiga *91,6 MHZ – Glasom protiv topova* Alenke Mirković. Prvu knjigu ratnih zapisa i priča, *Vukovarski dobrovoljac*, objavili su 1992. godine Saša Federovsky i Željko Kliment čime su započeli subjektivni književni osvrt na ratnu zbilju koji će nastaviti i mladi, ali i afirmirani autori. Nedjeljko Fabrio pisao je tekstove u tjednicima i dnevnom tisku od 1992. do 1994. godine, a nastavlja s romanom *Smrt Vronskog* (1994.). Matanović navodi kako je Fabrio bio svjestan toga prvoga, autobiografskog vremena pa je napisao „ratni roman u kojem će maksimalno moguće smanjiti vidljivost gledišta svoga tjelesnog jastva.”¹⁴⁰ Tim određenim postupcima on će se, iako vremenski pripada prvoj fazi, udaljiti od pukoga prikazivanja zbilje i naglasiti važnost prvih ratnih tekstova za daljnje književne intertekstualnosti i prisjećanje. Već afirmirani autor Stjepan Tomaš objavljuje roman *Srpski bog Mars* (1995.) te romane za djecu *Moj tata spava s anđelima* (1992.) i *Mali dnevnik rata* (1994.). Zanimljiva je činjenica da je su u romanu *Srpski bog Mars* prikazani samo likovi srpske nacionalnosti, kako pripovjedač temi ne bi pristupio ocjenjivački (iako Matanović navodi da se u određenim trenucima osjeti ironijski ton), dok u spomenutim dječjim romanima pripovjedačev glas preuzima petnaestogodišnja djevojčica (infantilni pripovjedač).¹⁴¹ Slijedi ratni roman Feđe Šehovića, *Četiri vozača u apokalipsi* (1994.), podnaslovljen kao povijesni roman (kao i dotadašnji Šehovićevi romani), iako se ne navode dokumenti, provjerljivi datumi ni bilješke o povijesti. Prema Matanović, on računa na čitatelja čije je životno iskustvo identično ili barem blisko njegovu; kao i svi autori ratnoga pisma.¹⁴² Knjiga *707 dana pakla* Branka Vrbošića, objavljena 1995. godine, nastala je na temelju

¹³⁷ Julijana Matanović: Od prvog zapisa do „povratka u normalu”, *Sarajevske sveske*, 5, 2004, <http://www.sveske.ba/bs/content/od-prvog-zapisa-do-povratka-u-normalu> (pristup 1. kolovoza 2018.).

¹³⁸ Strahimir Primorac: *Linija razdvajanja: hrvatska proza o ratu i njegovim posljedicama 1990. – 2010*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2012, 16.

¹³⁹ J. Matanović: op. cit., <http://www.sveske.ba/bs/content/od-prvog-zapisa-do-povratka-u-normalu> (pristup 1. kolovoza 2018.).

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

intervjua, svjedočenja, pisama i zapisa stvarnih sudionika rata čime „oprimjeruje krhkost granice koja razdvaja književnost i dokument, fiction i faction.”¹⁴³ Još je 1992. godine Jan Bernard objavio strukturno slične knjige, *Anđeo moga rata* i *Syjetla umirućega grada*, koje čine zapisi s terena u romansiranoj obradi. Važan je za spomenuti i roman *Tamo gdje nema rata* Nade Prkačin, objavljen 1993. godine, u kojemu se izlažu sjećanja na nevažne, „sitne ljudske biografije”.¹⁴⁴ Ratna je zbilja često implicitno sadržana u romanima hrvatskih književnika (ako ju već ne tematiziraju eksplicitno). Spomenut ćemo ovdje romane *Smrt u Tuškancu* Zvonimira Majdaka iz 1992. godine, *Kako smo lomili noge* Mire Gavrana iz 1995. godine te *Bablje ljeto* Delimira Rešickog iz 1993. godine.¹⁴⁵ Strahimir Primorac smatra da su u prvom periodu „kvalitetniji romani bili samo *Smrt Vronskog* (N. Fabrio, 1994.), *Sarajevski Marlboro* (M. Jergović, 1994.) i *Šapudl* (P. Pavličić, 1995.)”.¹⁴⁶

U drugoj fazi ratnoga pisma (1997. – 2000.) središnje mjesto zauzima roman *Kratki izlet* Ratka Cvetnića, objavljen 1997. godine s vrlo bogatim intertekstualnim i alegorijskim materijalom. U romanu su uočljivi „novi pristupi ratnoj tematici, s dosta ironijskog odmaka”,¹⁴⁷ a vremenska distanca omogućuje i uplitanje metaforičnoga u prikaz zbilje. Prema Andreji Zlatar, „razdoblje od 1993. do kraja 1997. karakterizira tranzicija dokumentarnog u pripovjedno”,¹⁴⁸ odnosno, tek je 1997. godine ratna proza doživjela svoj vrhunac vrativši se opet u područje metaforike i figurativnosti iz područja subjektivizma, pisanja s ratišta i svjedočanstava.

U trećem se razdoblju (od 2000. nadalje) kritičari i čitatelji vraćaju „pravom prostoru književnosti”¹⁴⁹ i usmjeravaju na tekst. Ključno je obilježje „vremenska distanca”¹⁵⁰ koju autori zauzimaju u odnosu na rat i svjedočenja o ratu. Važniji su romani *Buick Rivera* Miljenka Jergovića (2002.), *Padovi i drugi rani radovi* Tarika Kulenovića (1998.) te Fabrijev *Triameron* (2002.). Valja ovdje napomenuti da u spomenutoj knjizi Nedjeljka Fabrija „Ecije, pred bolesničkim krevetom svoga sina, progovara o hrvatskoj politici tih godina, o svim njezinim pogreškama”¹⁵¹ kao što će i Dedić u svojim stihovima progovoriti o poratnoj politici.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ S. Primorac, op. cit., 16.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ J. Matanović, op. cit., <http://www.sveske.ba/bs/content/od-prvog-zapisa-do-povratka-u-normalu> (pristup 1. kolovoza 2018.).

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

4.3. Dedićevo književno stvaralaštvo devedesetih

Obilježja Dedićeva pjesništva u mnogočemu se razlikuju od istaknutih obilježja pjesništva devedesetih. Naime, u pojedinim pjesmama Dedić upotrebljava nekoliko kolokvijalizama – na primjer u pjesmi *Stari vuci* spominju se „nove face”, u *Ministarstvu straha* „naš dobri boss”¹⁵² – no oni su vrlo rijetki i uglavnom služe za uspostavljanje rime. Dedićev je izraz pretežno profinjen i jasan. Ipak, poetizacija iskaza u njegovoj je poeziji vrlo jaka zbog česte uporabe metafora i ostalih stilskih figura.

S obzirom na spomenuta obilježja prve faze ratnoga pisma, pojedine bismo pjesme s Dedićeva albuma *Tihi obrt* mogli odrediti prema tome diskursu. Dedić slušateljstvu nudi eksplicitnu temu rata, no čini to u intertekstualnoj igri s motivima ljubavi i prijateljstva. Na primjer, u pjesmi *Mozartova godina 1991.* izravno se spominje godina početka rata uz stihove: „Kud se digla sva ta sila, i vatra i plin / Zar će civil na civila i na oca sin?”¹⁵³ kojima se prikazuje neslaganje s ratnim postupcima. S druge strane, ratno je stanje ublaženo ljubavlju prema majci: „Teško vrijeme, gusti dažd / Ti si moja Majka Hrabrost.”¹⁵⁴ Konačno, u stihovima iz pjesme *Između nas rat je stao* lirski subjekt govori o udaljenosti od bliske osobe, uz ostvaren motiv rata:

„Kao strašne vijesti
Znakovi na nebu
Između nas rat je stao”¹⁵⁵

U Dedićevu se ratnom opusu može uočiti obilježje nazvano kritički mimetizam, odnosno „prikupljanje i literarizacija svakodnevnih motivsko-tematskih evidencija”.¹⁵⁶ U pjesmi *Ratni profiteri* lirski subjekt jasno, s velikom dozom ironije (koja je postignuta i promjenom glazbenog ugođaja), prikazuje stvarnost:

„Ah, Mitteleurope,
Ah, taj naš Weltschmerz,
Dok posvuda cvjeta
Domoljubni šverc”¹⁵⁷

Mimetizam i svakodnevnost naglašeniji su u stihovima pjesme *Čistim svoj život*, kojima autor doslovno opisuje predmete, događaje i misli:

„Čistim svoj život

¹⁵² A. Dedić, *Ministarstvo straha*, 11/14.

¹⁵³ A. Dedić, *Stihovi*, 211.

¹⁵⁴ Ibid., 209.

¹⁵⁵ Ibid., 216.

¹⁵⁶ K. Bagić, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010*, 115.

¹⁵⁷ A. Dedić, *Ministarstvo straha*, 9/14.

kroz prozor ormar stari
čistim svoj prostor
od nepotrebnih stvari
Gdje li sam ih kupio
gdje sam ih skupio
Čistim svoj život
petkom odvoze smeće
kada se nada budi
i kad je blago večer¹⁵⁸

U pjesmi *I na kraju malo sreće* sadržana je metafora rata koji konačno završava u miru i sigurnosti svakidašnjice. Naime, poslije boja i hajke, krajem rata, na blagdan, lirski subjekt očekuje sreću na vrlo dobrodošlom i naoko običnom mjestu, u kuhinji svoje majke:

„I na kraju malo sreće,
Poslije boja, poslije hajke,
U nedjeljno sveto večer
U kuhinji moje majke¹⁵⁹

Blisko neoegzistencijalističkom i stvarnosnom pjesništvu devedesetih, Dedić se u pojedinim pjesmama ne bavi direktno temom rata i svojim svjedočenjima o ratnim traumama, već, kao i uvijek, ostaje u području privatnosti. Lirski subjekt opisuje funkcije ruku (*Ruke*), konkretne predmete (papir, mač, štit i pero u pjesmi *Ruke*; ormar, prostor, smeće u pjesmi *Čistim svoj život*), problematizira egzistenciju (*Čovjek bez zvijezde*, *Ruke*), ali i dominantne, ljubavne teme (*Tvoje tijelo – moja kuća*, *Lutka*, *Dva ljubljanska dana*). Također, u pjesmi *Ivan bez zemlje* ne donose se motivi rata niti svjedočenja o ratnim traumama, iako bi se u sljedećim stihovima motiv rušenja mogao protumačiti kao poveznica s ratom.

„Život mi ruši stare temelje
Bez tebe sam Ivan Bez Zemlje¹⁶⁰

Zanimljiva je u Dedićevim stihovima i pojava unošenja raznovrsnih motiva iz povijesti (književnosti) i filmske umjetnosti, toponima i antroponima, a zatim i upotreba intertekstualnosti koja je karakteristična za poeziju devedesetih. Intertekstualnošću se Dedić služi u svrhu „svojevrsnoga maskiranja“, kako bi mogao progovoriti o „osobnom i

¹⁵⁸ Ibid., 5/14.

¹⁵⁹ Ibid., 14/14.

¹⁶⁰ A. Dedić, *Stihovi*, 338.

kolektivnom tragičnom osjećanju ratne zbilje”.¹⁶¹ Motivi iz povijesti i geografije mogu se uočiti u sljedećim, već citiranim stihovima: „Ah, Mitteleurope, / Ah, taj naš Weltschmerz”¹⁶² (*Ratni profiteri*) gdje se ironično prikazuje nastojanje za pripadnošću naprednijoj Europi (u odnosu na Balkan). U pjesmi *Stari vuci* možemo primijetiti svojevrsan intertekstualan odnos s bajkom *Vuk i sedam kozlića* Jacoba i Wilhelma Grimma, no u alegoričnoj upotrebi gdje vladajuća klasa predstavlja vuka:

„Gotovo je sa snovima
na kozlice opet hajka
vuk im stoji pred vratima
tvrdi, ja sam vaša majka”¹⁶³

Isti se princip, odnosno motiv vuka i janjaca, pojavljuje već ranije u Dedićevu pjesništvu, u pjesmi *Vuk u janjećoj koži* u zbirci *Narodne pjesme*, gdje autor dovodi u pitanje „sveopću lažnost i licemjernost svijeta”.¹⁶⁴

U pjesmi *I na kraju malo sreće* autor se intertekstualno osvrnuo na vlastiti opus. Naime, u prvoj se strofi pojavljuje stih „Plava ruža zaborava” koji, iako bismo ga mogli tumačiti kroz metaforu ili simbolizam (s obzirom na okolne stihove: „Preko svega raste trava / I oprezno niče cvijeće, / Plava ruža zaborava”¹⁶⁵), ukazuje na istoimenu pjesmu koju je Dedić napisao i uglazbio, a otpjevala Gabi Novak.¹⁶⁶

U mnogo pjesama s albuma *Ministarstvo straha* lirski je subjekt opterećen ratnim situacijama ili poračem i svime što takvo nemirno doba nosi. Za razliku od subjekata stvarnosne poezije, subjekt u pjesmama s albuma *Ministarstvo straha* nije ravnodušan, već je angažiran i prikazuje zbilju kako je zaista vidi. Na primjer, u Šoljanovim stihovima *Seosko groblje II* lirski je junak sudionik događanja, prisustvuje dolascima vojske, iako ih samo promatra:

„A četvrta kad je ušla vojska
U špaliru kao da je smotra,
Napokon zauvijek dočekasmo
Cijelo selo, sve odar do odra”¹⁶⁷

¹⁶¹ S. Knežević, op. cit., 208.

¹⁶² A. Dedić, *Ministarstvo straha*, 9/14.

¹⁶³ Ibid., 9/14.

¹⁶⁴ S. Knežević, op. cit., 191.

¹⁶⁵ A. Dedić, *Ministarstvo straha*, 14/14.

¹⁶⁶ Usp. Gabi Novak: *Plava ruža zaborava*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=hOxgU5y9RQw> (pristup 10. rujna 2018.).

¹⁶⁷ Antun Šoljan: *Prigovori*, Zagreb: Durieux, 1993, 28.

Nadalje, u pjesmi *Ministarstvo straha* lirski je subjekt glavni akter, on je jedan od mnogobrojnih koji su, nakon rata, završili u službi:

„Radim u Ministarstvu straha
radim od sedam do tri
moja je jedina dužnost
strahovati”¹⁶⁸

Iako bi se dio Dedićeve poezije devedesetih mogao nazvati stvarnosnom poezijom zbog uočljive referencije sa stvarnošću, ona se izmaknula uočljivosti i čitljivosti. Naime, kako Vuković pojašnjava, stvarnosna poezija „odražava stvarno stanje suvremenoga kulturnog tržišta“, a ne naziva se stvarnosnom jer je „njezino referentno polje u svakodnevlju“, niti zato što „odustaje od autorefleksije i ‘zamućivanja’ smisla jezikom”.¹⁶⁹ Takvu poeziju obilježava kolokvijalnost, dijalogičnost, eliptičnost, a temelji se na realističnosti, sve zato da bi mogla ostvariti tržišne principe i postati čitljiva. Time se oslobađa konotacije i postaje razumljiva, a oslanja se i na određene aspekte popularne kulture i književnosti. Konačno, Vuković, govoreći o stvarnosnoj poeziji, zaključuje zašto album *Ministarstvo straha* nije postigao veliki uspjeh u vremenima kad je objavljen: nije bio oglašavan u medijima, vjerojatno zbog kritičkog pristupa prema vladajućem režimu i prikazivanja stvarnoga stanja.¹⁷⁰

4.4. Glazbeni kontekst

4.4.1. Uvod u glazbeni kontekst

Radi boljeg razumijevanja okolnosti nastanka Dedićeva albuma *Ministarstvo straha*, nužno je promotriti, osim povijesnoga i književnoga, i glazbeni kontekst njegova nastanka. Iako je album *Ministarstvo straha* objavljen tek 1997. godine, pojedine su pjesme (barem njihovi tekstovi) nastale i prije,¹⁷¹ početkom devedesetih. Stoga je potrebno ukratko predstaviti temeljne tematske i žanrovske pojave u popularnoj glazbi od 1991. do 1997. godine.

Nakon uvodnog dijela o ideološkom „nametanju” patriotskih vrijednosti, u ovome će poglavlju biti opisani glazbeni žanrovi koji su se pojavili, ali i dosegнули svoj vrhunac u devedesetim godinama. Ovdje će biti riječi prvenstveno o glazbi masovne kulture, ali i o glazbi popularne kulture, prema distinkciji Deana Dude: „Razlika između masovne kulture i

¹⁶⁸ A. Dedić, *Stihovi*, 341.

¹⁶⁹ T. Vuković, *Od subverzije do hegemonije: pjesništvo u devedesetima*, <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1778&naslov=od-subverzije-do-hegemonije-pjesnistvo-u-devedesetima> (pristup 4. srpnja 2018.).

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Utvrđeno analizom pjesničkih zbirka *Pjesnik opće prakse* (1993.) i *Slatka smrt* (1995.).

popularne kulture, jest ta što se na masovnu kulturu gleda kao na manipulaciju vladajućih, dok je popularna kultura njezina opozicija, strategija otpora niže klase u svakodnevnom životu.”¹⁷² Nakon toga, objasniti će se položaj Dedićeva albuma *Ministarstvo straha* u tome kontekstu.

4.4.2. Ideološka propaganda i medij za jačanje nacionalnosti

Kako bi se poticao nacionalni identitet i jačala nacionalna svijest građana, u medijima su se počele puštati popularne i prigodne hrvatske budnice, a proizvodnja angažiranih domoljubnih pjesama naglo je porasla. Ubrzo je novokomponirana narodna glazba proglašena nepoželjnom u hrvatskoj kulturi, a zanemarivala se i glazba koja nije poticala jačanje nacionalnoga identiteta. Vlast je, također, podržavala i tradicijsku glazbu koja je dotada bila marginalizirana. U tom trenutku, kada je bilo potrebno istaknuti narodna, hrvatska obilježja, inzistiralo se na „slavonskoj” tamburici: „Tamburica predstavlja „otpor i nepatvoreno hrvatstvo, [...] izražava narodnu kulturu svih Hrvata” i preuzima ulogu „branika protiv narodnjaka”.¹⁷³ Početkom devedesetih tamburaški su sastavi dominirali na glazbenoj sceni, no ubrzo ih zamjenjuje „urbani” žanr s temeljnom idejom zabave, *Cro-dance*. Budući da je *Cro-dance* „prilagođena verzija njemačke i talijanske house glazbe”¹⁷⁴ s „melodijom naslijeđenom iz hrvatske zabavne glazbe”,¹⁷⁵ taj je žanr vrlo brzo prihvaćen kao tipični hrvatski proizvod koji će ostati dominantan sve do kraja devedesetih.

Na samome početku desetljeća težilo se što češćem izvođenju domoljubnih pjesama pa se, u nedostatku suvremenih angažiranih pjesama te vrste (jer su u vrijeme socijalizma bile nepoželjne), posezalo za pjesmama, budnicama i davorijama iz vremena ilirskoga preporoda. Tada se i hrvatska estrada uključila u hiperprodukciju domoljubnih pjesama i pridonijela ojačavanju hrvatskoga identiteta. S jedne strane, te su pjesme isticale hrvatska obilježja, one su, prema Bagiću, „evocirale povijest (*Od stoljeća sedmog*), slijedile strukturu molitve (*Bože, čuvaj Hrvatsku*), opjevavale pojedine gradove ili područja (*Ne dirajte mi ravnice, Bili cvitak, Vukovar*), podizale moral boraca na bojištu (*Čavoglave*)”,¹⁷⁶ ali i naglašavale različitosti od srpskih susjeda: „Ideološka okosnica prvog prodora domoljubnih pjesama nije, dakle, imala hegemonijski karakter, već karakter izravnog otpora velikosrpskoj agresiji.”¹⁷⁷

¹⁷² Dean Duda: *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*, Zagreb: AGM, 2002, 115.

¹⁷³ Catherine Baker: *Zvuci granice. Popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991*, prev. I. Cvijanović i A. Bešić, Beograd: XX vek, 2011, 69–71.

¹⁷⁴ K. Bagić, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010*, 102.

¹⁷⁵ Branko Kostelnik: *Popkalčr*, Zagreb: Fraktura, 2011, 133.

¹⁷⁶ K. Bagić, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010*, 102.

¹⁷⁷ Marina Biti i Diana Grgurić: *Tvornica privida: očučujući efekti diskurzivnih prožimanja*, Ri: Facultas, 2010, 7.

Glazba je postala sredstvo za promociju domoljublja. Glazbenici su se, pišući tekstove o ratu, slobodi, nezavisnosti itd., spontano počeli uključivati u domoljubni diskurs čime su omogućili utjecaj diskursa moći i hegemonije na glazbu.¹⁷⁸ Kao opreka domoljubnome glazbenom diskursu, određeni dio publike pristao je uz druge žanrove, uglavnom uz *Cro-dance*. Prihvatanjem *Cro-dancea* potvrdilo se da je domoljubna glazba u jednome (ratnom) trenutku postala dominantna, masovna glazba. Štoviše, ušla je u ljudsku svakodnevicu i određene „hegemonijske strukture”, a tako i do „prostora individualne stvarnosti”.¹⁷⁹

Hrvatsko je slušateljstvo svoj identitet uspostavljalo slušanjem *Cro-dancea* i popularne glazbe približavajući se time Zapadu, a suprotstavljajući se srpskom identitetu i turbofolku. Neangažirana glazba publici je nudila odmak od zbilje i ratne situacije, nije se miješala u politiku niti odvrćala od vojnih obveza pa je odgovarala i slušateljstvu i vlastima. Uloga javne televizije bila je promovirati neangažirane sadržaje, dok je alternativna glazba u javnosti marginalizirana. Brojni su razlozi te marginalizacije: „izvođenje nove glazbe u diskotekama na plejbek, zatvaranje klubova i nemogućnost organiziranja živih svirki, odlazak velikog broja muške populacije na bojište, smjena generacije na glazbenoj sceni, migracije stanovništva, procesi ruralizacije i provincijalizacije popularne kulture”.¹⁸⁰ Također, *rock* u osamdesetima činio je jugoslavenski, zajednički identitet koji se početkom desetljeća raspao pa je bilo potrebno tražiti novi, drugačiji identitet. Ipak, alternativna se glazba nastavila proizvoditi u garažama, podrumima i „tihim obrtima“, sve dok se, revitalizacijom srednje klase te „buđenjem urbanih elemenata”¹⁸¹ nisu stvorili uvjeti za reaktualizaciju *rocka* i živih svirki. Naravno da pojedini žanrovi iz osamdesetih nisu nestali, ali su povučeni na rubove s kojih će se ponovno aktualizirati tek u novom desetljeću.

4.4.3. Glazbena produkcija u vrijeme Domovinskoga rata

Domovinski je rat započeo ratnim pjesmama *Hrvatine* (Đuka Čaić, 1991.), *Mi smo garda hrvatska* (Mladen Kvesić), *Kreni gardo (bandu gazi)* (Ivo Fabijan, 1991.) i dr. Glavni cilj pjesama bio je potaknuti branitelje na obranu svoje domovine, ali su one pjevane i radi „potvrde izborne političke slobode i podrške novoj vlasti.”¹⁸²

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid., 26.

¹⁸⁰ B. Kostelnik, op. cit., 44–45.

¹⁸¹ Ibid., 45.

¹⁸² Ruža Bonifačić: Uloga rodoljubnih pjesama i tamburaške glazbe u Hrvatskoj početkom 1990-ih. Primjer neotradicionalne grupe „Zlatni dukati”. *Arti musices* 24 (1993) 2, 185–187.

Također, početkom desetljeća osnovan je Hrvatski Band Aid.¹⁸³ Prva pjesma, *Moja domovina*, emitirana je u sklopu večernjeg Dnevnika na samom početku Domovinskog rata, a poslije i na radijskim stanicama kada je označavala opću opasnost. Pjesmu su skladali Zrinko Tutić i Rajko Dujmić, uz asistenciju Hrvoja Hegedušića, Nikše Bratoša, Miroslava Lilića, Vladimira Mihaljeka, a nekoliko je stihova poteklo i „iz pera” Arsena Dedića, što potvrđuje njegov angažman početkom devedesetih.¹⁸⁴ Osim Hrvatskog Band Aida pojavljuju se i regionalni (Slavonski Band Aid), lokalni (Dubrovački, Osječki itd.) ili drugi (Tamburaški, Franjevački itd.) band Aidovi.¹⁸⁵

Pojedini glazbenici odlučili su se pobuniti protiv rata i nemira te ostaviti svoj doprinos teškoj ratnoj situaciji. Pojavljuju se hrvatske antiratne pjesme poput pjesama *Stop the War*, *Molitva za mir* i *Sloboda i mir*. Pjesma *Stop the War* Tomislava Ivčića prva je domoljubna pjesma kojom su neprilike Domovinskoga rata u Hrvatskoj predstavljene Europi, a u eter je puštena u kolovozu 1991.¹⁸⁶ Naime, početkom devedesetih svijet još nije bio upućen u ratna zbivanja i velikosrpsku agresiju na Hrvatsku, što je bio povod pisanju pjesme. S pjesmom na engleskom jeziku poruka je poslana svijetom, sa sljedećim tekstom u refrenu:

„We want to share the European dream

We want democracy and peace

Let Croatia be one of Europe's stars

Europe, you can stop the war.“¹⁸⁷

Grupa ET krajem je 1991. godine također odlučila prenijeti proturatnu poruku izvan Hrvatske. Grupa se afirmirala pjesmom *Molitva za mir* koja je tematizirala „nevoljkost odlaska na front“,¹⁸⁸ a zatim postigla veliki uspjeh i dobru prihvaćenost kod publike.

Osim antirratnih poruka, u popularnoj su se domoljubnoj glazbi pojavile pjesme s lokalpatriotskim motivima čuvanja rodne zemlje ili pak čekanja vojnika da se vrate s fronte. Prvi motiv uočljiv je u pjesmi *Zemlja dide mog* Meri Cetinić, izvedenoj 1993. godine na festivalu Melodije hrvatskog Jadrana. Nadalje, u pjesmi *Čekam te* pojavljuje se, uz

¹⁸³ Po uzoru na prvi, svjetski Africa Band Aid (osnovan 1984. radi prikupljanje pomoći za Etiopiju) te jugoslavenski Band Aid koji se uključio u projekt pomoći Africi (osnovan 1985. pod nazivom YU rock misija).

¹⁸⁴ Zoran Tučkar: Domoljubne i antiratne pjesme u Hrvata, regiji i u svijetu, *Muzika.hr*, 2011, <http://www.muzika.hr/domoljubne-i-antiratne-pjesme-u-hrvata-regiji-i-svijetu/> (pristup 8. kolovoza 2018.).

¹⁸⁵ R. Bonifačić, op. cit., 185.

¹⁸⁶ Usp. *** Tomislav Ivčić, *Biografija.com*, 2017, <https://www.biografija.com/tomislav-ivcic/> (pristup 10. rujna 2018.).

¹⁸⁷ Usp. Tomislav Ivčić: *Stop the War in Croatia, 1991*, https://www.youtube.com/watch?v=jFR063_d-do (pristup 10. rujna 2018.).

¹⁸⁸ Z. Tučkar, *Domoljubne i antiratne pjesme u Hrvata, regiji i u svijetu*, <http://www.muzika.hr/domoljubne-i-antiratne-pjesme-u-hrvata-regiji-i-svijetu/> (pristup 8. kolovoza 2018.).

patriotizam, motiv žene koja čeka dragog da se vrati iz boja. U nastavku je nekoliko stihova u kojima su uočljivi navedeni motivi:

„Ne dam svoju zemlju,
sela, gradove,
ne dam naše šume,
polja, domove,
ne dam našu lijepu Hrvatsku
i s tobom sad ja branim nju
i znaj da čekam te.”¹⁸⁹

Hrvoje Hegedušić¹⁹⁰ iste godine objavljuje pjesmu podrške gradu Vukovaru, *Stoji Grad (Vukovar)*, sa sljedećim stihovima:

„Iz krvi i bola niknut će cvijeće
I nikada narod zaboravit neće
Vukovar.”¹⁹¹

Od 1991. do 1993. godine potiče se objavljivanje mnogih domoljubnih albuma zabavne glazbe, poput *U meni Hrvatska* (Zlatni dukati), *Bože, čuvaj Hrvatsku* (Đani Maršan), *Bože, sačuvaj Hrvate* (Tomislav Brajša), *Grobovi im nikad oprostiti neće* (Mišo Kovač), *Vukovarska Golgota* (Ivo Fabijan) i drugi. Žanrovsko opredjeljenje nije bilo ograničavajući faktor prilikom pisanja ili izvođenja domoljubnih pjesama. Kao što je velik broj autora zabavne glazbe pisalo i izvodilo takozvanu domoljubnu glazbu (odnosno domoljubne tekstove), tako su i rock-glazbenici u svoj opus uvrstili nekoliko domoljubnih pjesama.

Rock-sastav Daleka obala objavila je nostalgičnu pjesmu *Mojoj lijepoj zemlji Hrvatskoj* 1993. godine, dok je Jura Stublić pjevao *Bili cvitak* još 1992. godine. Psihomodo pop je izdao rock-pjesmu podrške *Hrvatska mora pobijediti*, Croatian Funk Forces (više izvođača) izvodili su funk-pjesmu *Ritam ljubavi*, Doris Dragović je objavila pop-pjesmu *Dajem ti srce*, a zagrebački alt-rock-sastav Boa pjesmu *Zemlja* koja ne tematizira rat, ali je u njoj prisutno domoljublje. Atomska sklonište, rock-band osamdesetih, održava brojne koncerte po Jugoslaviji, a svojim pjesmama propagiraju mir, ljubav i razum.

I Prljavo kazalište nastavilo je svoj domoljubni angažman. Nakon održanoga zabranjenog koncerta pod nazivom *Voljenom gradu* na tadašnjem Trgu republike 1989.

¹⁸⁹ Usp. Anja Šovagović: *Čekam te*, 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=0wxjsZBhizc> (pristup 10. rujna 2018.).

¹⁹⁰ Jedan od članova grupe Studio 64, promicatelj šansone. Vidi poglavlje *Dedićev glazbeni stil*.

¹⁹¹ Usp. Hrvoje Hegedušić: *Stoji grad*, 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=NCQSEIaWSts> (pristup 9. rujna 2018.).

godine, s posljednjom (tada provokativnom) pjesmom *Mojoj majci (Ružo Hrvatska)*, objavili su 1993. godine album *Lupi petama...* s istoimenom pjesmom *Lupi petama (reci evo sve za Hrvatsku)*. Pjesma naglašava težnju za hrvatskom slobodom i mirom: „Jednog dana kad ovaj rat se završi, jedva čekam prijatelji sve vas da zagrlim”,¹⁹² uz komentar ekonomskih neprilika: „O Bože, čuvaj ti naše golubove i sirotinju jer bogati se ionako za sebe pobrinu.”¹⁹³ Rock-skupina Parni valjak objavila je pjesmu *Kekec je slobodan, red je na nas* sa stihovima koji predstavljaju govor branitelja:

„A gle me sada, na putu za front
Bog mi je svjedok, nisam želio to
Ja svoje branim, tuđe ne trebam
Pred Bogom ima samo jedna istina.”¹⁹⁴

4.4.4. Glazba nakon 1994. godine

Nakon 1992. godine i stabiliziranja stanja na ratištima, većina se pjevača popularne glazbe vratila prijeratnoj svakodnevici. Nažalost, stanje u državama nije se poboljšalo, dolazilo je do inflacije, privatizacije i neorganizirane ratne privrede. U glazbenoj je kulturi, u vrijeme još uvijek nedovršenoga rata, 1993. godine, grupa Prljavo kazalište spomenutom pjesmom *Lupi petama* najavila odmak od ravnodušnosti i nezainteresiranosti stanjem u državi.¹⁹⁵

Produkcija domoljubnih pjesama slabi, a tekstovi sve manje tematiziraju rat i društvenu zbilju te se okreću trivijalnostima. Pojavljuju se novi izvođači zabavne glazbe koji su svoju karijeru započeli u devedesetima, a već afirmirani pjevači nastavljaju svoju glazbenu djelatnost uvodeći nove teme neovisne o ratnim razaranjima iz prve polovice devedesetih. Na primjer, u izdavačkoj kući Croatia Records¹⁹⁶ svoje albume objavljuju Tony Cetinski, Opća opasnost, Vanna, Novi fosili, Parni valjak, Gibonni, Oliver, Crvena jabuka, Elvis Stanić i mnogi drugi. U drugoj polovici desetljeća pojavljuje se ča-val, popularna glazba na čakavskom narječju.¹⁹⁷ Taj je stil imao veliki utjecaj na ostalu glazbenu scenu, naime,

¹⁹² Usp. Prljavo kazalište: *Lupi petama*, 1993, <https://www.youtube.com/watch?v=68zKocTfY2E> (pristup 10. rujna 2018.).

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Usp. Parni Valjak: *Kekec je slobodan red je na nas*, <https://www.youtube.com/watch?v=IJMVNt7s4i0> (pristup 10. rujna 2018.).

¹⁹⁵ Z. Tučkar, *Domoljubne i antiratne pjesme u Hrvata, regiji i u svijetu*, <http://www.muzika.hr/domoljubne-i-antiratne-pjesme-u-hrvata-regiji-i-svijetu/> (pristup 8. kolovoza 2018.).

¹⁹⁶ Izdavačka kuća Jugoton, osnovana još 1947. godine, mijenja naziv u Croatia Records.

¹⁹⁷ Pravac je nazvan po „imenu top-ljestvice glazbe na čakavskom dijalektu koja se emitirala na radijskoj stanici *Rijeka*”. (Sanja Kalapoš Gašparac: Ča-val, *Istrapedia.hr*, 2002, <http://istrapedia.hr/hrv/534/ca-val/istra-a-z/> (pristup 2. srpnja 2018.)).

„njegove su značajke dijelom prihvatili i glazbenici koji mu nisu izvorno pripadali”,¹⁹⁸ poput pjevačice etna i *jazza*, Tamare Obrovac.

Spomenuti izvođači koji su albume objavili u drugoj polovici devedesetih godina zasitili su se ratnih vremena: nisu se osvrtni na nedavni rat, osnaživanje nacionalizma niti pružali otpor poratnoj svakodnevnici. Ipak, pojedini glazbenici svojim pjesmama iskazuju nezadovoljstvo stanjem u državi. Već 1995. godine sastav Hladno pivo pjesmom *Moralne dileme vlasnika BMW-a* upozorava na ratnu privredu pozivajući se na „veze” koje „sežu ravno do neba”, proizvode poput satova Rolex, naočala Ray Ban, odlaske u crkvu radi „pranja savjesti”, a s druge strane na siromaštvo: „još dva radna vijeka do fićeka” i „gomila plazi po bljuzgavoj stazi”.¹⁹⁹ Također, pjesma *Izazivajmo nered* sastava Majke (s albuma *Vrijeme je da se krene*, 1996.) svojevrsan je odgovor na opće stanje u državi. Godine 1997. sarajevski sastav Zabranjeno pušenje objavljuje svoj prvi poratni album, *Fildžan viška*. U istoimenoj pjesmi može se uočiti mnogo aluzija na, tada nedavni, Domovinski rat:

„Proljeće '92. vreli čelik raznese

Sve komšiluke i sve derneke

Kažu, sve dosada

Je laž i obmana

Zavjera ustaško-džihadiska.”²⁰⁰

Također, pjesma *Oprosti mi pape* s istog albuma izravno tematizira ratno profiterstvo:

„Kažu da si s domobrani bija

[...]

A posli si daleko dogura

Drugovi te uzeli za druga

Dali su ti upravljat' fabriku

Ti si svakom napravija vilu.

Plenum čeka si ka najvišu muku

Za kog vraga sada dići ruku?

A zna si čuvat partijsku knjižicu...”²⁰¹

¹⁹⁸ *ibid.*

¹⁹⁹ Usp. Hladno pivo: *Moralne dileme vlasnika BMW-a*, 1995, https://www.youtube.com/watch?v=7zM_DeEZU1A (pristup 10. rujna 2018.).

²⁰⁰ Usp. Zabranjeno Pušenje: *Fildžan viška*, 1997, https://www.youtube.com/watch?v=EZkK_p18Pmo (pristup 10. rujna 2018.).

²⁰¹ Usp. Zabranjeno Pušenje: *Oprosti mi pape*, 1997, <https://www.youtube.com/watch?v=MKEEfAzOqsM> (pristup 10. rujna 2018.).

Krajem desetljeća pojavljuje se na tada aktualnoj hip-hop-sceni dvojac Tram 11. Godine 1999. objavljuju pjesmu *Hrvatski velikani* u kojoj izravno progovaraju o materijalizmu, privatizaciji i zagrebačkoj stvarnosti. Sastav Pips Chips & Videoclips objavljuje nekoliko albuma u drugoj polovici stoljeća, od kojih su politički angažirani albumi *Dernjava* (1995.) i *Fred Astaire* (1998.) Na primjer, na albumu *Dernjava* nalazi se pjesma *Novac* u kojoj se jasno iskazuje stav o profiterstvu:

„Novac je zavladao
ovim predjelom
i ono što sam prije smatrao
nedjelom
da izvrnem džepove suncu
potpuno prazne
i kažem kume, hajde, puni
novce razne”²⁰²

4.4.5. Obilježja „nove“ glazbe devedesetih

Vrijednost domoljubne glazbe devedesetih teško je objektivno promatrati s obzirom na to da je tekst preuzeo primat nad glazbom. Tome je tako jer se tekstom mogla prenijeti poruka, bila ona određena ideologija ili iznošenje misli i stavova o ratnim neprilikama. Glazbeni element nije bio presudan pa je on harmonijski jednostavan, s pamtljivom i pjevnom melodijskom linijom koju izvodi glas.

U novostvorenom žanru devedesetih, *Cro-danceu*, dolazi do obrata: glazba preuzima primat nad tekstom, a tekstovi postaju jednostavni, svakodnevni, priprosti. Glazba *Cro-dancea* je, doduše, temeljena na jednostavnim repetirajućim ritamskim obrascima (ritamski stroj), sintetičkim zvukovima i uzorcima, a pritom je „obuhvatila brojne derivate elektroničke plesne glazbe te negdašnje disko produkcije križajući je sa šlagerskim formama.”²⁰³ Sadržavala je elemente hip-hopa, no „iako je imala sve elemente underground žanrovskih pravaca, *cro-dance* glazba postala je komercijalizirana popularna glazba koja se smjestila unutar *mainstream* hrvatske estrade.”²⁰⁴

²⁰² Usp. Pips Chips & Videoclips: *Novac*, 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=CQ3Mm1Dis3A> (pristup 10. rujna 2018.).

²⁰³ Zlatko Gall: *Pojmovnik popularne glazbe*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2011, 70.

²⁰⁴ C. Baker, op. cit., 269.

Konačno, mnogi glazbeni fenomeni devedesetih godina stvorili su svojevrsan odnos prema pojmu hrvatske glazbe i utjecali na glazbene identitete koji će se stvarati u sljedećem desetljeću.

4.5. Dedićevo glazbeno stvaralaštvo devedesetih

Arsen Dedić početkom devedesetih aktivno je sudjelovao u projektu skupine glazbenika nazvanom Band Aid, okupljenoj 1991. godine radi izvođenja domoljubne pjesme *Moja domovina*. Osim mnogih poznatih glazbenika koji su sudjelovali u tom projektu, „on i Gaby bili su u središtu, a pomagao je [Dedić] i Rajku Dujmiću i Zrinku Tutiću oko uobličavanja teksta.”²⁰⁵ Budući da je Dedić bio apolitičan, smetala mu je politička ideologija što ju je već od početka 1990-ih nametala vladajuća stranka, koja ga je čak proglasila (kao i mnoge druge) javnim djelatnikom koji podržavaju Tuđmanovu kandidaturu.²⁰⁶ Međutim, tek je u sljedećem desetljeću izjavio: „Ovih zadnjih godina dešava nam se nešto što bi se moglo nazvati diletantskom politikom, čak i polupolitikom, ali utjecaji su joj veliki (2002)”.²⁰⁷

Dedić se u svojem stvaralaštvu uvijek opirao ukalupljivanju u žanrove i podjele, a u albumu *Ministarstvo straha* buni se protiv službenosti kojom ljudi dopijevaju u Ministarstvo koristeći „nazivlje kojim se lirski nered svrstava u sociološko-uredovne koncfajlove: ministarstvo, službeno, razglas.”²⁰⁸ Prema Zvonimiru Mrkonjiću, Dedić je *Ministarstvo straha* smjestio i na Markov trg, gdje „ne samo da se [...] planiraju omjeri desničara i ljevičara među intelektualcima, štrajkovi glađu i sitošću, nego i Thompsonovi nastupi i njihove zabrane, s ikonografijom, incidentima i sankcijama, sve do bebebe-ovskih internacionalnih vatrometa.”²⁰⁹

Iz prikazanoga opisa popularne glazbe druge polovice devedesetih godina može se zaključiti da se nije samo Arsen Dedić osvrtao na posljedice rata koje su se tada osjećale u ekonomiji, odnosu moći u društvu i novom režimu. Za razliku od komercijalne popularne glazbe koja je nastala u masovnoj glazbenoj industriji, ili od alternativne *rock-scene* koja vrlo izravno iznosi vlastite preokupacije ne brinući o estetskom aspektu i umjetničkoj kvaliteti, Arsen Dedić poratne je tekstove prilagodio svojemu, već potvrđenom glazbenom izrazu. Na

²⁰⁵ Nenad Polimac: Nenad Polimac piše o jedinoj tajni Arsena Dedića, *Jutarnji.hr*, 2015, <https://www.jutarnji.hr/kultura/glazba/nenad-polimac-pise-o-jedinoj-tajni-arsena-dedica-jednom-je-rekao-ja-se-smrti-ne-bojim/291541/> (pristup 2. srpnja 2018.).

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ M. Pavković, op. cit., 80.

²⁰⁸ Zvonimir Mrkonjić: Arsen Dedić i poetika zabrana, *Vijenac* 388, 2009, <http://www.matica.hr/vijenac/388/Arsen%20Dedi%C4%87%20i%20poetika%20zabrana/> (pristup 28. srpnja 2018.).

²⁰⁹ Ibid.

albumu *Ministarstvo straha* Dedić slijedi žanr autorske pjesme, uz nekoliko iznimaka: pjesme *Seosko groblje I i II* Antuna Šoljana te *Lutka* Zvonimira Goloba, koje također uglazbljuje i interpretira kao i svoje tekstove.

Izvođači glazbe namijenjene širokom krugu slušatelja tada su se sve više prikazivali u medijima (time su i prihvaćeniji među ciljanom publikom)²¹⁰, no Arsen Dedić nije se promovirao. Album *Ministarstvo straha* objavljen je 1997. godine u izdavačkoj kući Koncept VD, nakon toga 2000. godine u izdanju Cantusa, a tek u novom desetljeću pa do danas reizdanja objavljuje Croatia Records. Glazbeni albumi koje je Dedić objavio prije 1990. godine bili su u izdavačkoj kući Jugoton (tadašnji naziv Croatia Recordsa) pa je neobično što s njima nije surađivao u i devedesetima.²¹¹

Također, nije manje važan ni album objavljen 1995. godine, *Ko ovo more platit* kojim je Dedić predstavio svoj doprinos dalmatinskom rodnom kraju i klapskomu pjevanju. Za razliku od spomenutog ča-vala, Dedić je dijalektalnu poeziju uglazbljivao i prije devedesetih, ne svrstavajući se pritom ni u jedan postojeći žanr. Ovaj album obuhvaća pjesme snimljene između 1973. i 1995. godine koje izvode klapa Šibenik, Jadrija, Bonaca, Maslina, Nostalgija i Kalafat, uz Gabi Novak i Arsena Dedića.²¹² Album je nagrađen *Porinom* 1996. godine u kategoriji najboljeg albuma folklorne glazbe, no u poratnoj je svakodnevicu ostao na margini. Ipak, s vremenom se većina Dedićevih pjesama (barem primijenjena glazba) na neki način uključila u kolektivni identitet: „Arsenove klapske pjesme smatraju [se] dijelom kulturnog naslijeđa, da žive u narodu koji ih pjeva možda i ne znajući tko im je autor, te da se prenose s klapskog koljena na koljeno.”²¹³

Dedićeve rodoljubne pjesme (u ovome slučaju s albuma *Tihi obrt*) nisu bile namijenjene masovnoj kulturi pa se nisu ni „upisale” u domoljubnu produkciju s početka devedesetih. Dedić nije pisao domoljubne pjesme poput spomenutih budnica i masovnih glazbenih izraza, no kako Tučkar navodi, njegove pjesme „opisuju domoljublje kao odnos yin-yang: s jedne strane kao uzvišen čin žrtve ljudi da sačuvaju svoje obitelji i svoju zemlju, a s druge kao sredstvo ljudi bez moralnih skrupula koji su se tim domoljubljem okoristili.”²¹⁴ Štoviše, rijetki su se (uz spomenute iznimke) nakon rata osvrtni na poratno stanje i pitanja

²¹⁰ M. Biti i D. Grgurić, op. cit., 26.

²¹¹ Pitanje je je li njegov album odstupao od „politike” izdavačke kuće Croatia Records u devedesetima pa ga nisu oni objavili ili Dedić nije namjeravao surađivati s njima iz drugih razloga.

²¹² Usp. *** Arsen Dedić: *Ko ovo more platit*, Croatia Records, 2005, https://www.crorec.hr/crorec.hr/izdanje.php?OBJECT_ID=154005 (pristup 10. rujna 2018.).

²¹³ Stjepan Vrečko: *Zaista, ko ovo more platit*, Muzika.hr, 2006, <https://www.muzika.hr/albumi/zaista-ko-ovo-more-platit/> (pristup 9. kolovoza 2018.).

²¹⁴ Z. Tučkar, *Domoljubne i antiratne pjesme u Hrvata, regiji i u svijetu*, <http://www.muzika.hr/domoljubne-i-antiratne-pjesme-u-hrvata-regiji-i-svijetu/> (pristup 8. kolovoza 2018.).

koja to vrijeme nameće. Dedić svojim programatskim tekstovima nameće „nove ideje”, što je i sam potvrdio: „[J]a [se] usuđujem dodirivati neka pitanja, kao teme sudbine, vlasti, egzistencije i slično koja samim time prijete da suze moj krug prihvaćenosti.”²¹⁵ Kao što navodi, njegove pjesme devedesetih nisu postigle toliki uspjeh kao što su ga postigle pjesme nastale između šezdesetih i devedesetih – možda zbog novih interesa, tematskih preokupacija ili okolnosti nastanka – ali umjetnička kvaliteta pjesama s albuma *Ministarstvo straha* ne zaostaje za kvalitetom ranijih pjesama. Pojedine pjesme s albuma tematiziraju poratne motive profiterstva, općega stanja u državi i nedavni Domovinski rat te se iz određene perspektive mogu uspoređivati sa tekstovima popularnih *rock*-sastava, s domoljubnim pjesmama s početka desetljeća, zatim u opreci s *Cro-danceom* ili u odnosu na šansonijersku djelatnost od šezdesetih do devedesetih godina. Stoga, cilj je ovoga rada opravdati vrijednost pojedinih pjesama s albuma *Ministarstvo straha* prikazujući umjetničke kvalitete kojima se Dedićeve pjesme razlikuju od spomenute glazbene produkcije devedesetih. O ravnoteži između pjesništva i glazbe više će biti rečeno u poglavlju *O odnosu teksta i glazbe*.

5. Intermedijalnost i intertekstualnost

Krešimir Bagić navodi da je intermedijalnost „poetički poželjna praksa”, štoviše, nije to novi književni postupak, već je rezultat otvaranja teksta prema „popularnoj kulturi i medijskim iskustvima”²¹⁶ koji su se pojavili već u osamdesetima. Tada su se „tehnike i postupci *rock* glazbe, videa, stripa ili filma” prilagodili pjesničkim postupcima, dok se u devedesetima „dogodilo radikalno intermedijalno širenje iskustvenoga polja”.²¹⁷ Osim književnika Dragana Juraka, Damira Radića i Roberta Perišića, koji su najočitije upotrijebili intermedijalnost u svojim pjesmama, ona se očituje i kod glazbenika Srđana Sachera i Lidije Bajuk Pecotić koji su počeli tiskati stihove.²¹⁸ Takva intermedijalnost može se uočiti već i u produkciji gramofonskih ploča, LP-ja, na čijim su se omotima ili knjižicama tiskali tekstovi pjesama.

Intermedijalnost²¹⁹ koja podrazumijeva preuzimanje motiva ili naziva iz drugih umjetničkih medija, za Arsena Dedića nije neobična.²²⁰ Prema Pavkoviću, on je bio veliki

²¹⁵ M. Pavković, op. cit., 53.

²¹⁶ K. Bagić, *Zavodenje običnošću*, <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1779&naslov=zavodenje-obicnoscu-hrvatski-pjesnicki-narastaj-devedesetih> (pristup 25. kolovoza 2018.).

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Naziv koji je u engleskom jeziku uveden u različita umjetnička područja 1960-ih, a „odnosi se na pojavu koja se uočava u trenutku uvođenja novoga medija među već postojeće modalitete ili pak pri isprepletanju njihovih konvencija, odn. pravila strukturiranja.” (Velimir Visković: Intermedijalnost, u: Ravlić, S. (gl. ur.): *Hrvatska*

filmofil i ljubitelj njemačkog ekspresionizma,²²¹ a i sam je priznao da je mnogo filmova spominjao u pjesmama ili posvećivao pjesmu određenom redatelju ili glumcu: „Skladbu *Parobrod Rex* posvetio sam redatelju Federicu Felliniju, a za pisanje skladbe *Ministarstvo straha* nadahnuo me istoimeni film Fritza Langa. [...] Tu je i skladba *Čovjek bez zvijezde*, posvećena Kirku Douglasu i tom velikom filmu, te *Završit ću kao Howard Hughes*, filmskom producentu, koji je izgradio najveći avion svog vremena. (2010)”²²² Pjesma *Arsene Lupin* izravna je referenca na lik Arsènea Lupina koji je 1905. godine stvorio francuski književnik Maurice Leblanc,²²³ a u pjesmi *Amadeus* (iz zbirke *Hotel Balkan*) uočljivi su motivi iz filma *Amadeus* (1984.) Miloša Formana. U pjesmi *Dva ljubljanska dana* spominje se film *Ples na kiši* Boštjana Hladnika iz 1961. godine.

Također, osim što je u pjesme uvrštavao motive iz filmova, Dedić je u svojem opusu napisao mnogo poezije koju je naknadno uglazbljivao, odnosno prenosio u drugi medij, glazbu. Na primjer, 1993. godine objavio je glazbeni album *Tihi obrt* te zbirku pjesama *Pjesnik opće prakse*. Oni sadržavaju nekoliko istih pjesama iz zbirke koje su uglazbljene i uvrštene na album: *Majka hrabrost*, *Mozartova godina 1991.*, *Između nas rat je stao* te *Arsene Lupin*. U zbirci su također stihovi pjesme *Ruke*, čija je uglazbljena verzija uvrštena na album *Ministarstvo straha* (1997.), dok je pjesma *Tvoje tijelo – moja kuća* uvrštena u zbirku *Slatka smrt* (1993.) i album *Ministarstvo straha*.

U nekoliko stihova s albuma *Tihi obrt* i *Ministarstvo straha* uočljiva je i intertekstualnost s opusom Ranka Marinkovića. Naime, pjesma *Geste i grimase* s albuma *Tihi obrt* tematizira posao glumca, dok Marinkovićeva knjiga *Geste i grimase* (1951.) obuhvaća kazališne kritike, analize kazališnih poetika i eseje o filmu.²²⁴ U pjesmi *Ruke* s albuma *Ministarstvo straha* navode se funkcije čovjekovih ruku, a u noveli *Ruke* Ranka Marinkovića (zbirka novela *Ruke*, 1953.), prikazan je razgovor ruku te pojava čovjeka. Uz pjesmu *Ruke* u zbirci pjesama *Zabranjena knjiga* (2003.), navedeni su i autorovi (Dedićevi) iskazi o suradnjama na predstavama Ranka Marinkovića. Također, skladao je i glazbu za Vrdoljakovu

enciklopedija [mrežno izdanje], Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27638> (pristup 15. kolovoza 2018.).

²²⁰ O filmovima na koje se Dedić osvrnuo vidi: Dario Dunatov: Filmski vremeplov: film u životu i pjesmama Arsena Dedića, *Ziher.hr*, 2016, <http://www.ziher.hr/filmski-vremeplov-film-zivotu-pjesmama-arsena-dedica/> (pristup 1. rujna 2018.).

²²¹ M. Pavković, op. cit., 22–35.

²²² Ibid., 28.

²²³ *** Arsene Lupin, *Encyclopaedia Britannica* [mrežno izdanje], 2018, <https://www.britannica.com/topic/Arsene-Lupin> (pristup 10. rujna 2018.).

²²⁴ Velimir Visković: Ranko Marinković, u: Ravlić, S. (gl. ur.): *Hrvatska enciklopedija* [mrežno izdanje], Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27638> (pristup 15. kolovoza 2018.).

seriju *Karneval, Anđeo, Prah, Koštane zvijezde, Zagrljaj*,²²⁵ a sve to „u spomen na šjor Ranka Marinkovića.“²²⁶

Na albumu *Ministarstvo straha* autor se intertekstualno odnosi i prema vlastitomu opusu. Naime, u tekstu pjesme *I na kraju malo sreće* jedan stih glasi „Plava ruža zaborava” čime se izravno upućuje na Dedićevu pjesmu istoga naslova koju je pjevala Gabi Novak na Festivalu kajkavskih popevki 1980. godine.

6. Interpretacija poezije

6.1. Komparativna analiza novele i pjesme *Ruke*

Kao što je već spomenuto, u zbirci pjesama *Zabranjena knjiga* (2003.), Arsen Dedić izravno je napomenuo kako su „1953. u Šibeniku, još maltene djeca čitali *Ruke*.“²²⁷ Na album *Ministarstvo straha* uvrštena je uglazbljena pjesma *Ruke* čije je originalne stihove Dedić objavio u zbirci *Pjesnik opće prakse* 1993. godine. Kako bi se utvrdili zajednički motivi te usporedilo moguće semantičko polje tih motiva, u prvom će se dijelu izložiti motivi i simbolika Desne i Lijeve ruke u zbirci novela *Ruke* Ranka Marinkovića.

6.1.1. Ranko Marinković: *Ruke*

Ruke su provodni motiv u svim novelama zbirke *Ruke*, pojavljuju se kao metonimija opozicije između prirode i stvaranja/kulture/materijalnosti/umjetnih stvari. Te binarnosti najbolje se uočavaju u noveli *Ruke*, kao suprotstavljenost Lijeve Desnoj u njihovom zajedništvu, zamjeni funkcija i djelovanju. Lijeva predstavlja prirodu, ono iskonsko i nepokvareno, dok Desna upravlja kulturom, strojevima, stvaranjem: „Ja ga vezujem za zemlju, kao i noga; ja još umijem hodati. [...] Zato si je ti – pobijedila. Zemlja leži na tvome dlanu kao lopta, koju možeš baciti u svemir.“²²⁸ Ipak, kada su obje ugrožene, funkcioniraju zajedno: „No one se nisu osvrtaile; gladile su jedna drugu i drhtale od želje za osvetom.“²²⁹ Kada se Desna hvali svojim sposobnostima, Lijeva naglašava da bi je i ona mogla zamijeniti, da bi funkcionirala isto, ako ne i bolje: „A možda i bolje od tebe. Da je On ljevak, sve bih znala kao i ti, i bolje od tebe!“²³⁰ Desna je predstavljena kao ubojica, kao netko tko može

²²⁵ Imenovanu prema naslovima Marinkovićevih novela.

²²⁶ A. Dedić, *Zabranjena knjiga*, 82.

²²⁷ Ibid., 38.

²²⁸ Ranko Marinković: *Ruke*, Zagreb: Dom i svijet, 2000, 223–224.

²²⁹ Ibid., 233.

²³⁰ Ibid., 220.

odlučivati o sudbini: „Uostalom, jednom si to već i pokušala učiniti!“²³¹, a da time samo vrši svoju dužnost: „Iridij na vrhu tvoga zlatnoga pera bio se već izlizao od ubijanja.“²³²

Stvaralačke su ruke metafora književnoga stvaranja, alat kojim se služe pisci, posrednik književnikove misli i teksta. Tako taj motiv zaokružuje sve novele u zbirci *Ruke*, problematizirajući proces stvaranja književnosti i umjetnosti općenito. S druge strane, ruke su antropološki određene kao oprečnost u čovjekovoj podijeljenosti na dobro i zlo, kulturno/umjetno i prirodno, život i smrt. Odsutnost čovjekove cjelovitosti „u zbirci se, nimalo slučajno, *rukama* podređuje u mnogo smislova: digresijom o višestrukoj i proturječnoj djelotvornosti ruku koje pišu, miluju, gramzivo zgrću, ubijaju...“²³³ Kao što Lijeva i Desna u noveli *Ruke* označavaju dvije suprotnosti čovjekova postojanja i, konačno, samoga čovjeka, sličan će se (oprečni) motiv moći uočiti i u Dedićevoj pjesmi *Ruke*.

6.1.2. Arsen Dedić: *Ruke*

Dedić se ovom pjesmom odlučuje na izravnu intertekstualnost pa već samim naslovom ukazuje na vezu s Marinkovićevim tekstom. To su mogle biti neke drugačije ruke, no korištenjem sličnih (ako ne i istih) motiva, Dedić stvara blisku povezanost s izvornikom. U pjesmi se tako pojavljuju Lijeva i Desna, a između njih se njiše čovjek. U noveli, s druge strane, pripovjedač u prvom licu opisuje ruke „prebačene na leđa, iznad zadnjice“,²³⁴ no između njih se ne prikazuje izravno čovjek, već obraz i noge.

Prva dva stiha pjesme, „One su kao / osmijeh i plač“²³⁵ ukazuju da je dvojnost, odnosno suprotnost, temeljna stilska figura koja će se provesti u cijeloj pjesmi. Nadalje, zanimljivo je uočiti kako se kompozicija literarne pjesme razlikuje od uglazbljene verzije. Naime, pjesmu čini šest katrena koji su sadržajno različiti: prva četiri katrena opisuju ruke, a druga dva uvode motiv čovjeka. U prvim dvama katrenima ostvarena je isprekidana rima (abcb), a zatim se, u drugim dvama katrenima parna rima ostvaruje tek u posljednjim stihovima strofa („piše i svira“ te „pustoš papira“).²³⁶ Konačno, u posljednjim je katrenima rima ostvarena tek na razini strofa („A među njima / poput vage / Čovjek korača / Čovjek diše // Između svojeg/ jada i snage / Čovjek se njiše / Čovjek se njiše“).²³⁷ Struktura je uglazbljene verzije sljedeća: prve dvije strofe čine malu glazbenu rečenicu koja sa sljedećim dvjema

²³¹ Ibid., 221.

²³² Ibid., 225.

²³³ Ibid., 235.

²³⁴ Ibid., 219.

²³⁵ A. Dedić, *Zabrenjena knjiga*, 39.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid.

strofama čini dvostruku rečenicu (aa). Posljednje dvije strofe uglazbljene su drugačijim skladbenim postupcima te čine jednu malu glazbenu rečenicu (b). Nakon te rečenice ponavlja se prvi dio (aa) odnosno dvostruka rečenica kojom su uglazbljene prve četiri strofe. Da je pjesma uglazbljena bez toga ponavljanja, bio bi ostvaren bār oblik. Ipak, pjesma je uglazbljena u formi trodijelne pjesme (aa b aa).

6.1.3. Motiv rata i umjetničkog stvaranja/autoreferencijalnost

Dedićevoj je Desnoj ruci dan mač, oružje kojim se u ratnim vremenima ubija, kao što je Marinkovićevoj Desnoj nametnuta optužba za potencijalno samoubojstvo. Motiv štita i mača u kontekstu vremena nastanka pjesme ukazuje nam na svojevrsnu opterećenost ratnim iskustvima koja se implicitno pojavljuje uz polaganu, idiličnu glazbenu gitarističku podlogu. Štoviše, Dedić ističe da je „to ustvari njihova bit”,²³⁸ da ruke u ratu nose mač i štit, da Desna napada i ubija (ili poput Marinkovićeve odlučuje o sudbini), a Lijeva brani, štiti i održava na životu. Tom pukom ubijanju ili preživljavanju i motivima rata u drugome je katrenu suprotstavljena umjetnost. Pojavljuju se simboli za pisanje, pero i papir, ali i motiv sviranja i pratnje. Time Dedić uvodi autoreferencijalnost te odvlači pogled s općenitih funkcija ruku (pa i funkcija ruku u ratu) na procese pisanja i sviranja, odnosno izvođenja glazbe: procese koje čini kantautor poput Dedića, i sklada, i piše, i izvodi. Desna je ruka, poput Marinkovićeve, opet ona koja stvara i dovodi do kulture: „Desnoj je dano da drži pero, / da virtuosno piše i svira.”²³⁹ Time se pretpostavlja da je pisac i izvođač Dešnjak, kao što u noveli Lijeva naglašava da bi ona mogla zamijeniti Desnu: „A možda i bolje od tebe. Da je On ljevak, sve bih znala kao i ti, i bolje od tebe!”²⁴⁰ Lijeva je ruka u Dedićevoj pjesmi samo sudionik stvaranja, no također ima važnu funkciju: „Lijevoj je ruci dano da prati / I drži bijelu pustoš papira.”²⁴¹ Virtuosno sviranje Desne ruke bilo bi nepotpuno bez odabira tonova koje izvodi Lijeva ruka. Također, kao pomoć Desnoj, Lijeva ruka drži papir na kojemu Desna stvara, kao što Lijeva ruka u noveli još uvijek predstavlja ono prirodno i neiskvareno: „Ja ga vezujem za zemlju, ja još umijem hodati.”²⁴² U teškim ili lakim trenucima, kada čovjek ne zna bi li priklonio umjetnosti ili ratu, obje su ruke dostupne i za nošenje oružja i za umjetničko

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² R. Marinković, op. cit., 223–224.

stvaranje. Ponavljanjem rečenice „Čovjek se njiše, čovjek se njiše”²⁴³ naglašava se nespokoj zbog nemogućnosti izbora, bivanjem između, poput vage.

6.2. Ljubavni diskurs

Motiv ljubavi koji predstavlja osjećaj prema ženi najčešći je motiv Dedićeva pjesništva. Lik žene kao erotsko-estetski cilj temelj je lirske preokupacije, a subjekti su iskazi često obilježeni humorom, čežnjom ili motivom subjekta nemogućeg samoostvarenja. Ljubavne su pjesme nerijetko posvećene „Gabuški”²⁴⁴ (na primjer pjesme *Noćni gulaš u Novskoj* ili *Leteći iznad Švicarske* iz zbirke *Slatka smrt*), no češće su univerzalne i opće. Valja spomenuti pjesmu *Šematorije* posvećenu roditeljima te veliki broj pjesama s imenima prijatelja, poput pjesama *Dopisnica* (za Vladu Dijaka), *Ja se nadam* (sarajevskim prijateljima), *Otišao je Jacques* (o Jacquesu Brelu) i dr. U pjesmi *Vraćam se Aznavouru* lirski subjekt nabraja mnoga imena kao što su Gino Paoli, Sergio Endrigo, Jacques Brel, Charles Aznavour i Bulat Okudžava. Ovom se prilikom prisjeća svoje prošlosti („U ovu tešku uru, / Vraćam se toplim godinama”²⁴⁵) i lijepih vremena. Na koncu, ljubavni se diskurs u određenom obliku pojavljuje u svim Dedićevim zbirkama, antologijama, albumima, pa će se tako pojaviti i na albumu *Ministarstvo straha*.

6.2.1. Motiv žene

Ljubav je dominantna tema Dedićeva pjesništva. S jedne strane u njegovoj su poeziji prisutni motivi ljubavne čežnje, trubadursko prikazivanje romantične ljubavi i apsolutne predanosti ženi uz erotske aluzije, dok je s druge strane takav iskaz podvrgnut ironizaciji i pojednostavljenju. Prvi je pristup češći u uglazbljenoj poeziji koja je i inherentno bliža pjevanomu trubadurskom izrazu, pa možemo izdvojiti naslove poput *Sve što znaš o meni*, *Moderato cantabile*, *Bit ćeš uvijek moja* i *Kuća pored mora* koji su reprezentativni primjeri šansonijerskoga izraza. Štoviše, u Dedićevu se književnom stvaralaštvu često pojavljuju elementi i motivi trubadurskog pjesništva, pa ga književni kritičari i novinari s pravom nazivaju „ironičnim trubadurom”²⁴⁶, romantikom, zaljubljenikom ili „zanesenim sanjarom”²⁴⁷. Zdravko Zima Dedića uspoređuje s Brelom i Paolijem, a povezuje ga sa srednjovjekovnim *Minnesingerima*: „bio bi Minnesinger s lutnjom umjesto gitarom i s lovačkim čizmama

²⁴³ A. Dedić, *Zabranjena knjiga*, 39.

²⁴⁴ A. Dedić, *Stihovi*, 274–275.

²⁴⁵ Ibid., 331.

²⁴⁶ Momčilo Popadić: Ironični trubadur, *Nedjeljna Dalmacija*, 1979, u: Mandić, Igor: *Arsen*, 163.

²⁴⁷ Momo Kapor: U potrazi za ljubavlju, *Nedjeljna dalmacija*, 1978, u: Mandić, Igor: *Arsen*, 162.

umjesto crnim crevima.”²⁴⁸ Međutim, u određenom dijelu pjesništva Dedić prikazuje svakodnevnost i materijalnost, čemu podvrgava i ljubavni diskurs. Razvijajući svoj stil i pjesnički identitet, zaneseni je romantik nakon mnogih opisanih nesretnih ljubavi svojem izrazu pridružio ironiju i porugu.²⁴⁹ Također, nedostižna žena toga lirskog subjekta postaje svakodnevna briga, pomalo duhovita, uobičajena i jednostavna, ali potrebna: „U svojoj poeziji dozvoljava čak i mogućnost preobrazbe jedne obmane, kao što je žena, u rijetko dragocjen smisao.”²⁵⁰ Tako se motiv žene pojavljuje u kontrastnim područjima poput romantičnog i erotskog, vječnog i prolaznog te patetičnog i ironičnog. Bezuvjetna majčina ljubav i trubadurska čeznutljiva ljubav prema ženi suprotstavljaju se prikazivanju žene kao tjelesnoga objekta žudnje, u spoju erotskoga i svakodnevnoga. Sljedeći stihovi pjesme *Moja ljubavi* dokazuju ispreplitanje niskoga i visokoga stila te kolokvijalnog i lirskog izraza: „Ti, moja mala, ženska sa žura, fličko, džepna damo, / nasmijana i onesviještena ljubavnice, / moje dijete i moja majko – postala si neizreciva.”²⁵¹

Reprezentativan je primjer Dedićeve ljubavne poezije pjesma *Moja muza* iz zbirke *Hotel Balkan*, u kojoj se isprepliću različita poimanja ljubavi. Lirski subjekt apostrofira zaštitnicu pjesništva Polihimniju te muzu ljubavnoga pjesništva Erato, čime opravdava svoj ljubavni izraz koji je nastao kao čin nadahnuća i potrebe za visokim stilom. S druge strane, u isto vrijeme uvodi nižu tjelesno-erotsku razinu tako što svoje „muze identificira s 'tamnom leptiricom' koja stoji na uglu Gajeve ulice, na onoj istoj lokaciji koja je godinama slovila kao zagrebačka štajga.”²⁵²

U mnogim drugim ljubavnim pjesmama Dedić uvodi motive ženskoga tijela, opisuje „lake žene“ i „žene koje daju odmah“²⁵³ te pretvara ljubavni baladični diskurs u satirične i erotske iskaze. Ispreplitanje dvaju diskursa, erotskog i svakodnevnog, uočljivo je u pjesmi *Ljuštire ljubavnika* iz zbirke *Hotel Balkan*: „Mi smo se izjeli / Mi smo se isisali / Mi smo ostavili ljuštire ljubavnika / na toploj trpezi / kao rakovi kao škampi / koje su sunce i more poništili / i od kojih ostaje samo / ljubavni duh“.²⁵⁴ Autor se odmiče od patetike i sentimentalnosti, no uz naglašeno korištenje motiva ženskoga tijela ističe se potreba za ukazivanjem na društvene probleme. Na primjer, u pjesmi *Ratni ljubavnici* iz zbirke *Pjesnik opće prakse* erotski diskurs isprepliće se s temom ratne stvarnosti i posljedicama rata:

²⁴⁸ Z. Zima, op. cit., 62.

²⁴⁹ M. Kapor, op. cit., 162.

²⁵⁰ Tomislav Marijan Bilosnić: Jednostavno kao dobro sačinjeno jelo, *Koraci*, 10, 1971, u: Mandić, Igor: *Arsen*, 155.

²⁵¹ A. Dedić, *Stihovi*, 11.

²⁵² Zdravko Zima: *Ekstraeseji*, Zagreb: Meandarmedia, 2012, 25.

²⁵³ A. Dedić, *Stihovi*, 129.

²⁵⁴ Ibid., 179.

„...otkud im tako nesretna lica
kao da ne čine TO
Naći će ih
poslije tisuću godina
zauste pompejskom lavom
okrenute jedno drugom
u smrtnom času
njene velike dobre grudi
njena sićušna ramena
okićena njegovim težačkim prstima...”²⁵⁵

Konačno, u zbirkama i albumima nastalima 1990-ih godina postmodernistički je diskurs nadvladao ljubavni sentimentalni i sugestivni emocionalni izraz. Na dotadašnje autoreferencijalne i ljubavne teme utjecale su ideološke promjene koje su uzrokovale ironičan i ciničan pogled na svakodnevnicu. Kao što tvrdi Matić, „u tadašnjoj ekstremnoj nemogućnosti ili skučenosti izbora, ironija je razumljivo bila skoro pa jedino preostalo sredstvo (samo)obrane.”²⁵⁶ Budući da ljubavno pjesništvo nije bilo podložno povijesnim ili političkim promjenama poput ostalog postmodernističkog pjesništva, ljubavni će se stihovi s albuma analizirati u odnosu na prethodno Dedićevo stvaralaštvo. Također, u sljedećem će se ulomku istaknuti motivi pjesme *Tvoje tijelo – moja kuća* i pjesme *Lutka* Zvonimira Goloba, s obzirom na obilježja Dedićeva ljubavnoga opusa.

6.2.2. Interpretacija pjesme *Tvoje tijelo – moja kuća*

Pjesma *Tvoje tijelo – moja kuća* prvi je put objavljena u zbirci *Slatka smrt* 1995. godine. Uglazbljena verzija²⁵⁷ nalazi se na albumu *Ministarstvo straha* uz ljubavne pjesme *Daj mi malo*, *Lutka* i *Dva ljubljanska dana*. Uz ovu pjesmu u spomenutoj se zbirci pojavljuju ljubavne pjesme *** (*Gorjelo se i kisnulo*) i *Oko koje voli*, uz nekoliko pjesama s ljubavnim motivima koji su podvrgnuti ironičnom i kolokvijalnom izrazu.

Na samome početku pjesme uočljiv je odisejevski i mediteranski motiv povratka ljubavnika („prošao sam put bez nade / oceane i bespuća”²⁵⁸) koji traži sklonište ispred grada,

²⁵⁵ Ibid., 213.

²⁵⁶ Đ. Matić, op. cit., <http://www.forum.tm/vijesti/arsen-između-ironije-i-straha-1834> (pristup 2. srpnja 2018.).

²⁵⁷ Vidjeti poglavlje *Instrumentacija i oblik: Tvoje tijelo – moja kuća*.

²⁵⁸ Dedić, *Stihovi*, 288.

a naglašen je stihom „grad bez vrata, ja bez ključa“²⁵⁹. Lirski subjekt vraća se voljenoj ženi nakon lutanja i teških životnih prepreka: „Prošao sam još i više / no što čovjek može proći...“²⁶⁰ Naslovni se stih ove pjesme opetuje u trima katrenima, čime se taj ljubavni izraz semantički naglašava. Naime, značenje provodnog (sadržajnog) motiva ženskoga tijela anticipira se već u naslovu pjesme, no potvrđuje se opisom stanja lirskoga subjekta. On se obraća ženi čije tijelo za njega označava utočište („daj mi da se noćas sklonim“²⁶¹), pripadnost („vraćam ti se zato jer je tvoje tijelo moja kuća“²⁶²), sklonište i pomoć („nek mi bude u pomoći“²⁶³), te time može biti shvaćeno kao fizička prisutnost. Ipak, lirski subjekt ulazi u intimnost pa je uočljivo „sakrivanje u ljubavničko, u ženskô“²⁶⁴ koje omogućuje psihološku i emocionalnu stabilnost. Nakon dva osmeračka katrena slijede dva tristiha sa šestercima i osmercima u kojima se prikazuje druga razina – epizoda s motivom dječaka u šumi – kojom do izražaja dolazi erotski sloj: „Grijat će ga blago, dok ne prođe noć / tihe vatre tvoga tijela.“²⁶⁵ Jednostavni izraz eksplicitnom se metaforom smješta na simboličku razinu čime se svakodnevni motivi (grad, vrata, ključ, šuma, vatra) pretvaraju u elegično i erotsko. Konačno, Dedićeva je ljubavna poetika nehermetična, simbolična s kolokvijalnim izrazom, a „patetika [...] nije u podignutom tonu izraza, već u vraćanju onim jednostavnim stvarima.“²⁶⁶

6.2.3. Zvonimir Golob

Zvonimir Golob bio je hrvatski pjesnik i prevoditelj, jedan od pokretača časopisa *Krugovi* (1952.), urednik *Telegrama* (1964. – 1967.) te osnivač društva Studio 64 (1964.) iz kojeg se razvila Zagrebačka škola šansone. Njegovo je poetsko djelovanje u književnoj kritici, prema književniku Davoru Šalatu, dobilo vrlo malo pozornosti (tekst Cvjetka Milanje u antologiji *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. godine* pod poglavljem *Krugovaši* te članci u *Leksikonu hrvatskih pisaca* i *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* Jasne Pogačnik i Tonka Maroevića),²⁶⁷ dok su njegove šansone zbog komunikativnosti izraza izvršno prihvaćene među čitateljima. Radi razumijevanja Golobovih ljubavnih pjesama i šansona, od kojih će se

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Đ. Matić, op. cit., <http://www.forum.tm/vijesti/arsen-između-ironije-i-straha-1834> (pristup 2. srpnja 2018.).

²⁶⁵ A. Dedić, *Stihovi*, 288.

²⁶⁶ Milan Vlačić: Pjesnik kao Arsen, *Politika Baltazar*, 1971, u: Mandić, Igor: *Arsen*, 156.

²⁶⁷ Davor Šalat: Zvonimir Golob – pjesnik ljubavi i samoće. *Kolo* 3, 2017, <http://www.matica.hr/kolo/534/zvonimir-golob-pjesnik-ljubavi-i-samoce-27582/> (pristup 14. kolovoza 2018.).

šansona *Lutka* interpretirati u ovome radu, potrebno je predstaviti obilježja njegova stvaralaštva.

Prva Golobova zbirka pjesama *Osjetljivo srdce* objavljena je 1945. godine u vlastitoj nakladi, no s vremenom biva ispuštena iz svih Golobovih bibliografija.²⁶⁸ Trenutak afirmacije Zvonimira Goloba u književnim krugovima dogodio se tek objavljivanjem zbirke *Nema sna koji bi te mogao zamijeniti*, 1952. godine. Zbirka je napisana pod jakim utjecajem Lorcine poezije, a nadrealistička poetika postat će temelj budućeg autorovog poetskog izraza.²⁶⁹ Dok je u zbirci *Afrika* 1957. godine Golob najavio „semantički zamućeniji izraz” te egzistencijalizam na „društvenoj i osobnoj (ljubav, samoća, smrt) razini”,²⁷⁰ u zbirci *Glas koji odjekuje hodnicima* iste je godine Golob pokazao različite poetske razine. Osim nadrealistične slikovitosti i asocijativnosti, obilježja njegove poetike su patetičnost, bujna retoričnost, egzistencijalizam, subjektivna senzibilnost uz objektivnost prirode, tematizacija života i smrti te „sentimentalan odnos prema ne posve jasno identificiranom objektu – možda imaginarnoj ženi – kojemu se subjekt obraća.”²⁷¹ Upravo se uvođenjem teme žene i osjećaja prema ženi najavljuje sljedeća zbirka, *Elegije* iz 1963. godine, čiji je drugi dio, naslova *Tijelo žene*, predstavio Goloba kao vrsnog šansonijera i ljubavnog liričara. Tom je zbirkom najavio tematski i motivski sloj ljubavne poezije kojim će se jednostavnost i svakodnevnost ljubavi predstaviti kao „izričljivost poetske istine“, odnosno obična će, nepatetična ljubav biti uzdignuta „u ravninu poetskog interesa.”²⁷²

Slijede zbirke pjesama i šansona *Kao stotinu ruža* (1970.), *Čovjek i pas* (1971.), *Naga* (1971.), *Grlice u šumi* (1979.), *Sjena križa* (1986.) te zbirka *Stope* (1989.) koja sadrži više ciklusa pjesama. Budući da posljednja knjiga, zbirka *Stope*, u prvotnom izdanju u nakladi Dečjih novina iz Donjeg Milanovca početkom 1991. godine nije službeno distribuirana, objavio ju je i uredio Branimir Donat tek 1996. godine u Zagrebu. Golob je u zbirku, uz već objavljen ciklus *Rana* (iz zbirke *Sjena križa*), uvrstio ciklus novih pjesama nazvan *Ožiljak* u kojemu se pojavljuje i pjesma *Lutka*. Tim ciklusom potvrđuje se obilježje spajanja ljubavnih i

²⁶⁸ Razlog autorova odricanja od svojega djela nije poznat. Davor Šalat navodi da je zbirka možda „predstavljala teret iz političkih razloga nakon nastupanja novog režima ili imala razmjerno skromne pjesničke dosege.” (Ibid.).

²⁶⁹ Nadrealistička poetika temelji se na metodi automatskog pisanja, a rezultat je „podsvjesnog kao iznimnog i često jedinog kreatora književnog djela (...) Nije pod kontrolom racionalnih (pa prije svega i književnih) pravila. Poslije rata nadrealizam je bio jedan od književnih pokreta čija se atraktivnost nije gasila.” (Zvonimir Golob: *Stope: izabrane pjesme*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1989, 241).

²⁷⁰ D. Šalat, op. cit., <http://www.matica.hr/kolo/534/zvonimir-golob-pjesnik-ljubavi-i-samoce-27582/> (pristup 14. kolovoza 2018.).

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Z. Golob, op. cit., 243.

refleksivnih tema, no dosadašnji sentimentalizam nadvladava „gorka ljudska sudbina, osuđena na ontološku nemogućnost potpune ljubavi.“²⁷³

6.2.4. Interpretacija pjesme *Lutka*

Golobovo pjesništvo temeljeno je na stalnim motivima koji su sadržani i u naslovima ciklusa (*Elegije, Naga, Sjena, Područje poljubaca, Imenom ruže, Rana, Ožiljak*), a ljubavni diskurs posvećen je „prisnoj, posjedovanoj i izgubljenoj i ponovno u poeziji zadobivenoj Ženi.“²⁷⁴ Erotska i patetična ljubav prema ženi naglašena je motivom žudnje koja često završava u smrti lirskoga subjekta, a izloženo i nago tijelo žene opisivano je kolokvijalnim i svakodnevnim izrazom.

Pjesma *Lutka* pisana je nepravilnim slobodnim stihom s čestim opkoračenjima, dok interpunkcijski znakovi jasno određuju granice iskaza (na kraju stiha ili u cezuri) koji su nalik epskoj poeziji. S druge strane, rima nije dosljedno provedena, ali mogu se uočiti poneke pravilnije strukture: dječaka – ožiljaka, spava – podrhtava, svoju – znoju, malo – stalo, kiše – više, stidiš – vidiš, procvala – pala. Pjesma sadrži pet katrena s dvanaestercima s cezuruom nakon šestoga sloga. Nakon katrena nalazi se dvanaesterački distih u kojemu je sadržana poanta pjesme iskazana metaforom godišnjih doba. Ipak, ta je metafora, kao i druge metafore u Golobovoj poetici, obilježena hermetičnošću, ona je „usmjerena da stvori 'sliku' osjećajnog stanja.“²⁷⁵

Pjesnička slika ostvarena stihovima „sa tijelom dječaka / u kome je žena usnula i spava“²⁷⁶ prikazuje infantilnost i nevinost žuđenog objekta. Štoviše, motivu žene pridani su semantički različiti, ali simbolički bliski epiteti i sintagme: „sa tijelom dječaka“, „anđele bez krila“, „janje moje malo“ koji služe postizanju patetike i uzvišenoga izraza. Dvojnost koja je inače postignuta intimnim rekonstrukcijama nepostojeće žene i opsesivnim pogledom na ženski lirski objekt, u ovoj se pjesmi usložnjava u fiktivne metafore i simbole koji se u posljednjem iskazu dekonstruiraju: „Ljeto koje pamtim srušila je zima / sjekirom od leda. A samo to imam.“²⁷⁷ Žudnja prema ženi konačno prestaje „u ništenju i žrtvovanju bića koje je autoretorički izraz vlastita mjesta žudnje.“²⁷⁸

Lirski subjekt apostrofira ženu u četirima stihovima pjesme, a to izravno obraćanje u 2. licu jednine i erotična nagost tijela ženskoga objekta dobivaju obilježja patetičnog i

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Ibid., 244.

²⁷⁵ Ibid., 274.

²⁷⁶ Ibid., 217.

²⁷⁷ Ibid., 217.

²⁷⁸ Ibid., 250.

romantičnog izraza u simboličnosti sadržanoj u ostalim stihovima. Na primjer, motiv srca čest je u Golobovoj poeziji, a u ovoj se pjesmi pojavljuje dva puta: prvi je put srce uništeno ožiljcima i drhtanjem („...puno ožiljaka / moje srce kao zemlja podrhtava“²⁷⁹), dok drugi put metafora srca označava ljubav koju lirski subjekt upućuje ženi unatoč neuzvraćanju („Pokrivam te srcem. U krvi i znoju...“²⁸⁰). Također, simboličan je i motiv zvonika, odnosno vremena koje stoji i „nema ga više“, kao i zvijezde koja pada. Štoviše, simboličan motiv ruže koja u jednome svojem značenju predstavlja čistu ljubav, u kontekstu cijele strofe označava žensku spolnost: „Zamišljam te nagu. Više se ne stidiš / ruže u svom vrtu, ako je procvala.“²⁸¹ Također, sam motiv cvijeća ili vrta izraziti je simbol ženstvenosti koju Golob koristi i u ostalim ljubavnim pjesmama.

6.2.5. Dedić – Golob

Dedić i Golob imali su vrlo uspješne suradnje i prijateljstvo, a zajednički rad započeli su 1964. godine kada je Golob Dediću koji se „mučio pred dilemom, ili biti pjesnik, ili postati pjevač i skladatelj“,²⁸² predložio suradnju na šansoni. Dedić je prvo odbio ponudu, no nekoliko godina poslije objavljene su njegove dvije knjige šansona koje je uredio Zvonimir Golob, u izdanju Croatia concerta – Biblioteke za poeziju i šansonu. Tada je započela Dedićeva suradnja s Golobom, Željkom Sabolom, Perom Gotovcem, Stipicom Kalogjerom i ostalim promicateljima šansone. Također, 1977. godine Dedić je objavio svoj osmi studijski album na LP-ju s naslovom *Dedić – Golob*, u kojemu je većinu glazbe i tekstova napisao upravo Zvonimir Golob.²⁸³

Poetika Zvonimira Goloba u pojedinim se obilježjima može usporediti s Dedićevom poetikom. Naime, motiv žene u objema je poetikama prikazan kao objekt erotskoga i tjelesnoga koji određenim stilskim figurama postaje uzvišeno, intimno i duhovno. Iako obojica ženstveno i erotsko smještaju u prostor svakodnevnog, s kolokvijalnim izrazom, u Dedićevu je pjesništvu to obilježje naglašenije figurom ironije. Nadalje, obojica rabe motive ženskoga tijela, ljubavne čežnje i potrebe za pripadnošću ženskoj osobi. Pojedina je Golobova poezija ipak hermetičnija, prožeta složenijim metaforama kojima se postiže zvučnost i elegičnost izraza, dok je Dedićev izraz jasan, otvoren i ciničan. Što se tiče strukturalnih

²⁷⁹ Ibid., 217.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Josip Grbelja: Arsen Dedić i Zvonimir Golob uoči objavljivanja knjiga *Brod u boci* i *Čovjek i pas* (1971.), *Yugopapir*, 1971, <http://www.yugopapir.com/2014/09/arsen-dedic-i-zvonimir-golob-uoci.html> (pristup 1. rujna 2018.).

²⁸³ Ibid.

obilježja, obojica koriste slobodni besjedovni stih i česta stilska ponavljanja. Konačno, uočivši mnogo zajedničkih književnih ciljeva i sličnih poetičkih nastojanja, razumljivo je zašto je Arsen Dedić odabrao i uglazbio ljubavnu pjesmu Zvonimira Goloba.

6.3. Ratni diskurs

S obzirom na već spomenuti hegemonijski diskurs koji je u hrvatsku popularnu glazbu ušao zahvaljujući ideološkom poticanju nacionalnih osjećaja, domoljubni je diskurs u devedesetim godinama postao osnova budućega književnog i glazbenog stvaralaštva. Dedić je domoljubnu tematiku provodio u svim dotadašnjim zbirkama, ali na drugačije načine, ovisno o kontekstualnim silnicama ili odnosu prema vlastitom doživljavanju domovine. Započeo je s problemom vlastite otuđenosti i nepatetičnim pristupom rodoljubnoj temi u zbirci *Brod u boci* (pjesme *Stranac*, *New York*, *Rodoljubna pjesma*) koja za njega predstavlja vraćanje rodnome tlu i ljudima kojima je bio okružen. Dedić mijenja svoj odnos prema domoljublju u zbirci *Narodne pjesme*, prestaje biti „nostalgično intiman i postaje osamljen”.²⁸⁴

Nadalje, u jeku ratnih neprilika, kada se ispituje smisao pjesničkoga (i bilo kojega drugoga) izražavanja, odnos autora prema domovini postaje zaštitnički i angažiran (iako ne javno angažiran). Dedić je stvorio ciklus ratnih pjesama i šansona o ratnim strahotama, odvajanju prijatelja i ljubavi (*Odlaze dječaci*, *Ratni ljubavnici*, *Između nas rat je stao*) te beznađu pri čemu „nije preskočio ni nevolje i bjesove oko nas (i u nama) već je ispisao iznimno adekvatan ciklus iskričave dijagnostičnosti i krepke solidarnosti.”²⁸⁵

S karakterističnim ritmom u malom bubnju, uz napetu i depresivnu ratnu atmosferu, pjesma *Između nas rat je stao* ne tematizira izravno rat, već gorku udaljenost dvoje uvrijeđenih ljudi ostvarenu zbog (ratnih) neprilika: „Odnijela su sve vremena ova / Krivicom mojom, tvojom, čijom?”²⁸⁶ Pjesma je uvrštena u ciklus *Ratne pjesme* u zbirci pjesama *Pjesnik opće prakse* (1993.).

Pjesma *Majka Hrabrost* mogla bi se čitati kao odgovor na teška vremena, bijeg u sigurnost i nadu te kao intertekst s dramom *Majka Courage i njezina djeca* Bertolta Brechta, napisanom 1939. godine. Kontekst je tih djela ratno vrijeme, u Brechtovu slučaju Tridesetogodišnji rat (1618. – 1648.), a u Dedićevu Domovinski rat (započet 1991. godine, a tada još traje). *Majka Courage* u drami ne posustaje u svojem naumu da uspije u trgovini potpomognutoj ratom, pri čemu zanemaruje djecu, dok je Dedić prikazuje brižnom, lijepom i

²⁸⁴ S. Knežević, op. cit., 190.

²⁸⁵ T. Maroević: *Klik! Trenutačni snimci hrvatskoga pjesništva (1988. – 1998.)*, 133.

²⁸⁶ A. Dedić, *Stihovi*, 216.

jakom te vjeruje u nju: „Tek mi znamo moja mila mati / izdržiš li da će izdržati.”²⁸⁷ Pjesme s albuma *Tihi obrt* napisane su između 1990. i 1993. godine, a većina tematizira ratna iskustva, blagim ili ironičnim tonom. Također, nenaslovljena pjesma u poglavlju *Pozdrav proljeću* u zbirci *Stihovi* (1997.) donosi motive povezane s ratom: pucanj, metak, ali i simbol hrvatstva, Domovnicu:

„stigla si u tren prije pucnja
noseći ključ i Domovnicu
ali sve se završava ruski
metak u sljepoočnicu“²⁸⁸

Nadalje, uočavanjem naslova moglo bi se pomisliti da je *Trg heroja* pjesnički osvrt na rat i ratne heroje ili barem na Trg heroja u Budimpešti ili Sarajevu, no on se spominje samo u jednome stihu u pjesmi: „Trgom heroja šeću samo sjene / Ona više ne stanuje tu.”²⁸⁹ „Ona” je subjektova bivša ljubav koje se prisjeća s nostalgijom, još iz šezdeset osme. Ipak, s obzirom na to da je pjesma objavljena 1993. godine, možda motiv „sjena” koje šeću Trgom heroja predstavlja protjerane ili poginule stanovnike Sarajeva. Može se pretpostaviti i da se naslovom ukazuje na zagrebački Trg hrvatskih velikana. Naime, do 1990. godine zvao se Trg žrtava fašizma, da bi se smjenom ideologije promijenio i njegov naziv, što je možda utjecalo na Dedićev odabir motiva. Također, u skladu s već spomenutom intermedijalnošću, naslov pjesme mogao bi se povezati s dramskim tekstom Thomasa Bernharda. Drama *Place des héros* praižvedena je 1988. godine uz demonstracije ispred bečkog teatra *Burgtheater*, pri čemu je dobila mnogo negativnih kritika, „između ostalih i tadašnjeg austrijskog predsjednika koji je u toj drami vidio 'grubu uvredu austrijskog naroda'.”²⁹⁰ Takav odabir intertekstualne odnose nije neuobičajen s obzirom na Dedićev stil i angažiranu poeziju.

Temu profiterstva i totalitarnog upravljanja kulturom, državom i narodom Dedić uvodi i prije devedesetih. Osvrt na opće stanje, uz ljubavnu tematiku, najčešći je sadržaj Dedićevih pjesama. Pjesmom *Vrijeme gorih* u zbirci *Slatka smrt*, godine 1995. autor najavljuje posljedice rata koje će predstaviti i na albumu *Ministarstvo straha*. Također, tim stihovima uspostavlja odnos prema svojim ranijim pjesmama u kojima se borio protiv izrabljivanja, krivih zaključaka, diletanata, izdajica, kičera... Borio se, naravno, pisanjem, kao što je to činio u pjesmi *Oštrenje olovke* stihovima: „To zasigurno nije / najviše što se može / oštrenje olovke

²⁸⁷ Ibid., 209.

²⁸⁸ Ibid., 304.

²⁸⁹ Ibid., 334.

²⁹⁰ *** Thomas Bernhard: Trg heroja, O predstavi, *Gavella.hr*, http://www.gavella.hr/predstave/arhiva_predstava/trg_heroja (pristup 10. rujna 2018.).

/ Trebalo bi više / u ovom gadnom vremenu.”²⁹¹ U neizravnoj i alegorijskoj pjesmi *Svete krave* iz zbirke *Narodne pjesme* (1979.) motiv nedodirljivih političara i visokih moćnika izrečen je metaforom „svetih krava“. Te politički orijentirane stihove Dedić je objavio u vrijeme SFRJ-a, no vrlo mu je bliska i pjesma *Ratni profiteri*. U nastavku je ispisan dio pjesme *Svete krave* radi uočavanja motiva.²⁹²

„[...]

Vrijeme je zlo i nesigurno

Mnoga će zauvijek iza brave

Krava iz opreza krave se kloni

Sigurne su jedino svete krave

Nikada ništa nisu dale

A svi se klanjaju, svi ih slave

Samo ih kolju gladne oči

Dok gradom gaze svete krave

[...]

A mi koje smo smjerno vukle kola

I davale putem mlijeka i mesa

Nas već polako klaonici vode

Dok svete krave dižu u nebesa”²⁹³

Zbirka *Slatka smrt* (1995.) sadrži antipolitičnu pjesmu *Utjecaj dnevne politike – chanson banale* sa sljedećim stihovima: „Ovi strašni govori melju / politika je ušla u postelju.”²⁹⁴ Nadalje, u zbirci *Stihovi* (1997.) pod naslovom *Pozdrav proljeću* navedena je i sljedeća pjesma pod naslovom *Kravlje ludilo*. Uvođenjem motiva krave osuđuju se odluke državne vlasti, a intertekstom s Krležom i Ujevićem poziva se i na njihovu kritiku nacionalne povijesti:

„e, moj druže

nema više muže

²⁹¹ A. Dedić, *Stihovi*, 123.

²⁹² O pjesmi Dedić govori sljedeće: „Svete krave proizvode svaki prostor i svako vrijeme, to su oni nedodirljivi, koji su se osigurali politički, materijalno i na druge načine, a na nas je dozvoljen odstrel, uvijek i u svim vremenima. Netko nekoga slučajno zakači zračnom puškom, ili pukne bomba, ili sijevne neko hladno oružje, ali to na svete krave ne ide, to se njih ne tiče jer su zaštićene. Njima se ne može ništa: ni musti ih, ni oštetiti, ni ubiti. (2002)” (M. Pavković, op. cit., 78).

²⁹³ A. Dedić, *Stihovi*, 79.

²⁹⁴ Ibid., 281.

prošlo je vrime –
za vime, za vime
nešto se u njima pobunilo
kravlje ludilo
pao je prijedlog za junice
da ih se smjesti u ludnice
već Krležine riječi bjehu:
krava na orehu
pa i ujević
što sam u sebi spava
mamurluci
i pobješnjela krava
javljaju vođe iz kambodže
ta je ideja osjetno bolja
da ih se šalje u minska polja
pa neka tamo luda krava gine
prije smo djecu
slali na mine
četiri milijuna
ni više ni manje, al
krhko je znanje
skupo je znanje”²⁹⁵

U pjesmi *Mozartova godina 1991.* s albuma *Tihi obrt* postignuta je antitetičnost na makrorazini: dok europski svijet slavi obljetnicu Mozartove smrti, u Hrvatskoj je godina 1991. obilježena ratnim zbivanjima; te mikrorazini: poznate slike velikih umjetnika postale su (ratna) stvarnost.²⁹⁶ U nekoliko se stihova neposredno prikazuje odnos prema ratu, no ne kritikom ideologije ili ironijom, već prikazivanjem neželjenosti rata: „Kud se digla sva ta sila, i vatra i plin / Zar će civil na civila i na oca sin?” te „A sa kula i zvonika zadnje ure bat / Na ekranu stara slika, pustinja i rat.”²⁹⁷ Posljednjim stihom „al ide vrijeme, kuca sat...”²⁹⁸ subjekt traži utjehu u vremenu koje će možda otkriti i osuditi poratni kriminal.

²⁹⁵ Ibid., 302.

²⁹⁶ S. Knežević, op. cit., 203.

²⁹⁷ A. Dedić, *Stihovi*, 211.

²⁹⁸ Ibid.

6.3.1. Ratni diskurs na albumu

U ciklusu Ratni diskurs, dijelu zbirke *Pjesnik opće prakse*, Dedić objavljuje pjesme *Stari vuci* te *Ratni profiteri* koje su uglazbljene na albumu *Ministarstvo straha*. Iako je zbirka *Pjesnik opće prakse* objavljena 1993. godine, u trenutku ratnih zbivanja, Dedić implicitno kritizira društvo i ideologiju. Pjesmom *Stari vuci* ponovno predstavlja već poznati motiv vuka u janjećoj koži: „Opet ona lica znana / presvučeni kao glumci / opet prijete sa ekrana / jaganjcima stari vuci.”²⁹⁹ Lirski subjekt predstavlja se u 1. licu množine stihovima „u trenu smo vjerovali / novo vrijeme, novi puti”³⁰⁰ koji su nastali u vremenu novoga režima kada je vladajuća ideologija promovirala demokraciju. Također, intertekstualnošću s bajkom *Vuk i sedam kozlića* predstavlja se pesimističan ton pjesme koji kulminira motivom klanja janjaca. Ironija je postignuta oksimoronom „nove face stari znanci” čime prikazuje naivnost „janjaca” koji, iako dobro poznaju stare „znance”, pristaju na vladavinu „novih faca”. Time Dedić podrugljivo prikazuje da se povijest ponavlja, umjesto da bude *magistra vitae*. Svojevrсна antipolitičnost može se iščitati iz stiha „bilo tko da je na vlasti / na kraju se kolju janjci”³⁰¹ gdje subjekt ne podržava ni jednu totalitarnu vlast predstavljenu metaforom starih vukova. Lirskim glazbenim ugođajem autor uvodi strofu u kojoj subjekt zaključuje da su snovi i naponi uzaludni: „gotovo je sa snovima / na kozliće opet hajka”.³⁰²

Također, ratni profiteri u istoimenoj pjesmi „kupuju povijest, kupuju mit”,³⁰³ odnosno, vladajuća ideologija stvara povijest i time stvara uvjete za „domoljubni šverc” i ubiranje profita. Upiranje prstom u njih, ratne profitere, lažne sinove i braću, sinove i kćeri, u jednoj se, također lirskoj strofi mijenja u kolektivno „mi”: „Ah, Mitteleurope, / Ah, taj naš Weltschmerz, / Dok posvuda cvjeta / Domoljubni šverc”.³⁰⁴ Ironično se Dedić poziva na popularni romantičarski izraz *Weltschmerz* i pokušaj identifikacije s razvijenom srednjom Europom. Osamostaljenjem države željelo se svijetu pokazati dostojno nošenje europskih vrijednosti, no nakon ugroženosti i obrane od agresora, te su vrijednosti podcijenjene profiterstvom, švercom i amaterizmom.

²⁹⁹ Arsen Dedić: *Pjesnik opće prakse*, Zagreb: Znanje, 1993, 18.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Ibid.

³⁰³ A. Dedić, *Pjesnik opće prakse*, 19.

³⁰⁴ Ibid.

6.3.1.1. Motiv zabrane

Motiv zabrane vrlo je uočljiv u Dedićevu književnom djelovanju devedesetih godina. Naslovom albuma *Tihi obrt* prikazuje se njegovo djelovanje početkom toga desetljeća, tiho i u „trenutku kada se na njega nije više računalo”.³⁰⁵ Ipak, autor je odlučio tekstem i glazbom izreći svoje misli o društvenim i privatnim (ne)prilikama. Riječ obrt označava „djelatnost obrtnika i izučenih majstora za što je potrebno vladanje posebnim vještinama, umijećima i znanjima”³⁰⁶ koja bi mogla pripisati i Dedićevu stvaralaštvu. Ipak, u ovome kontekstu mogla bi označavati stvaranje u tišini svoje radionice, bez straha od cenzure, s „izgovaranjem zabranjenog u zatvorenosti vlastitog intimnog”³⁰⁷ i čuvanjem vrijedne umjetnosti. Kontekst albuma *Ministarstvo straha* bio je naznačen u posebnom poglavlju, pa valja podsjetiti da je zbog promjene naslova albuma u *Ministarstvo* potrebno proučiti odnos društva, politike i autora. Dedić je, poučen lošim iskustvom cenzure prvih stihova, zbog vladajuće represije odlučio naslov albuma svesti na jednu riječ, *Ministarstvo*. Temeljno je pitanje: je li strah uistinu nedozvoljena emocija, „stanje uznemirenosti i zabrinutosti kao fiziološki odgovor na naslućujući ili prepoznati izvor opasnosti (smrti, bolesti, kazne i sl.)”³⁰⁸ ili je taj „izvor opasnosti” sadržan u značenjima skrivenima u pjesmama na albumu *Ministarstvo straha*? Valja spomenuti i zbirku *Zabranjena knjiga* iz 2003. godine o kojoj sam Dedić kaže: „U toj knjizi je sve ironično. Pa i naslov je ironičan – ako je tko zabranio tu knjigu – ja sam je zabranio.”³⁰⁹ Dedić se poigrava s motivom cenzure šest godina nakon preventivno cenzuriranog albuma *Ministarstvo*, a tada kada je politički kontekst dozvolio slobodu govora, Dedić je svoje pjesništvo „zabranio”.

6.3.1.2. Motiv straha

Puni naslov albuma, *Ministarstvo straha*, otkriva nam motiv straha. Osim izravne podudarnost s označiteljem, naslovom istoimenoga filma, preuzima se i označeno, odnosno sadržaj u jednome njegovom dijelu. U pjesmi *Ministarstvo straha* predloženi su različiti stupnjevi straha: od početnoga straha, do strepnje i drhtanja. U Dedićevu se pjesničkom stvaralaštvu motiv straha pojavio i u stihovima *Pjesme o hrabrosti* gdje se emocija straha pojavljuje zbog različitoga. Ono se želi izbjeći, no na kraju se lirski subjekt pomiri s time da je hrabrost najbolji odabir:

³⁰⁵ Đ. Matić, op. cit., <http://www.forum.tm/vijesti/arsen-između-ironije-i-straha-1834> (pristup 2. srpnja 2018.).

³⁰⁶ Vladimir Anić: *Rječnik hrvatskoga jezika*, Zagreb: Novi Liber, 2007, 306.

³⁰⁷ Đ. Matić, op. cit., <http://www.forum.tm/vijesti/arsen-između-ironije-i-straha-1834> (pristup 2. srpnja 2018.).

³⁰⁸ V. Anić, op. cit., 539.

³⁰⁹ *** *Arsen Dedić: Zabranjena knjiga 2003*, [intervju], 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=JrcNqUA2xaQ>.

„Muljao sam
probao sam mućkati
bilo me prvenstveno strah
molio sam se
bio prijetvoran
lagao gdje stigao
Dodvoravao se
smiješio se studeni
dijelio mrtve poljupce
stajao pod lažnim barjacima
te pisao tuđe pjesme
Ulazio u neželjene postelje
odijevao se po modi
zatajio vjeroispovijest
i spol
ali iznad svega
bojao sam se
bojao sam se
[...]
i napokon shvatio
ne preostaje mi drugo
osim hrabrosti”³¹⁰

6.3.2. Antun Šoljan

Antun Šoljan bio je hrvatski književnik, pisac i prevoditelj, rođen u Beogradu 1932. godine, a umro u Zagrebu 1993. godine. Stvorio je vrlo raznovrstan i opsežan opus čime je stekao naziv modernog klasika i svestranog pisca druge polovice 20. stoljeća. Uređivao je časopise *Međutim* (1953.) i *Krugovi* (1955. – 1958.), a zajedno s ostalim krugovašima³¹¹ prevodio je djela s ruskoga, engleskoga i njemačkoga, uveo nove tematike iz zapadnih književnih struja te u skladu s poetikom „malodušnih“ relativizirao „egzistencijalnu poziciju“

³¹⁰ A. Dedić, *Stihovi*, 237.

³¹¹ Pjesnici Slavko Mihalić, Ivan Slamnig, Nikola Miličević, Milivoj Slaviček, Vlado Gotovac, Josip Pupačić, Vesna Parun, Vlatko Pavletić, Jure Kaštelan; prozaisti Slobodan Novak, Krsto Špoljar, Petar Šegedin, Ivan Raos, Vladan Desnica, Ranko Marinković...

uz problematizaciju „otuđenja i postvarenja.“³¹² U hrvatskoj se književnosti pojavio početkom pedesetih godina 20. stoljeća kada je s književnikom Ivanom Slamnigom preveo *Antologiju suvremene američke lirike*. U vrijeme Domovinskog rata, od 1991. do 1993. godine, objavljivao je pjesničke i feljtonske priloge kojima potvrđuje svoja nastojanja: simboličnost i aluzivnost radi otkrivanja spoznaje „o piscu kao savjesti ugrožena čovjeka.“³¹³

Antun Šoljan svoje stvaralaštvo započinje 1938. godine pisanjem poezije koju objavljuje u časopisu *Izvor*, a afirmira se u časopisu *Krugovi* od 1955. godine. Od 1956. do 1983. godine napisao je sedam zbirka pjesama: *Na rubu svijeta* (1956.), *Izvan fokusa* (1957.), *Gartlic za čas kratiti* (1965.), *Gazela i druge pjesme* (1970.), *Čitanje Ovidijevih metamorfoza / Rustichello* (1976.), *Bacač kamena* (1985.) i *Prigovori* (1983.).³¹⁴ U zbirkama *Na rubu svijeta* i *Izvan fokusa* ističe se interes za egzistencijalno iskustvo i „otuđenost u duhu A. Camusa“³¹⁵ (pjesma *Bacač kamena*). Drugu pjesničku fazu, nakon zbirke *Gazele i druge pjesme*, obilježava raznovrsnija tematika, korištenje povijesnih motiva i ironizacija egzistencijalnih tema. Godine 1993. Šoljan je napisao posljednju zbirku, *Prigovori*, u kojoj se nalaze pjesme *Seosko groblje I* i *Seosko groblje II*.

Osim zbirka pjesama, Šoljan je objavljivao kritike i feljtone, prozne tekstove te sastavljao antologije. Osvrtao se na egzistencijalne i društvene probleme što je uočljivo u njegovim „feljtonskim prilozima napisanima u vrijeme Domovinskog rata 1991. – 1993.“³¹⁶ Raniji prozni tekstovi pripadaju takozvanoj *prozi u trapericama*, a u romanima se često tematizira potraga za smislom i egzistencijom (na primjer romani *Izdajice*, *Kratki izlet* i *Luka*). Junaci su Šoljanovih romana „redovito pripadnici njegova 'izgubljena naraštaja' koji se kod nas, zbog njegove ideološke suzdržljivosti, nazivao još i osumnjičenim naraštajem.“³¹⁷ Roman *Kratki izlet* već se kod objavljivanja, u vrijeme jugoslavenske socijalističke politike, našao na crnoj listi i bio osuđen od strane vlasti jer ima alegorijsko značenje.

Kao što je u vrijeme objavljivanja romana *Kratki izlet* u državi neslužbeno bila prisutna cenzura koja je prozvala roman nepoželjnim, tako su dvije Šoljanove pjesme, zajedno s cijelim albumom *Ministarstvo straha* donijele Dediću „skrivenost“ pred publikom i

³¹² Krešimir Nemec: *Leksikon hrvatskih pisaca*, u: Fališevac, Dunja i Novaković, Darko (ur.), Zagreb: Školska knjiga, 2000, 706.

³¹³ Dubravko Jelčić: *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Zagreb: Naklada Pavičić, 2004, 477.

³¹⁴ Velimir Visković: Antun Šoljan, u: Ravlić, S. (gl. ur.): *Hrvatska enciklopedija*, [mrežno izdanje], Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2010, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59785> (pristup 18. kolovoza 2018.).

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ D. Jelčić, op. cit., 478.

³¹⁷ Ibid., 477.

glazbenom ili književnom kritikom. U ovome će se radu usporediti poetike tih dvaju pjesnika te analizirati tekstovi dviju Šoljanovih ratnih pjesama koje je uglazbio Arsen Dedić.

6.3.3. Dedić – Šoljan

Pjesništva Antuna Šoljana i Arsena Dedića povezuje potreba za slobodom izražavanja, ironija, otpor prema vladajućim političkim ideologijama i tekstovi ispunjeni alegorijama i implicitnim kritikama. Štoviše, Dedić se svojim stvaralaštvom približio Šoljanu kada je potonji napustio časopis *Krugovi* i osnovao časopis *Književnik* (1959. – 1961.): „(Antun Šoljan) želio je pod svaku cijenu imati u novom časopisu pjesme onog *de facto* kažnjenog pjesnika, pjesme Arsena Dedića.”³¹⁸ Preko književnika Dubravka Horvatića, Dedić je predao Šoljanu svoje dvije pjesme koje su „deset godina kasnije, 1971. godine zatvarale prvu pjesnikovu knjigu *Brod u boci*.”³¹⁹ Arsen Dedić odgovarao je na političku situaciju odabirom pjesama, tekstova i motiva vrlo eksplicitno u svome albumu *Ministarstvo straha*, kao što su i njegove prve pjesme bile „religiozne”, a time proglašene i „politički nepoćudnima” u vrijeme objavljivanja.³²⁰

Kao i Dedić, Šoljan je podržavao ideju da je „sadržaj književnosti između ostalog i opasnost jer tamo gdje ima dima mora makar tinjati i neka vatra”³²¹ pa su u njegovu stvaralaštvu uočljivi programatski tekstovi, angažirane pjesme i alegorijski romani. Budući da je časopis *Krugovi* prvi pokrenut nakon Drugog svjetskog rata, pjesnici (među njima i Šoljan) su se suprotstavljali „poetici socijalističkog realizma” te se zauzimali „za slobodu pisanja.”³²² U kasnijem stvaralaštvu, uz već spomenutu pjesmu *Vukovarski arzuhal*, Šoljan je pisao alegorijske pjesme povijesne i ratne tematike. Na primjer, u zbirci *Prigovori* objavljena je pjesma *Dvanaestorica 1102.* koja tematizira povijesno vrijeme kada je Hrvatska bila u državnoj zajednici s Ugarskom (1102. – 1527.): „vrzmali su se među brkatim Mađarima / [...] otpisali desetak stoljeća ko ništa.”³²³

³¹⁸ Željko Ivanjek: Zbog dvije pjesme iz zbirke *Brod u boci...*, *Jutarnji list*, Zagreb: Globus, 2016, <https://www.jutarnji.hr/globus/Globus-kultura/zbog-dvije-pjesme-iz-zbirke-brod-u-boci-arsenu-dedicu-prisivena-je-etiketa-religioznog-poete/4481654/> (pristup 29. srpnja 2018.).

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Branimir Donat: *Crni dossier. O zabranama u hrvatskoj književnosti*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1992, 64.

³²² V. Visković, Antun Šoljan, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59785> (pristup 18. kolovoza 2018.).

³²³ A. Šoljan, op. cit., 27.

Također, u poetikama obaju autora može se uočiti mediteranski diskurs. Na primjer, Šoljan se u zbirci *Prigovori*, u ciklusu naslovljenom *Plovidbe*,³²⁴ „mnogobrojnim aluzijama vraća mediteranskomu zavičaju“,³²⁵ kao što je šibenski kraj (i Mediteran) čest topos Dedićeva pjesništva.

6.3.4. Interpretacija pjesme *Seosko groblje II*

Album *Ministarstvo straha* otvoren je pjesmom Antuna Šoljana *Seosko groblje II*, koja uz *Seosko groblje I* predstavlja svojevrsan osvrt na tada aktualni Domovinski rat. Izabравši pjesme koje implicitno prikazuju posljedice Drugog svjetskog rata, Dedić je „proveo subverziju kada je dva *Seoska groblja* premjestio u nova poratna doba i okrenuo protiv novoga rata.“³²⁶ Budući da je u poglavlju *Retoričke figure u pjesmi Seosko groblje* prikazan odnos strukture teksta i glazbe u pjesmi *Seosko groblje II*, u ovome će poglavlju naglasak biti na interpretaciji sadržaja pjesme.

Prvi stih „Kad je ušla vojska s barjacima“ ponavlja se na početku svake strofe i tako ističe ratnu tematiku i ostvaruje gradaciju. Gradacija je postignuta nabrajanjem vojska, no u posljednjoj strofi ona dolazi do vrhunca i kraja riječju „napokon“, kao da su smrt već željno očekivali: „napokon zauvijek dočekasmo.“ Nije naznačeno mjesto u koje ulazi vojska, što, uz množinski lirski subjekt u prvom licu, pjesmu čini univerzalnom i općom (kao i simboličnost Vukovara ili Dubrovnika u drugim ratnim pjesmama).³²⁷ S druge strane, u stihu „je l' to ono bilo jednoga oktobra?“³²⁸ lirski se subjekt pokušava prisjetiti vremena dolaska, no navodi ga s nesigurnošću. Postavlja se pitanje je li taj zaborav slučajan ili je nastao svjesno kako bi strahote rata bile izbrisane iz pamćenja. Motiv starih žena podsjeća na motiv proročica koje unatoč veselju stanovnika govore i znaju „da od toga neće biti dobra.“³²⁹

Karakterističan izbor leksika također pridonosi posebnosti stila ove pjesme. Danas već zastarjele, izrazito regionalne ili književne riječi poput *barjak*, *pobro*, *špalir*, *smotra*, *odar* doprinose proširivanju sadržaja i implicitnih motiva pjesme *Seosko groblje*. Riječ *pobro* u ovome kontekstu označava zajedništvo za koje će se klicati, dok će se u *špaliru* ljudi veseliti iako neoprezno dočekuju vojsku. Konačno, pjesma ne završava smrću u grobu, niti u

³²⁴ Na primjer u pjesmama *Ima jedna točka usred oceana*, *Zvijezde*, *Najednom*, *negdje usred oceana*, *Plovio sam...*

³²⁵ V. Visković, Antun Šoljan, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59785> (pristup 18. kolovoza 2018.).

³²⁶ Miljenko Jergović: *Damir Urban: Trule kosti*, 2015, <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/damir-urban-trule-kosti/> (pristup 20. kolovoza 2018.).

³²⁷ Usp. poglavlje *Ratno pjesništvo u devedesetima*.

³²⁸ A. Šoljan, op. cit., 29.

³²⁹ Ibid.

Mihalićevu „carstvu smrti“³³⁰ već metaforom: „Cijelo selo, sve odar do odra.“³³¹ Metonimija „cijelo selo“ označava sve ljude, odnosno stanovnike koji su izgubili život, dok je umjesto naslovnog izraza groblje upotrijebljen patetičan i eufemiziran izraz *odar*.

6.3.5. Interpretacija pjesme *Seosko groblje I*

Pjesma *Seosko groblje I* ima četiri katrena s nepravilnim redoslijedom stihova, korišten je besjedovni stih od osmerca do dvanaesterca. Rima se pojavljuje između drugog i četvrtog stiha svake strofe, a s obzirom na interpunkcijske znakove svaka strofa čini jedan rečenični iskaz. S obzirom na okolnosti nastanka pjesme (ratna 1993. godina) i sam naslov *Seosko groblje*, pjesma pripada ratnomu diskursu.

Egzistencijalizam, jedno od glavnih obilježja Šoljanove poetike, može se uočiti već u prvoj strofi pjesme. Naime, u prvom stihu prikazuju se ljudske djelatnosti važne za preživljavanje koje su zaustavljene i postaju beskorisne zbog dolaska zime. Stoga bi zima mogla simbolizirati rat koji je opustošio polja, prekinuo godišnji, ali i životni ciklus stanovnika. Lirski je subjekt u množini, predstavlja „nas“, zajednicu koja se tome ratu ne može suprotstaviti, pomiriti se sa zemljom koju treba braniti, koja je prijateljska, ali ne nosi pouzdanost: „zemlja nas je stalno trebala, ali nas nije voljela.“³³²

U drugoj se strofi eksplicitno iznosi surova stvarnost, ratovanje za zemlju „bez daha, bez nade, / gazeći krv i blato do koljena“,³³³ dok se u sljedećim dvama (ponovljenim) stihovima naglašava negativan ishod svakog ratovanja i svake prolivene krvi. Ljudska je egzistencija opet upitna jer je stiglo ratno doba i beznađe. U posljednjoj se strofi uvode ironični stihovi „legli smo na nju kao ljubavnici / koje je napokon zavoljela“,³³⁴ ističući pritom smrt kao jedini ishod rata kojim će zemlja zavoljeti čovjeka. Udvaranje zemlji kao ženi, „bezumno, besramno“³³⁵ predstavlja ljubav prema domovini koja je matoševski opisana kao majka i, u ovoj pjesmi, kao zemlja i ljubavnica. Zemlja pritom svoju ljubav uzvraća tek kada je ugrožena i obranjena smrću, što može biti i alegorija za odnos vladajućih slojeva prema braniteljima zemlje: priznanje će steći tek smrću.

Alegorija karakteristična za Šoljanovo pjesništvo, ali i proznu djelatnost, u ovoj se pjesmi može iščitati iz teme ratnih zbivanja i domoljubnih osjećaja: beznađe rata prikazuje se uz neuzvratanje ljubavi. Uz besjedovni stih i patetični stil, alegorijska je prikrivenost

³³⁰ Slayko Mihalić: *Karlovac za obranu*.

³³¹ A. Šoljan, op. cit., 29.

³³² Ibid., 28.

³³³ Ibid.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Ibid.

značenja doprinijela melankoličnoj i tmurnoj atmosferi pjesme. Dok Dedić alegoriju koristi u satiričnim pjesmama uz alegorijske životinjske likove, „svete krave“³³⁶ i vukove, Šoljanova je pjesma neeksplicitnog, baladičnog tona s motivima zemlje, ljudskih djelatnosti, smrti i ljubavi. Dedićeve ratne pjesme, za razliku od Šoljanovih, donose izravnu kritiku društva (politike, profiterstva...) s kolokvijalnim i svakodnevnim izrazima i motivima.

7. Odnos teksta i glazbe

U skladu s postmodernističkom poetikom, a ograđujući se od šlagerističkih klišeja, Dedić je u poeziji upotrebljavao elemente svakodnevnosti i mimetizma, uz poneka simbolička, intimistička i egzistencijalistička obilježja. S druge strane, kvaliteta glazbe postignuta je izuzetnim aranžmanima Stipice Kalogjere i samoga Dedića, suradništvom s izvrsnim interpretima i pjevačima te izvedbama gostujućih instrumentalista.

Pjesme Antuna Šoljana i Zvonimira Goloba Dedić je uglazbio svojim karakterističnim stilom pa se one ne izdvajaju glazbenim izrazom od ostalih pjesama s albuma. Literarnim se izrazom razlikuju u određenim karakteristikama stilova autora, no zbog činjenice da su književnici slijedili iste književne struje³³⁷ te zbog same namjene glazbenog albuma, razlike u poetikama manje su uočljive.

Iako je Dedić autor i stihova i glazbe, nemoguće je pretpostaviti je li u Dedićevu djelovanju dominantan proces bio uglazbljivanje teksta ili literarizacija glazbe. Ipak, ovisno o sadržaju teksta može se primijetiti određena pravilnost u odabiru instrumenata i skladbenih elemenata poput tempa, karakteristika melodija ili ritma.

Na primjer, u ljubavnoj pjesmi *Tvoje tijelo – moja kuća* glas prati više dionica: flauta, gudački ansambl, klavir, gitara, sintetizator i udaraljke. Pojedini se instrument pojavljuje u određenom dijelu skladbe. Naime, flauta izvodi uvod, most ili kratki motiv između stihova, klavir i sintetizator pojavljuju se kao pratnja uz glas, gudački ansambl uglavnom izvodi karakteristične motive u cezurama stihova, a gitara ima solo dionicu u mostu. Ritamski su obrasci ujednačeni, a umjereni tempo odgovara ugođaju literarnog izraza. S druge strane, ljubavnu pjesmu *Lutka* Zvonimira Goloba izvodi glas i gitara uz nekoliko udaraljki. U dionici gitare izvedeni su melodijski tonovi rastavljenih akorda uz nekoliko dvoglasja ili troglasja na kraju jedne literarne cjeline. Harmonijske se funkcije pravilno izmjenjuju poštujući ritamske obrasce i ritam govora.

³³⁶ Usp. poglavlje *Ratni diskurs*.

³³⁷ Usp. poglavlja *Antun Šoljan* i *Zvonimir Golob*.

Nadalje, pjesma *I na kraju malo sreće* izvedena je u *tempo rubato*, a uz glas se pojavljuje samo dionica klavira. Melodija i akordna pratnja u klaviru promjenama u tempu i dinamici prate sintaktičke zakonitosti te vrednote govora kao što su pauza, rečenični tempo i intonacija.

U pjesmi *Daj mi malo* nespokoj lirskoga subjekta naglašava se isprekidanim i skokovitim melodijama u gudačkom ansamblu. Također, u instrumentalnom dijelu motivi se u dionicama gudača iznose sekventno, uz izdvajanje pojedinog instrumenta.

U nekoliko se pjesama sadržajno kontrastni literarni dijelovi međusobno suprotstavljaju različitom instrumentacijom ili skladbenim postupcima. O kontrastu u pjesmi *Seosko groblje II* već je rečeno u posebnome poglavlju,³³⁸ a isti je postupak proveden i u pjesmi *Ivan bez zemlje*. Nakon dječjeg glasa u uvodu, konstantan osminski ritam prati sadržaj u kojemu lirski subjekt iznosi nemogućnost svojega ostvarenja bez ljubavi. S druge strane, u lirskome se dijelu, kada subjekt tvrdi da „s tobom, srce, ništa ne prijeti”, uvode gudački instrumenti s dugim notnim vrijednostima i pjevnim melodijama.

Također, ironija kao temeljna literarna figura u poratnim pjesmama *Stari vuci* i *Ratni profiteri* pretpostavit će različite skladbene postupke. Kontrast i ironija naglašeniji su u pjesmi *Ratni profiteri* koja sadržajem upućuje na kritiku društva. Trzanje gitare uz opisivanje profiterstva suprotstavlja se pritom lirskoj melodiji u dionici flaute i sintetizatora uz ironično idilični tekst. Pjesma *Ruke* također sadrži dva različito uglazbljena dijela, no ona su suprotstavljena prema sadržajnom načelu (različite funkcije ruku i čovjeka) uz pratnju tonova rastavljenih akorda i pojedinačnih motiva u dionici gitare.

Konačno, u određenim se pjesmama pojavljuju i drugi interpreti i izvođači. Na primjer, izborom izvođača u pjesmi *Čistim svoj život* literarni se izraz usložnjava i mijenja fokalizaciju.³³⁹ Također, pojava lirskoga glasa Jadranke Krištof u refrenu s melodijom na neutralni slog suprotstavlja se eksplicitnom prikazivanju surove stvarnosti u pjesmi *Seosko groblje I*.

Uglazbljena poezija ima veće područje pristupa široj publici, odnosno, kako navodi Zvonimir Golob, „pjesma koja je komponirana ima veći broj slušalaca nego pjesma koja se objavljuje u knjizi, časopisu.“³⁴⁰ Razlog tome je postignuta sinteza dviju umjetnosti: preuzimanje estetski vrijedne literarne šansone u glazbeni medij, odnosno korištenje popularnoga žanra šansone za predstavljanje toga književnog izraza. Iz analize međusobnih

³³⁸ Vidjeti poglavlje *Retoričke figure u pjesmi Seosko groblje II (Šoljan – Dedić)*.

³³⁹ Vidjeti poglavlje *Promjenjiva fokalizacija u pjesmi Čistim svoj život*.

³⁴⁰ Usp. Z. Varošaneć i M. Bukovčan, op. cit., 1. epizoda, <https://www.youtube.com/watch?v=nfEUHEsIp2w&t=1994s> (pristup 10. rujna 2018.).

utjecaja literarnih i glazbenih sadržaja vidljivo je da je „prožimanje“ glazbe i literature ostvareno uglavnom na temelju njihovih struktura, instrumentacije, ugođaja itd. Stoga će u sljedećim poglavljima biti predloženi primjeri interdisciplinarnoga proučavanja pjesama s albuma, odnosno proučavanja struktura poezije ili glazbe, bez osvrta na semantiku i sadržaj.

8. Interpretacija glazbe: korelacije u nastavi Glazbene umjetnosti

Pri upoznavanju umjetničkog glazbenoga djela, a tako i djela popularne glazbe, korisno je u nastavni proces uvesti korelaciju s drugim umjetnostima. Osim već spomenute intertekstualnosti i intermedijalnosti, moguće je uočiti i međuovisnosti na razinama glazbene i literarne strukture u uglazbljenim pjesmama. Naime, pojedini skladbeni postupci koji se upoznaju na nastavi Glazbene umjetnosti mogu se usporediti s upotrebom pojedinih retoričkih figura u književnosti. Pritom bi u nastavnoj praksi pri interpretaciji djela bilo korisno da se „promatrana figura odstrani iz [...] konteksta“³⁴¹ i usporedi s drugom književnom, glazbenom i/ili likovnom pojavom. Učenici će tako, metodom indukcije, određenu glazbenu pojavu moći uočiti i u narednim glazbenim i književnim analizama. U sljedećem će se tekstu prikazati nekoliko mogućih korelacija između stihova i glazbe kojom su oni uglazbljeni, prema zaključcima navedenima u radu *Između zvuka, slike i riječi: mogućnosti interdisciplinarnoga pristupa nastavi teorijskih glazbenih predmeta*,³⁴² ali radi korelacije između glazbene umjetnosti i hrvatskoga jezika.³⁴³ U analizi pjesme *Seosko groblje II* bit će ponuđen prijedlog koreliranja glazbenih elemenata s elementima retorike radi postizanja interdisciplinarnog pristupa koji bi se u nastavnoj praksi mogao pokazati korisnim.

Iako glazbena struktura pjesama s albuma *Ministarstvo straha* ne ovisi izravno o strukturi izvanglazbenog predloška, pojedina obilježja stihova (akcentuacija, cezura, struktura stiha, strofe itd.) mogu utjecati na skladbene postupke koje je autor upotrijebio. Stoga će u pjesmama *Tvoje tijelo – moja kuća* i *Dva ljubljanska dana* biti analiziran odnos stihova i glazbenih elemenata.

Predložene analize glazbe i teksta moći će poslužiti za buduća interpretiranja Dedićevih pjesama u kontekstu nastavne jedinice o popularnoj glazbi, ali i kao primjeri za predstavljanje određenih glazbenih sastavnica poput glazbenog oblika, instrumenata ili glazbene vrste. Na primjer, pri upoznavanju oblika ronda mogla bi se na nastavi slušati

³⁴¹ Sanja Kiš Žuvela: *Između zvuka, slike i riječi: mogućnosti interdisciplinarnoga pristupa nastavi teorijskih glazbenih predmeta*, u: S. Vidulin Orbanić: *Interdisciplinarni pristup glazbi: istraživanje, praksa i obrazovanje: zbornik radova trećeg međunarodnog simpozija pedagoga*, Pula: Sveučilište Jurja Dobrile, 2013, 435.

³⁴² Ibid.

³⁴³ Naime, autorica smatra da bi se takve korelacije mogle ostvarivati i u opće-obrazovnoj školi.

pjesma *Tvoje tijelo – moja kuća*, dok su nekoliko pjesama (*Čistim svoj život*, *Seosko groblje II*) primjeri upotrebe različitih instrumenata i vokalno-instrumentalnih sastava. Nadalje, elektroničku bi popularnu glazbu mogla predstaviti pjesma *Čovjek bez zvijezde*, a jazz-verzija pjesme *Ministarstvo straha* mogla bi najaviti nastavnu jedinicu o jazzu.

Glazbena analiza u ovome se radu neće temeljiti na harmonijskoj analizi ili analizi partiture. Osnovni je razlog tome činjenica da je Arsen Dedić i autor glazbe i interpretator pa nije potrebno inzistirati na proučavanju „semantičkih mogućnosti notnog teksta“ koje interpretatori glazbenoga teksta „iščitavaju iz specifičnih odnosa u strukturi“, ³⁴⁴ već je korisnije u ovom slučaju istražiti obilježja već izvedene glazbe.

8.1. Retoričke figure u pjesmi *Seosko groblje II* (Šoljan – Dedić)

Strukturu pjesme čine četiri katrena s desetercima i rimom između drugog i četvrtog stiha. U uglazbljenoj se verziji strofe nižu bez ponavljanja, a između svake je duži ili kraći most kojemu je materijal u dionici flaute. Svaka je strofa uglazbljena istim harmonijskim funkcijama, no skladbenim su postupcima postignute korelacije između teksta i glazbe.

Prva uočljiva i najčešća retorička figura je ponavljanje. U ovoj je pjesmi najčešće ponovljen stih „kad je ušla“, čak četiri puta, a nakon njega „da od toga neće biti dobra“ i „neće biti dobra“ tri puta. Budući da ponavljanje kao retorička strategija može imati semantičku i kompozicijsku ulogu, ³⁴⁵ stih „kad je ušla“ mogli bismo interpretirati kao naglašavanje radi postizanja napetosti i gradacije. Već nakon druge strofe sa stihom „kad je ušla ona druga vojska“, lirski subjekt koji promatra događaje zaokuplja čitateljevu pozornost i stvara patetičan ton. Naime, očekuje se ponavljanje i novi ulazak vojske, no sve do stiha „napokon zauvijek dočekasmo“ ne može se sa sigurnošću pretpostaviti kraj. Figura ponavljanja u ovome je primjeru anafora (osim u posljednjoj strofi). Nadalje, stih „neće biti dobra“ koji je izdvojen zagradom od ostatka strofe sugerira kompozicijsku ulogu ponavljanja. Taj će (dodani) stih, naime, služiti kao glazbeni refren. Ponavljanjem se literarni izraz ne osiromašuje, već se njime, u ovome slučaju, izdvajaju ključne riječi koje govore „stare žene“ znajući da će se dogoditi nešto loše.

Također, ponavljanje je temeljni skladbeni postupak ove pjesme. Svaka se velika glazbena rečenica (koju čini jedna strofa) ponavlja s istim harmonijskim funkcijama i melodijom u glasu. Refren se također identično ponavlja, uz promjenu teksta u posljednjem

³⁴⁴ Nikša Gligo: *Zvuk – znak – glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 1999, 159.

³⁴⁵ Krešimir Bagić: *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga, 2012, 70.

pojavljivanju. Ako promatramo svaku glazbenu rečenicu u cjelini pjesme, prve stihove „kad je ušla...“ možemo promatrati kao skladbeni postupak sličan anafori. S druge strane, promatrajući glazbeni motiv od dva takta sa stihom „neće biti dobra“ koji izvode ženski glasovi, možemo ga interpretirati kao epiforu. Ipak, budući da se cijela glazbena rečenica ponavlja tri puta, označit ćemo te postupke općenitijim pojmom, figurom ponavljanja. U literarnom izrazu ove pjesme ono je prisutno na razini riječi, za razliku od ponavljanja u glazbi koje je na razini glazbene rečenice.

Figurom anadiploze između stihova „da od toga neće biti dobra / neće biti dobra“ i „cijelo selo sve odar do odra / sve odar do odra“ ritmiziraju se iskazi i ističu temeljne misli.³⁴⁶ Tom se figurom najavljuje uvođenje drugih glasova, u ovom slučaju „rema prve postaje temom druge replike“.³⁴⁷ odnosno lirski subjekt neupravnim govorom najavljuje govor „starih žena“. U glazbenom se izrazu pritom ne ostvaruje anadiploza, već kontrast između jednog muškog glasa i ženskih brojnijih glasova. Štoviše, osim ponavljanja, kontrast je temeljni skladbeni postupak u ovoj pjesmi koji se očituje u suprotnosti muškog dramskog, narativnog glasa i ženskih lirskih, visokih glasova koji uzlaznim pomakom u gornjoj melodiji ponavljaju jedan dio iskaza muškog subjekta. U literarnom je izrazu kontrast naglašen riječju „jedino“ kojom se uspoređuje opreka unutar strofe: prva dva stiha oslikavaju veselje i život, dok druga dva stiha najavljuju zlo i smrt. Stih „neće biti dobra“ time potvrđuje već rečene stihove, a skladbenim se postupkom on suprotstavlja cijeloj strofi.

8.2. Uglazbljivanje vlastite poezije: *Dva ljubljanska dana*

Pjesma započinje uvodom: klavir izvodi lirsku melodiju s početnim uzlaznim skokom, nakon kojeg slijedi sekventno ponovljen silazni motiv s izmjenom akorda na naglašenim dobama. U prvoj glazbenoj temi stihom „k'o u filmu *Ples na kiši*“ započinje dionica glasa, uzmahom i skokom za oktavu (kao i uvod s klavirom) te silaznim postupnim pomacima bez instrumentalne pratnje. Melodija s tonovima rastavljenoga akorda u klaviru nastavlja na riječ „kiši“, a sadrži i kratki motiv u rasponu male terce. Nastavlja se zatim harmonijski slijed s tonovima rastavljenih akorda uzlazno i silazno na stihove „tajanstvo i tama / pripala si mi u času / nezaboravna su...“. Rastavljeni molski kvintakord najavljuje šesterac „dva ljubljanska dana“ koji izvodi glas, a zatim se pridružuje pratnja klavira s tonovima rastavljenog akorda u

³⁴⁶ Ponovljeni stih u zagradi Dedić je dodao naknadno pri uglazbljivanju. Šoljanova originalna pjesma sadrži samo katrene bez ponavljanja. (Usp. A. Šoljan, op. cit., 29).

³⁴⁷ K. Bagić, *Rječnik stilskih figura*, 32.

nižim registrima. Taj naslovni stih upotrijebljen je u figuri epanalepse³⁴⁸, odnosno periodično ponovljen kao posljednji stih svake strofe. Nakon svakog ponavljanja, uvodi se novi instrument čime se postiže gradacija.

Nakon prve strofe koja čini veliku glazbenu rečenicu, uvodi se sintetizator u pratnji, s pedalnim tonom. Strofa ovaj put započinje čistom primom, a ne skokom za oktavu, uz postupne silazne pomake u prvom osmercu na tekst „premoreni još kolege“. Pratnja u klaviru, uz melodiju s postepenim pomacima, u ovom se stihu izvodi u višoj oktavi, iznad glasa, prije drugog stiha „puni nekog srama“. Zatim se melodija u glasu iz prve strofe ritamski varira radi poštivanja fonetskog i naglasnog sustava hrvatskog jezika. Naime, naglašeni slogovi riječi na gornjem su tonu čiste kvarte, pri čemu se izmjenjuje redoslijed pojavljivanja tih dvaju tonova, a na zadnji slog ulazi se malom sekundom silazno. Sljedeći osmerac ima istu naglasnu cjelinu s dvije enklitike i jednom proklitikom zaredom pa je promijenjen ritam: „pripala si mi u času“ je započelo dvjema šesnaestinkama na nenaglašenom dijelu dobe (uzmahu), a „vratili smo se“ punktiranim ritmom na naglašenju dobi, oba stiha nastavljaju u osminkama. U sljedećim šesterima glazba se ponavlja bez većih promjena, samo je zadnji ton rastavljenoga akorda prebačen oktavu niže. Na kraju strofe i druge velike glazbene rečenice (što zajedno s prvom glazbenom rečenicom čini veliku glazbenu periodu), uvodi se novi motiv s klavirom, u silaznim skokovima s ponovljenim tonovima, koji najavljuje novi dio.

Druga tema započinje uzmahom sa stihovima sljedeće strofe, a uvedena je i pratnja u gudačkom ansamblu. Nakon peterca „preplavila nas“, ritamski i melodijski obrazac ponavlja se (uz minimalno variranje zbog akcentuacije) u sljedećim petercima: „pili smo pića“ te „kao na drugom“. Također, u stihovima „zelena rijeka“ i „njihova rijetka“ melodija i ritam su isti, no budući da je stih „kraju neba“ četverac, izostaje prvi ton prethodnog motiva unutar intervala male terce. Tom kontrastu pridonose i harmonijske funkcije, odnosno izmjena IV – I ili IV – VI. U stihu „tek koji korak“ u subdominantnoj se funkciji pojavljuju skok za kvartu i silazni pomaci. Završetak druge teme u posljednjem je četvercu („od Zagreba“) na dominantnoj funkciji. Dvije strofe čine dvije male rečenice, odnosno malu glazbenu periodu.

Ponavlja se nadalje melodija u glasu i ritam prve glazbene rečenice, uz varijacije s obzirom na naglasne cjeline. U ovoj se strofi pojavljuje violina solo. Nakon prvoga stiha „sutra svatko svojim putem“ violina izvodi specifičan motiv koji obuhvaća veliku sekundu i skok za malu tercu, jednostavnoga ritma s četvrtinkama i osminkama, koji prate i akordni

³⁴⁸ Epanalepsa je „ponavljanje iste riječi, skupine riječi, stiha, rečenice ili čak fragmenta u iskazu ili tekstu.“ Stihovi postaju „matricom pjesme, izričajem na koji bi se gdje mogao svesti njezin ukupni smisao.“ (K. Bagić, *Rječnik stilskih figura*, 102).

tonovi u klaviru. Taj se motiv nastavlja i u sljedećem šesteru „do toplog bezdana“. Nakon osmerca „u sigurnost i u masu“ i šesterca „nezaboravna su“ slijedi motiv s uzlaznim tonskim nizom (postepeno uz manje skokove, drugi put variran) i napetom dominantnom funkcijom. Prije stiha „dva ljubljanska dana“ ovog je puta silazni rastavljeni akord bržeg ritma, a ni nakon izvedbe glasa solo ne izvodi se posljednji rastavljeni akord. Nakon te strofe slijedi materijal iz uvoda u dionici klavira, a u drugom se sekventnom ponavljanju motiva pojavljuje gudački ansambl. Autentičnom kadencom postiže se prividan kraj.

Strofa „preplavila nas zelena rijeka“ ponavlja se zatim s istim melodijsko-ritamskim obrascima, no s novim motivom u violini na kraju svakog stiha. Motiv sadrži uzmah s dvjema šesnaestinkama u intervalu velike sekunde. Nakon prvoga četverodobnog takta, odnosno peterca, motiv se pojavljuje glasno, a zatim tiho, te se tako postiže kontrast između stihova. Nadalje, u sljedećoj glazbenoj rečenici u dionici viole je ponovljen osnovni ton, a zatim i terca nakon riječi „neba“. Strofa, odnosno glazbena perioda, završava činom.

Slijedi ponovljena velika glazbena rečenica s prvom temom i jednom strofom u kojoj sudjeluju svi instrumenti (*tutti*). Na kraju pjesme je koda s klavirom i sintetizatorom kojima se pridružuje gudački sastav u drugoj glazbenoj rečenici. Korištenjem istoga materijala u uvodu i kodi, glazbena se forma zatvara.

8.3. Instrumentacija i oblik: *Tvoje tijelo – moja kuća*

Pjesma započinje lirskim uvodom u dionici flaute uz pratnju klavira. Melodija flaute započinje toničkom funkcijom, s tercom molske ljestvice, a zatim silazno razvija svoj tijek. Uz silaznu melodiju flaute, u klavirskoj su pratnji suprotstavljeni uzlazni rastavljeni akordi u kojima se mijenjaju harmonijske funkcije. Prva glazbena rečenica završava uvođenjem sintetizatora nakon kojega slijedi nova glazbena rečenica s istom melodijom u flauti, no osim sintetizatora, uvodi se i činela te gudački ansambl. U drugoj glazbenoj rečenici kadenca je promijenjena. Nakon uvoda, slijedi prva strofa koju prati sintetizator, gudački ansambl te klavir u silaznim harmonijskim pomacima.

Prva dva stiha „Prošao sam put bez nade / oceane i bespuća“ čine malu glazbenu rečenicu koju tvore silazna melodija za glas, a prati je također silazna harmonijska pratnja u klaviru te tonovi harmonijskih funkcija u dionicama sintetizatora i basa. Sljedeći stih „daj mi da se noćas sklonim“, čini ponavljanje početnoga motiva za kvartu niže uz dodavanje dionica gudačkog ansambla. Nakon posljednjeg stiha „tvoje tijelo – moja kuća“ slijedi prepoznatljiv motiv u gudačkom ansamblu.

Sljedeća je strofa iste strukture, građena od četiriju osmeraca i uglazbljena istim harmonijskim funkcijama uz nekoliko aranžerskih varijacija. Naime, gudačkom je ansamblu dodijeljen motiv sa skokovima u paralelnim kvintama unutar otprije korištenih harmonija, uz stihove „Stajao sam ispred grada / grad bez vrata, ja bez ključa“. Također, činela u ovoj strofi obogaćuje glazbeni izraz osminskim ritmom, dok flauta preuzima jedan dio motiva od gudača. U sljedećim dvama stihovima („Vraćam ti se zato jer je / tvoje tijelo – moja kuća“) u dionicama flaute i gudačkog ansambla uveden je motiv s tonovima uzlaznog rastavljenog akorda u osminkama. Nakon posljednjeg stiha u strofi, flauta, klavir i gudači izvode motiv sa silaznom melodijom.

Novu strofu čine tri stiha, dva šesterca i jedan osmerac. Glazbeni se izraz smiruje, a već upotrijebljeni instrumenti sviraju duge notne vrijednosti. Pojavljuje se ovdje nova glazbena tema s tekстом „Dječaku u šumi / što zove upomoć“ u melodiji glasa, uz karakterističan skok za malu tercu uzlazno. Motivi u instrumentima izmjenjuju se s pjevanim šesterima, a smiraj dolazi u osmeračkom stihu „utočište i kapela“. Nakon te strofe slijedi most s uzlaznom melodijom u klaviru, nekoliko tonova silaznog rastavljenog akorda u basu te ležećim tonovima u flauti i sintetizatoru. Iduća se strofa ponavlja s jednakom strukturom, no u kadenci je uvedena akordna pratnja u dionicama klavira i gudačkog ansambla na svakoj dobi. Slijedi most u kojem melodijsku liniju iz uvoda nakon uzlaznog motiva preuzima električna gitara uz klavirsku pratnju. Nakon toga ponavlja se glazbena struktura iz druge strofe, odnosno prva glazbena tema sa sljedećim tekстом: „Prošao sam još i više / no što čovjek može proći / tvoje tijelo – kuća moja / nek mi bude u pomoći. Nakon toga ponovljena je druga glazbena tema (obje strofe), a zatim most koji izvodi gitara uz sintesajzer i klavir. Nakon mosta, izvodi se opet prva tema (prve dvije strofe) sa svim motivima i dodanim visokim violinskim dionicama u gudačkom ansamblu. Kraj je pjesme sa stihovima „tvoje tijelo – moja kuća“ naglo usporen, s prekidom ispred sintagme „moja kuća“. Slijedi koda sa silaznim prohodnim tonovima u dionici flaute i akordima u dionicama sintetizatora i klavira.

Konačno, ova bi se pjesma mogla svesti na oblik „A B A B A + koda“, odnosno oblik ronda s dvije teme. Pritom su teme kontrastne, prva tema dominira brojem nastupa, a između njih se pojavljuju mostovi. Prva tema nakon uvoda sadrži dvije glazbene rečenice, u prvom ponavljanju druga se glazbena rečenica izostavlja, a u drugom ponavljanju tema je opet cjelovita. Druga tema u oba se pojavljivanja izlaže u cijelosti, dvjema malim glazbenim rečenicama, odnosno jednom malom glazbenom periodom.

Također, uočljiva je vrlo bogata instrumentacija. U ovoj su pjesmi uz glas prisutni sljedeći instrumenti ili sastavi: flauta, gudački ansambl, klavir, sintetizator te električna gitara.

Flauta donosi uvod, udvostručuje dionice klavirske ili gudačke pratnje u određenim motivima i time pridonosi lirskome ugođaju. U dionicama instrumenata gudačkog ansambla izvođena je uglavnom pratnja glasu, no i nekoliko motiva kojima se razlikuju prva i druga rečenica prve teme. Klavir donosi pojedine motive ili tonove rastavljenih akorda koji služe kao pratnja u uvodu i mostu. Sintetizator rjeđe donosi motive, a češće izvodi ležeće tonove i akorde koji potvrđuju harmonijske funkcije. Električna gitara preuzima uvodni motiv u mostu između prvog izlaganja druge teme i ponovljene prve rečenice prve teme. Kodu, koja je varijacija motiva iz uvoda, opet izvodi flauta, čime se izvedba zaokružuje.

8.4. Elementi jazza: *Ministarstvo straha*

Pjesma *Ministarstvo straha* uglazbljena je u jazz-stilu, s bogatom instrumentacijom i razvijenim solo dionicama neovisnima o tekstu. Štoviše, vrlo su očiti elementi jazz-glazbe poput improvizacije, instrumenata ritam sekcije i trube.

Pjesma započinje dionicama sintetizatora i udaraljki (činela i mali bubanj) kojima se priključuje klavir s jazz-improvizacijama. Nakon instrumentalnog uvoda glas započinje prvu temu koju čini velika glazbena rečenica, s tekstom prve strofe. U pratnji glasu pojavljuju se sintetizator koji izmjenjuje harmonijske funkcije na svaku prvu dobu takta te udaraljke u kojima je ritam ujednačen. Nakon svake rečenice u dionici sintetizatora izvode se tonovi uzlaznoga rastavljenog akorda, a ritmom u malom bubnju zaokružuje se glazbeni element. Slijedi druga tema koju također čine dvije velike glazbene rečenice, no drugačijeg ugođaja i glazbenog materijala. U ovoj se temi pojavljuje truba čije se melodije izmjenjuju s glasom, uglavnom kao manji, no povezani motivi. Nakon teme slijedi solo trube koji započinje silaznim skokovima s ponavljanjem tonova, a zatim improvizacijama uz sintetizator i udaraljke. Ponavlja se zatim jedna velika glazbena rečenica iz prve teme, s istim glazbenim elementima i različitim tekstom. Kodu čini duži improvizacijski dio u dionici trube (sa sordinom) s harmonijskom i ritamskom pratnjom ostalih spomenutih instrumenata. Pjesma završava postepenim dekrešendom.

8.5. Promjenjiva fokalizacija: *Čistim svoj život*

U prvim se stihovima ove pjesme pojavljuje jedan lirski subjekt koji unutrašnjom fokalizacijom „pripovijeda“ o svakodnevnom događaju. Osnovni je sloj pjesme sveden na banalnu, svakodnevnu radnju čišćenja prostora „od nepotrebnih stvari“ i odvoženja smeća. Nadalje, nakon svake strofe pojavljuje se refren u kojem se lirski subjekt (uz nekoliko

izvođača) opetovano pita „Gdje li sam ih kupio / gdje sam ih sakupio?“ uvodeći ironiju koja će naglasiti kontrast između elemenata visokog i niskog izraza. Nakon prve dvije strofe u kojima lirski subjekt nabraja stvari poput ormara, prozora i smeća, posljednja dva stiha najavljuju impresionistički izraz visokoga stila – „kada se nada budi / i kad je blago veče“ – koji se nastavlja i u sljedećoj strofi. Štoviše, promjenom izvođača uvodi se odlomak u kojemu Gabi Novak „nježno, žensko, razumno umekšava muški princip s početka i kraja pjesme“³⁴⁹ i time upotrebljava drugu (unutrašnju) fokalizaciju. U literarnom se izrazu u tom trenutku ne mijenja fokalizator, već se pojavljuje simbolični sloj u kojem početna rečenica „Čistim svoj život...“ prestaje značiti banalno i počinje označavati višu poetsku razinu. Nakon dvije strofe koje izvodi pjevačica, lirski subjekt s početka pjesme (muški glas) izgovara refren, no s jačom dozom ironije i melankolije u glasu. Stihovima „Čistim svoj život / da spasim dok je vrijeme / malu jutarnju nježnost / i gorko noćno sjeme“ (ženski) lirski subjekt odustaje od materijalnih predmeta i teži duhovnoj razini koja se potvrđuje u sljedećoj strofi. Konačno, fokalizacija se mijenja uvođenjem muškoga, rokerskog glasa koji stvara kontrast prema središnjem, nježnom pjevanju, ali i najavljuje novi sadržaj. Naime, Drago Mlinarec pjeva „jasno, sa svojim akustičarskim, folk-rokerskim, protestnim kantautorskim osjećajem“³⁵⁰, čime se suprotstavlja Dedićevu ironičnom, afektiranom stilu. Tako središnja (ženska) fokalizacija služi kao literarni „most“ između dvaju sadržajno kontrastnih dijelova, materijalnoga i duhovnoga. U posljednjem se stihu fokalizacija vraća na prvog interpreta, lirskog subjekta koji zaključuje da je „tišina“ bolja od „hrđe i tmine“ koje čine njegov život. Sama poezija ne ukazuje na promijenjenu fokalizaciju, no zato je izborom interpreta i izvedbom ostvarena ta pojava.

Jasno je uočljivo da je odabir interpreta u ovoj pjesmi od velike važnosti. Već spomenuti nježan glas Gabi Novak i opori glas Drage Mlinarca suprotstavljaju se Dedićevu blagom govorenom pjevanju. Ta heterogenost interpretskih glasova pridonosi gradaciji u glazbenom izrazu, uz usložnjavanje instrumentalnih dionica. Naime, uvodni dio pjesme izvodi flauta solo uz dionicu gitare i udaraljke, a u drugoj se glazbenoj rečenici pridružuje i gudački ansambl. Prvu strofu izvodi glas uz pratnju gitare i udaraljki, a u drugoj se glazbenoj rečenici ovaj put uvodi samo violončelo koje nakon početnoga motiva u maloj terci izvodi basovsku dionicu. Slijedi refren koji izvodi više glasova uz gitaru, a zatim i most s motivom iz uvoda u dionici flaute. U sljedećoj se strofi uvode dionice violina s jednim ponovljenim motivom karakterističnoga sinkopiranog ritma u dvjema glazbenim rečenicama. Nakon toga slijedi motiv u dionici violončela i refren. Središnji dio, odnosno ženski glas koji izvodi dvije strofe,

³⁴⁹ Đ. Matić, op. cit., <http://www.forum.tm/vijesti/arsen-između-ironije-i-straha-1834> (pristup 2. srpnja 2018.).

³⁵⁰ Ibid.

najavljen je motivom u dionici violine za oktavu više nego u uvodnom dijelu. Također, mogu se uočiti razrađene melodije u dionicama violine, uz već poznate motive. U ovome je dijelu refren jednostavniji, izvodi ga samo jedan glas uz instrumentalnu pratnju. Most između središnjega i posljednjeg dijela čini materijal iz uvoda, u dionicama flaute i gudačkog ansambla. U posljednjem se odlomku ponavlja glazbeni sadržaj već izveden u prvome dijelu, a pjeva ga muški glas Drage Mlinarca. Konačno, posljednja strofa u izvedbi prvog interpretatora, postupnim se usporavanjem pojednostavljuje u izmjenu akorda na gitari i govoreni pjev uz motive u dionici violončela. Kodu čini variran sadržaj iz uvoda pjesme te improvizacija u dionici flaute.

9. Pedagoški dio

9.1. Dedićev opus u odgojno-obrazovnom sustavu

Dosadašnja aktivna uključenost Dedićeva opusa u odgojno-obrazovnim sustavima ostala je na razini dječjih pjesama u izvannastavnim aktivnostima (*Kad se male ruke slože, Nije lako bubamarcu, Kad bi svi, Maestro muzika* i dr.) te informativnoga poglavlja u kontekstu glazbe 20. stoljeća, u udžbeničkoj cjelini naslova *Glazbena umjetnost druge polovine 20. stoljeća*.

Naime, ime Arsena Dedića spominje se u udžbeniku *Glazbeni susreti 4* među skladateljima filmske glazbe: „Benjamin Britten, Aram Hačaturjan, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Sergej Prokofjev, Dmitrij Šostakovič, [...] Krešimir Baranović, Bruno Bjelinski, Ivo Brkanović, Milo Cipra, Anđelko Klobučar, Fran Lhotka, Boris Papandopulo, Tomica Simović, Arsen Dedić i dr.“³⁵¹ Također, Dedić je spomenut među „velikim zvijezdama šansone“³⁵² u svijetu, uz Bulata Okudžavu, Gina Paolija i Sergia Endriga. Nadalje, uz odlomak o šansoni ispisan je kratki sažetak Dedićeve biografije s početnom rečenicom „vodeće je ime hrvatske šansone“ te tezom da njegove pjesme „ocrtavaju život svakodnevice, a najčešće govore o ljubavi i prijateljstvu.“³⁵³ Ipak, vrijednost se Dedićevih šansona treba tražiti u odnosu kvalitetnoga, ponekad ironičnoga, metaforičnog i istodobno svakodnevnog teksta lakog stiha te glazbe koja se umjetničkom kvalitetom izdiže iznad konvencionalne estradne pjesme. Također, u predloženom udžbeniku za gimnazije *Glazbena umjetnost 4* sadržano je potpoglavlje *Šansona* u poglavlju *Ostale vrste glazbene umjetnosti 20. stoljeća*. U

³⁵¹ Ljiljana Ščedrov i dr: *Glazbeni susreti četvrte vrste: udžbenik glazbene umjetnosti za četvrti razred gimnazije*, Zagreb: Profil international, 2010, 116.

³⁵² Ibid., 161.

³⁵³ Ibid., 116.

tome se poglavlju spominje Arsen Dedić te njegova šansona *Moderato cantabile*,³⁵⁴ prva šansona kojom se Dedić predstavio javnosti i postigao veliki uspjeh.

Primarni cilj svake nastavne jedinice iz glazbene umjetnosti trebao bi biti razvijanje vještine prosuđivanja vrijednosti pojedinih glazbi koje su važne za razvoj kritičkoga mišljenja i estetske prosudbe. Stoga su u prošlom poglavlju bile predložene interpretacije pjesama koje bi se mogle ponuditi učenicima u okviru nastavne jedinice o popularnoj glazbi ili u izvannastavnim aktivnostima.

9.2. Karakteristike sadašnjeg programa

S obzirom na to da je povijest umjetnosti, kao i opću povijest, s vremenom potrebno dopunjavati novim informacijama, sadržaj predmeta Glazbena umjetnost mora se prilagođavati promjenama. Budući da glazba 20. stoljeća već u ovome trenutku nije suvremena, glazbene bi se pojave trebale usustaviti kako u nastavi Glazbene umjetnosti ne bi došlo do anakronizma.

Umjesto dijakronijskog modela, u nastavi Glazbene umjetnosti prednost bi se trebala dati sinkronijskom modelu gdje je „u prvom planu glazba i njeni pojavi oblici – uključujući i skladatelje – a ne kronološki povijesni (redo)slijed.“³⁵⁵ Primjenom takvoga modela suvremena glazba bi se stigla obraditi u četverogodišnjem (ili dvogodišnjem, u matematičkoj gimnaziji) školovanju, što je dosad često bilo neizvedivo. Dijakronijski je model dominantan zbog svoje jednostavnosti i lakog odabira nastavnih tema, no ukupni broj nastavnih sati iz Glazbene umjetnosti nedovoljan je za prikaz svih tema o klasičnoj glazbi. Interdisciplinarne teme u sinkronijskom modelu pogodne su za razvijanje kritičkoga mišljenja, povezivanja naučenoga gradiva te razvoj glazbene i drugih inteligencija.³⁵⁶ Stoga je korisno uputiti nastavnike u mogućnosti interdisciplinarnoga povezivanja gradiva unutar sinkronijskog modela.

Prema obilježjima spomenutog sinkronijskog modela, popularna bi se glazba, a tako i šansona, mogla obrađivati u svim razredima srednje škole. Prema *Nastavnom planu i programu za gimnazije*, sva suvremena ne-umjetnička glazba (pod naslovom *Kretanja u zabavnoj glazbi našega vremena*) stavljena je u opreku³⁵⁷ s umjetničkom glazbom te

³⁵⁴ Nada Medenica i Rozina Palić-Jelavić: *Glazbena umjetnost* 4, 2014, 187.

³⁵⁵ Pavel Rojko: Povijest glazbe/glazbena umjetnost u glazbenoj školi i gimnaziji, *Tonovi* 16. 37/38, Zagreb, 4.

³⁵⁶ Štoviše, u didaktičkim se uputama predlaže „usporedba glazbenih obilježja nekog razdoblja sa zbivanjima u likovnoj umjetnosti i književnosti.“ (*** *Nastavni plan i program za gimnazije*, Glazbena umjetnost, Zagreb: Glasnik Ministarstva prosvjete i sporta Republike Hrvatske, 1994, 89.).

³⁵⁷ Problemizirajući uvođenje popularne glazbe u nastavni proces, Rojko tvrdi sljedeće: „toj glazbi ne treba u nastavnom programu poklanjati nikakvu posebnu pozornost, unatoč njezinoj popularnosti kod mladih.“ S druge strane, kako autor navodi, „popularnu glazbu, kao i svaku drugu muzikološku kategoriju, treba eksplikativno obraditi“. (Pavel Rojko: *Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti*, Osijek: Sveučilište J. J.

obrađivana samo krajem srednjoškolskog obrazovanja, prema sljedećem navodu: „izbor s područja šlagera, pop-rok i pank glazbe te mjuzikla domaćih i inozemnih skladatelja prema dostupnim zvukovnim ilustracijama.“³⁵⁸ Ipak, problem je u preširokom određenju riječi *izbor* jer ne postoje službeni kriteriji prema kojima bi se popularna glazba mogla analizirati,³⁵⁹ a potom i uvrstiti u nastavni program. S obzirom na suvremene težnje, ispreplitanje niskoga i visokog stila te sveprisutnost popularne glazbe u medijima, određene se pojave popularne glazbe ne mogu svesti na „objašnjavanje“ ili izuzimanje. Ovim se radom pokušalo istaknuti obilježja Dedićeva opusa te ponuditi analiza albuma *Ministarstvo straha* koji bi se s različitih interdisciplinarnih područja mogao proučavati i u nastavnoj praksi.

9.3. Mogućnost uvođenja Dedićevih pjesama u gimnazijski nastavni program

Slušanje određenih Dedićevih šansona moglo bi se ostvariti u okviru nastavne jedinice o popularnoj glazbi, ovisno o odluci nastavnika i potrebama učenika. Pritom valja ukazati na pojam šansone, fenomen kantautorstva, povezati ju sa sličnim glazbenim vrstama (od šlagera do *rocka*), interpretirati tekst te ukazati na osnovna glazbena obilježja. Mogle bi se prezentirati autorske pjesme poput *Dva ljubljanska dana*, *Ruke*, *Tvoje tijelo – moja kuća*, *Čistim svoj život*, *I na kraju malo sreće*, *Stari vuci* itd. Ako bismo naglasak stavili na važnost uglazbljivanja vrijednih tekstova, šansona bi se mogla spomenuti (a potom i prezentirati kroz reprezentativan primjer) u kontekstu mnogih primjera uglazbljivanja stihova (operna libreta, solo-pjesme, simfonijske pjesme itd.). Tada se ne bi, na nastavi Glazbene umjetnosti, inzistiralo na uočavanju svih literarnih obilježja, već bi interpretacija služila otkrivanju dodatnih obilježja skladbe. Ta se obilježja mogu odnositi na kontekst nastanka (razdoblje, pravac ili škola), odnos prema književnomu predlošku (uglazbljivanje književno vrijednoga teksta) ili način uglazbljivanja teksta koji je često povezan s glazbenom formom. Među takvim uglazbljenjima vrijedne poezije valja istaknuti Dedićeve pjesme *Seosko groblje I*, *Seosko groblje II* te pjesmu *Lutka*.

Štoviše, upoznavanje Dedićeve šansone na nastavi Glazbene umjetnosti odgovaralo bi programima ostalih predmeta za 4. razred gimnazije. Na nastavi književnosti tada se poučava o suvremenoj književnosti, a na povijesti se obrađuje Domovinski rat.³⁶⁰ Budući da se u

Strossmayera, Pedagoški fakultet, 2012, 37). Autorica smatra da se time popularna glazba etiketira inferiornošću u odnosu na umjetničku glazbu, a mnogim primjerima popularne glazbe umjetnička se kvaliteta ne može osporiti.

³⁵⁸ *Nastavni plan i program za gimnazije*. Glazbena umjetnost, 84.

³⁵⁹ Usp. P. Rojko, *Metodika nastave glazbe*, 37.

³⁶⁰ Naslov je teme *Nastanak samostalne i suverene hrvatske države*. (*Nastavni plan i program za gimnazije*, Povijest, 1994, 174.).

Nastavnom programu za gimnazije navodi obrada djela suvremene književnosti uz naglasak na postmodernu intertekstualnost i intermedijalnost,³⁶¹ određene bi se pjesme s albuma *Ministarstvo straha* mogle dovesti u korelaciju s određenim djelom. Štoviše, budući da se obrađuje roman *Kratki izlet* Antuna Šoljana čije je dvije pjesme *Seosko groblje I i II* Dedić uglazbio, te bi se pjesme mogle koristiti kao glazbena motivacija na početku sata. Također, uz obradu zbirke novela *Ruke* mogao bi se ponuditi dodatan sadržaj: intertekstualnost Dedićeve pjesme *Ruke* s istoimenom novelom. Prilikom međupredmetne korelacije potrebno je dobro proučiti područja koja se koreliraju te izabrati „međudnosnicu” na „razini tema, motiva, likova, događaja, žanrova i cijelih struktura koje književno djelo nosi u sebi.”³⁶² Dedićevo bi se poratno stvaralaštvo i album *Ministarstvo straha* tako moglo predstaviti s bogatim međupredmetnim korelacijama u završnome razredu, kada bi se time mogao pobuditi interes učenika, jer je „glazbena stvarnost” bliska s „glazbenopovijesnom perspektivom”.³⁶³

Naposljetku, u odgojno-obrazovnom sustavu vrlo je prihvatljiva i pozitivna praksa organiziranja raznovrsnih izvannastavnih projekata u kojima se učenicima može ponuditi izvanrazredno i suradničko učenje.³⁶⁴ U jednome takvom projektu, u spomen na Arsena Dedića i druge velike umjetnike koji su surađivali na albumu, mogao bi se analizirati i predstaviti album *Ministarstvo straha*. Pritom bi u projekt mogli biti uključeni profesori povijesti, sociologije, hrvatskog jezika i glazbene umjetnosti te učenici različitih razrednih odjeljenja.

³⁶¹ *Nastavni plan i program za gimnazije*. Hrvatski jezik, 1994, 159.

³⁶² Dean Slavić: *Peljar za tumače: književnost u nastavi*, Zagreb: Profil International, 2011, 20.

³⁶³ P. Rojko, *Povijest glazbe/Glazbena umjetnost u glazbenoj školi i gimnaziji*, 6.

³⁶⁴ Hvalevrijedan primjer je proslava Dana škole u Orahovici, 2018. godine: „Učenici i nastavnici Srednje škole *Stjepan Ivšić* i Matica hrvatska u Orahovici, pripremili su večer poezije 'Arsenu u čast', u kojoj su interpretirali pjesme i poeziju ikone hrvatske glazbene scene.“ (G. J. V.: *U Srednjoj školi u Orahovici održana Večer u spomen na Arsena Dedića*, Grad Orahovica, 2018, <http://www.orahovica.hr/posljednje-vijesti/4164-u-srednjoj-skoli-u-orahovici-odrzana-vecer-u-spomen-na-arsena-dedica> (pristup 1. kolovoza 2018.)).

10. Zaključak

Stvaralaštvo Arsena Dedića svrstavano je na razmeđe popularne i konvencionalne klasične glazbe te na margine književnih antologija, iako je njegova šansonijerska djelatnost obuhvatila kvalitetni glazbeni izraz oblikovan na temeljima ljubavne i ratne poezije te književnih predložaka visokih umjetničkih dosega. Štoviše, pojava kantautorstva (tj. trojstva autor – interpret – izvođač) može se interpretirati iz više perspektiva bivajući tako složenim poljem intermedijalne analize. Neosporna je činjenica da je šansonijerski stil (i takozvana autorska pjesma) karakteristični izraz Dedićeva stvaralaštva i konačno, temelj mnogim drugim glazbenim izričajima. U sinkretizmu glazbe i pjesništva Dedić je najavio otvorenost ka publici, komunikativnost i jednostavan izraz. Uz svojstven, melankoličan pjev i vrlo vještu instrumentaciju pjesama s albuma, tekstovima izravno referira na stvarnost, društvenu ideologiju i emocionalno stanje lirskoga subjekta.

Kao što je opisano u autorovoj biografiji, izrazito velik Dedićev opus u ovom je radu sažet na poratni album *Ministarstvo straha* uz osvrt na tematiku i stil najavljen ranijim poetskim i glazbenim silnicama. Promotivši Dedićev glazbeni izraz devedesetih, mogu se uočiti uobičajene skladbene tehnike (rabljene i u ranijim glazbenim albumima) uz svojstvenu instrumentaciju, dok su sadržaj tekstova i semantički okvir povezani s kontekstom nastanka albuma. Album *Ministarstvo straha* objavljen je nakon Domovinskoga rata: u ozračju represije i cenzure, vremenu nakon izrazitog potiskivanja alternativnih i angažiranih glazbenih žanrova te počecima umjetnički orijentiranog ratnog pisma s uvedenom vremenskom distancom. U radu je veći naglasak stavljen na kontekst cijeloga desetljeća nego na kontekst 1997. godine jer je album nastao kao posljedica uglazbljivanja poezije iz ranijih zbirka (uz uvrštavanje nekoliko dotad neobjavljenih pjesama). Štoviše, uočeno je da su literarni predlošci (koji su uglazbljeni na albumu) nastajali u prvoj polovici desetljeća te da sadrže obilježja ratnoga pjesništva i ratne proze devedesetih. U ratnome pismu Dedić zamjenjuje raniji alegorijski izraz izravnim „prozivanjem“ pogrešne ideologije i loše politike devedesetih. Njegov je izraz začinjen ironijom, društvenom kritikom, pjevom iz „tihog obrta“, ali i prikazivanjem neprijateljskog „ministarstva straha“. S druge strane, romantični trubadur ni u ratu ne napušta najvažnije osjećaje pa su u pjesmama s albuma sadržani erotski odgovori ženskome tijelu i ljubavni iskazi dragoj uz prisjećanje na idilične trenutke. Preuzevši književne predloške afirmiranih i poetski bliskih autora, Antuna Šoljana i Zvonimira Goloba, Dedić potvrđuje svoj status velikoga poznavatelja poezije, ali i odličnog interpreta i skladatelja koji tekstove drugih autora uglazbljuje svojim vrlo karakterističnim stilom. Vidljiv

je njegov vrstan poetski zanat i u intertekstualnim referencijama na Marinkovićevu novelu (uz motive rata i autoreferencijalnost), ali i u drugim intermedijalnim postupcima. Također, korišteni skladbeni postupci u skladu su s literarnom građom: glazbene strukture odgovaraju akcentuaciji, strukturama teksta i konačno, semantici pojedine pjesme. U većini se pjesmama ističu karakteristični glazbeni motivi koje izvode pojedini instrumenti (ili pjevački sastavi), dok je u nekoliko pjesama glazba svedena na melodiju glasa uz pratnju gitare ili klavira. Konačno, pedagoškim osvrtom na proučavano područje željela se predložiti tema kojoj bi se moglo pristupiti na više razina: predstaviti zanemareni dio opusa poznatog hrvatskog kantautora koji bi se, s obzirom na svoju umjetničku kvalitetu, mogao upotrijebiti u nastavi Glazbene umjetnosti te upozoriti na svojevrсно ograničavanje područja Glazbene umjetnosti na isključivo umjetničku glazbu. Naposljetku, Dedićevo je stvaralaštvo dvijetisućitih također vrlo slabo proučeno (osim zbirke *Čagalj* o kojoj je napisano nešto kritika) pa bi se, u usporedbi s prethodnim stilom ratnih devedesetih trebao napraviti opis novijeg poetskog i glazbenog opusa.

11. Bibliografija

*** Arsen Dedić, *Hrvatsko društvo skladatelja*, <http://www.hds.hr/clan/dedic-arsen/> (pristup 1. kolovoza 2018.).

*** Arsen Dedić: Ko ovo more platit (reizdanje), *Croatia Records*, 2005, https://www.crorec.hr/crorec.hr/izdanje.php?OBJECT_ID=154005 (pristup 10. rujna 2018.).

*** Arsen Dedić: Za kino i TV, *Croatia Records*, 2008, https://www.crorec.hr/crorec.hr/ws_o_izdanju.php?IZDANJE_ID=606249 (pristup 25. kolovoza 2018.).

*** Arsene Lupin, *Encyclopaedia Britannica* [mrežno izdanje], 2018, <https://www.britannica.com/topic/Arsene-Lupin> (pristup 10. rujna 2018.).

*** *Nastavni plan i program za gimnazije*, Zagreb: Glasnik Ministarstva prosvjete i sporta Republike Hrvatske, 1999.

*** Reizdanje „Ministarstva straha“, *Croatia Records*, 2012, https://www.crorec.hr/crorec.hr/vijest.php?OBJECT_ID=688634 (pristup 10. rujna 2018.).

*** Tomislav Ivčić, *Biografija.com*, 2017, <https://www.biografija.com/tomislav-ivcic/> (pristup 10. rujna 2018.).

*** Thomas Bernhard: Trg heroja, O predstavi, *Gavella.hr*, http://www.gavella.hr/predstave/arhiva_predstava/trg_heroja (pristup 10. rujna 2018.).

AJANOVIĆ-MALINAR, Ivona: Dedić, Arsen, *Hrvatski biografski leksikon* [mrežno izdanje], Macan, Trpimir (ur.), Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže, 1993, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4445> (pristup 17. srpnja 2018.).

ANIĆ, Vladimir: *Rječnik hrvatskoga jezika*, Zagreb: Novi Liber, 2007.

BAGIĆ, Krešimir: Zavodenje običnošću. Hrvatski pjesnički naraštaj devedesetih, *Zagrebačka slavistička škola*, 2008, <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1779&naslov=zavodenje-obecnosc-hrvatski-pjesnicki-narastaj-devedesetih> (pristup 25. kolovoza 2018.).

BAGIĆ, Krešimir: *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga, 2012.

BAGIĆ, Krešimir: *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010*, Zagreb: Školska knjiga, 2016.

BAKER [Bejker], Catherine: *Zvuci granice. Popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991*, I Cvijanović i A. Bešić (prev.), Beograd: XX vek, 2011.

BILOŠNIĆ, Tomislav Marijan: Jednostavno kao dobro sačinjeno jelo, *Koraci*, 10, 1971, u: Mandić, Igor: *Arsen: izbor pjesama, diskografija, važnija literatura, fotografije / Izbor, redakcija, uvodni esej i intervju*, Zagreb: Znanje, 1983, 155.

- BITI, Marina; Diana GRGURIĆ: *Tvornica privida: očuđujući efekti diskurzivnih prožimanja*, Rijeka: Facultas, 2010.
- BONIFAČIĆ, Ruža: Uloga rodoljubnih pjesama i tamburaške glazbe u Hrvatskoj početkom 1990-ih. Primjer neotradicionalne grupe „Zlatni dukati”, *Arti musices* 24 (1993) 2, 185–222.
- BREŠIĆ, Vinko: Rat i književnost, *Vijenac* 498, 2013, <http://www.matica.hr/vijenac/498/rat-i-knjizevnost-21271/> (pristup 5. kolovoza 2018.).
- BREŠIĆ, Vinko (priredio): *Iz prve ruke: nove autobiografije hrvatskih pisaca. Knj. 1*, Zagreb: Alfa, 2013.
- DEDIĆ, Arsen: Mojih deset godina na sceni, 2. dio, *Plavi vjesnik*, 1968, <http://www.yugopapir.com/2013/07/memoari-arsena-dedica-2-deo-mojih-deset.html> (pristup 2. srpnja 2018.).
- DEDIĆ, Arsen: *Brod u boci*, Zagreb: Croatia concert, 1971.
- DEDIĆ, Arsen: *Pjesnik opće prakse*, Zagreb: Znanje, 1993.
- DEDIĆ, Arsen: *Slatka smrt*, Šibenik: Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić”, 1995.
- DEDIĆ, Arsen: *Stihovi: izabrane pjesme*, Zagreb: Konzor, 1997.
- DEDIĆ, Arsen: *Zabranjena knjiga*, Zagreb: AGM, 2003.
- DONAT, Branimir: *Crni dossier. O zabranama u hrvatskoj književnosti*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1992.
- DUDA, Dean: *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*, Zagreb: AGM, 2002.
- DUNATOV, Dario: Filmski vremeplov: film u životu i pjesmama Arsena Dedića, *Ziher.hr*, 2016, <http://www.ziher.hr/filmski-vremeplov-film-zivotu-pjesmama-arsena-dedica/> (pristup 1. rujna 2018.).
- GALL, Zlatko: *Pojmovnik popularne glazbe*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
- GLIGO, Nikša: Dedićev glazbenički identitet, u: Mandić, Igor: *Arsen: izbor pjesama, diskografija, važnija literatura, fotografije / Izbor, redakcija, uvodni esej i intervju*, Zagreb: Znanje, 1983, 170–171.
- GLIGO, Nikša: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća: s uputama za pravilnu upotrebu*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 1996.
- GLIGO, Nikša: *Zvuk – znak – glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 1999.
- GOLDSTEIN, Ivo: *Hrvatska 1918. – 2008*, Zagreb: Novi Liber, 2008.
- GOLOB, Zvonimir: *Stope: izabrane pjesme*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatska, 1989.

GRBELJA, Josip: Arsen Dedić i Zvonimir Golob uoči objavljivanja knjiga *Brod u boci i Čovjek i pas* (1971.), *Yugopapir*, 1971, <http://www.yugopapir.com/2014/09/arsen-dedic-i-zvonimir-golob-uoci.html> (pristup 1. rujna 2018.).

G. J. V.: *U srednjoj školi u Orahovici održana Večer u spomen na Arsena Dedića*, Grad Orahovica, 2018, <http://www.orahovica.hr/posljednje-vijesti/4164-u-srednjoj-skoli-u-orahovici-odrzana-vecer-u-spomen-na-arsena-dedica> (pristup 1. kolovoza 2018.).

IVANJEK, Željko: Zbog dvije pjesme iz zbirke *Brod u boci*, *Jutarnji list*, Zagreb: Globus, 2016, <https://www.jutarnji.hr/globus/Globus-kultura/zbog-dvije-pjesme-iz-zbirke-brod-u-boci-arsenu-dedicu-prisivena-je-etiketa-religioznog-poete/4481654/> (pristup 29. srpnja 2018.).

JELČIĆ, Dubravko: *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Zagreb: Naklada Pavičić, ²2004.

JERGOVIĆ, Miljenko: *Damir Urban: Trule kosti*, 2015, <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/damir-urban-trule-kosti/> (pristup 20. kolovoza 2018.).

KALAPOŠ GAŠPARAC, Sanja: Ča-val, *Istrapedia.hr*, 2002, <http://istrapedia.hr/hrv/534/ca-val/istra-a-z/> (pristup 2. srpnja 2018.).

KAPOR, Momo: U potrazi za ljubavlju, *Nedjeljna dalmacija*, 1978, u: Mandić, Igor: *Arsen: izbor pjesama, diskografija, važnija literatura, fotografije / Izbor, redakcija, uvodni esej i intervju*, Zagreb: Znanje, 1983, 162..

KIŠ ŽUVELA, Sanja: Između zvuka, slike i riječi: mogućnosti interdisciplinarnoga pristupa nastavi teorijskih glazbenih predmeta, u: Vidulin Orbanić, Sabina (ur.): *Interdisciplinarni pristup glazbi: istraživanje, praksa i obrazovanje: zbornik radova trećeg međunarodnog simpozija pedagoga*, Pula: Sveučilište Jurja Dobrile, 2013, 427–438.

KNEŽEVIĆ, Sanja: *Mediterranski tekst hrvatskog pjesništva: postmodernističke poetike*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.

KOSTELNIK, Branko: *Popkalčr*, Zagreb: Fraktura, 2011.

KRSTIČEVIĆ, Hrvoje: Moj zanat – Uspjela dokumentarna biografija velikog Arsena Dedića, *dokumentarni.net*, 2014, <https://www.dokumentarni.net/2014/03/17/moj-zanat-uspjela-dokumentarna-biografija-velikog-arsena-dedica/> (pristup 29. srpnja 2018.).

MANDIĆ, Igor (ur.): *Arsen: izbor pjesama, diskografija, važnija literatura, fotografije / Izbor, redakcija, uvodni esej i intervju*, Zagreb: Znanje, 1983, 8–52.

MARINKOVIĆ, Ranko: *Ruke*, Zagreb: Dom i svijet, 2000.

MAROEVIĆ, Tonko: Bratić nadvladao obrtnika. Pjesnički opus Arsena Dedića, u: Dedić, Arsen: *Stihovi*, Zagreb: Konzor, 1997, 351–360.

MAROEVIĆ, Tonko: *Klik! Trenutačni snimci hrvatskoga pjesništva (1988. – 1998.)*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1998.

MAROEVIĆ, Tonko: Spjevani i ispjevani kanconijer, *Vijenac*, 2015, 561–562.
<http://www.matica.hr/vijenac/561%20-%20562/spjevani-i-ispjevani-kanconijer-24787/>
(pristup 20. kolovoza 2018.).

MARTINČEVIĆ LIPOVČAN, Jagoda: Pjesnička glazba, *Vjesnik*, 1979, u: Mandić, Igor: *Arsen: izbor pjesama, diskografija, važnija literatura, fotografije / Izbor, redakcija, uvodni esej i intervju*, Zagreb: Znanje, 1983, 165–166.

MATANOVIĆ, Julijana: Od prvog zapisa do „povratka u normalu”, *Sarajevske sveske*, 5, 2004, <http://www.sveske.ba/bs/content/od-prvog-zapisa-do-povratka-u-normalu> (pristup 1. kolovoza 2018.).

MATIĆ, Đorđe: Arsen između ironije i straha, *Forum*, 2014,
<http://www.forum.tm/vijesti/arsen-između-ironije-i-straha-1834> (pristup 2. srpnja 2018.).

MEDENICA, Nada; Rozina PALIĆ-JELAVIĆ: *Glazbena umjetnost 4* (sa 3 CD-a) Zagreb: Školska knjiga, 2014.

MILANJA, Cvjetko: *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000, 2. dio*, Zagreb: Altagama, 2001.

MRKONJIĆ, Zvonimir: *Prijevoji pjesništva I*, Zagreb: Altagama, 2006.

MRKONJIĆ, Zvonimir: Arsen Dedić i poetika zabrana, *Vijenac* 388, 2009,
<http://www.matica.hr/vijenac/388/Arsen%20Dedi%C4%87%20i%20poetika%20zabrana/>
(pristup 28. srpnja 2018.).

NEMEC, Krešimir: *Leksikon hrvatskih pisaca*, u: Fališevac, Dunja i Novaković, Darko (ur.), Zagreb: Školska knjiga, 2000.

NOVINC, Vlasta: *Diskurs svjedočenja u hrvatskoj prozi devedesetih godina 20. stoljeća o Vukovaru*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, 2017, 256.

OŽEGOVIĆ, Nina: Plačem samo kad gledam filmove, *Nacional* 766, 2010,
<http://arhiva.nacional.hr/clanak/87577/placem-samo-kad-gledam-filmove> (pristup 15. srpnja 2018.).

PAVKOVIĆ, Mladen: *Zajedno, ali sam ili tako je govorio Arsen Dedić*, Koprivnica: Matica hrvatska – Baltazar, 2015.

PETRAČ, Božidar: Hrvatski krici u europskom krajoliku, *Vijenac* 461, 2015,
http://www.matica.hr/hr/461/hrvatski-krici-u-europskom-krajoliku-24967/#_ftn12 (pristup 15. kolovoza 2018.).

POGAČNIK, Jasna: Tema rata u suvremenoj hrvatskoj prozi. Usponi, padovi i konačno dobri radovi, *Hrvatska revija* 3, 2009,
<http://www.matica.hr/hr/355/Usponi,%20padovi%20i%20kona%C4%8Dno%20dobri%20radovi/> (pristup 16. srpnja 2018.).

PRIMORAC, Strahimir: *Linija razdvajanja: hrvatska proza o ratu i njegovim posljedicama 1990. – 2010*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2012.

POLIMAC, Nenad: *Nenad Polimac piše o jedinoj tajni Arsena Dedića. Jednom je rekao: „Ja se smrti ne bojim“*, Jutarnji.hr, 2015, <https://www.jutarnji.hr/kultura/glazba/nenad-polimac-pise-o-jedinoj-tajni-arsena-dedica-jednom-je-rekao-ja-se-smrti-ne-bojim/291541/> (pristup 2. srpnja 2018.).

POPADIĆ, Momčilo: Ironični trubadur, *Nedjeljna Dalmacija*, 1979, u: Mandić, Igor: *Arsen: izbor pjesama, diskografija, važnija literatura, fotografije / Izbor, redakcija, uvodni esej i intervju*, Zagreb: Znanje, 1983, 163.

ROJKO, Pavel: Povijest glazbe/Glazbena umjetnost u glazbenoj školi i gimnaziji, *Tonovi* 16. 37/38, Zagreb.

ROJKO, Pavel: *Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti*, Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera, Pedagoški fakultet, 2012.

SLAVIĆ, Dean: *Peljar za tumače: književnost u nastavi*, Zagreb: Profil International, 2011.

SOREL, Sanjin: *Isto i različito: antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih*, Zagreb: VBZ, 2006.

STAJČIĆ, Zoran: Arsen Dedić „50 originalnih pjesama” – Dajte šansu mozgu, *Ravno do dna*, 2015.
<https://www.ravnododna.com/arsen-dedic-50-originalnih-pjesama-dajte-sansu-mozgu/> (pristup 4. kolovoza 2018.).

ŠALAT, Davor: Zvonimir Golob – pjesnik ljubavi i samoće, *Kolo* 3, 2017,
<http://www.matica.hr/kolo/534/zvonimir-golob-pjesnik-ljubavi-i-samoce-27582/> (pristup 14. kolovoza 2018.).

ŠČEDROV, Ljiljana i dr: *Glazbeni susreti četvrte vrste: udžbenik glazbene umjetnosti za četvrti razred gimnazije*, Zagreb: Profil international, 2010.

ŠOLJAN, Antun: *Prigovori*, Zagreb: Durieux, 1993.

ŠPIŠIĆ, Zvonko: Arsen Dedić – autor budućnosti, 1982, u: Mandić, Igor: *Arsen: izbor pjesama, diskografija, važnija literatura, fotografije / Izbor, redakcija, uvodni esej i intervju*, Zagreb: Znanje, 1983, 169.

TOMASOVIĆ, Matea. *Pjesništvo Arsena Dedića*, diplomski rad, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2017.

TUČKAR, Zoran: Skice o bardu, *Muzika.hr*, 2010, <https://www.muzika.hr/filmovi/skice-o-bardu/> (pristup 8. kolovoza 2018.).

TUČKAR, Zoran: Domoljubne i antiratne pjesme u Hrvata, regiji i u svijetu, *Muzika.hr*, 2011,
<http://www.muzika.hr/domoljubne-i-antiratne-pjesme-u-hrvata-regiji-i-svijetu/> (pristup 8. kolovoza 2018.).

VAROŠANEC, Zvonimir; Miljenko BUKOVČAN: *Takvim sjajem može sjati*, [serijal], Hrvatska radiotelevizija, 2013, 1. i 7.epizoda,
<https://www.youtube.com/watch?v=nfEUHEsIp2w&t=1994s> (pristup 10. rujna 2018.) i
<https://www.youtube.com/watch?v=f73zC36Ftc4> (pristup 10. rujna 2018.).

VISKOVIĆ, Velimir: Antun Šoljan, u: Ravlić, S. (gl. ur.): *Hrvatska enciklopedija*, [mrežno izdanje], Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2010,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59785> (pristup 18. kolovoza 2018.).

VISKOVIĆ, Velimir: Intermedijalnost, u: Ravlić, S. (gl. ur.): *Hrvatska enciklopedija* [mrežno izdanje], Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27638> (pristup 15. kolovoza 2018.).

VISKOVIĆ, Velimir: Ranko Marinković, u: Ravlić, S. (gl. ur.): *Hrvatska enciklopedija* [mrežno izdanje], Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38957> (pristup 15. kolovoza 2018.).

VLAJČIĆ, Milan: Pesnik kao Arsen, *Politika Baltazar*, 1971, u: Mandić, Igor: *Arsen: izbor pjesama, diskografija, važnija literatura, fotografije / Izbor, redakcija, uvodni esej i intervju*, Zagreb: Znanje, 1983, 155–156.

VRDOLJAK, Dražen: Kantautor u literarnoj ispovjedaonici, *Polet*, 135, 14 (1977) 12; Treći let usamljenog barda, *Vjesnik*, 1974, u: Mandić, Igor: *Arsen: izbor pjesama, diskografija, važnija literatura, fotografije / Izbor, redakcija, uvodni esej i intervju*, Zagreb: Znanje, 1983, 158, 160–161.

VREČKO, Stjepan: Zaista, ko ovo more platit, *Muzika.hr*, 2006,
<https://www.muzika.hr/albumi/zaista-ko-ovo-more-platit/> (pristup 9. kolovoza 2018.).

VUKOVIĆ, Tvrtko: Od subverzije do hegemonije: pjesništvo u devedesetima, *Zagrebačka slavistička škola*, 2008, <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1778&naslov=od-subverzije-do-hegemonije-pjesnistvo-u-devedesetima> (pristup 4. srpnja 2018.).

VUKOVIĆ, Tvrtko: Čitljivost i nečitljivo. Ratno i stvarnosno pjesništvo u devedesetima, u: Mićanović, Krešimir (ur.): *Književnost i kultura devedesetih: zbornik radova 40. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 2012, 137–154.

ZIMA, Zdravko: *Porok pisanja: književni portreti*, Zagreb: SysPrint, 2000.

ZIMA, Zdravko: *Ekstraeseji*, Zagreb: Meandarmedia, 2012.

ŽMEGAČ, Viktor: *Književnost i glazba*, Zagreb: Matica hrvatska, 2003.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980.

Zvučni izvori:

***Arsen Dedić: *Zabranjena knjiga* 2003 [intervju], *HRT3*, 2003,
<https://www.youtube.com/watch?v=JrcNqUA2xaQ>.

DEDIĆ, Arsen: *Ministarstvo straha*. Zagreb: Cantus, ²2000.

HEGEDUŠIĆ, Hrvoje: *Stoji grad*, 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=NCQSEIaWSts> (pristup 9. rujna 2018.).

IVČIĆ, Tomislav: *Stop the War in Croatia*, 1991,
https://www.youtube.com/watch?v=jFR063_d-do (pristup 10. rujna 2018.).

NOVAK, Gabi: *Plava ruža zaborava*, 2016,
<https://www.youtube.com/watch?v=hOxgU5y9RQw> (pristup 10. rujna 2018.).

ŠOVAGOVIĆ, Anja: *Čekam te*, 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=0wxjsZBhizc> (pristup 10. rujna 2018.).

Hladno pivo: *Moralne dileme vlasnika BMW-a*, 1995,
https://www.youtube.com/watch?v=7zM_DeEZU1A (pristup 10. rujna 2018.).

Parni Valjak: *Kekec je slobodan red je na nas*,
<https://www.youtube.com/watch?v=IJMVNt7s4i0> (pristup 10. rujna 2018.).

Pips Chips & Videoclips: *Novac*, 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=CQ3Mm1Dis3A> (pristup 10. rujna 2018.).

Prljavo kazalište: *Lupi petama*, 1993, <https://www.youtube.com/watch?v=68zKocTfY2E> (pristup 10. rujna 2018.).

Zabranjeno Pušenje: *Fildžan viška*, 1997,
https://www.youtube.com/watch?v=EZkK_p18Pmo (pristup 10. rujna 2018.).

Zabranjeno Pušenje: *Oprosti mi pape*, 1997,
<https://www.youtube.com/watch?v=MKEEfAzOqsM> (pristup 10. rujna 2018.).

12. Prilozi

Seosko groblje I (Dedić – Šoljan)

Orali smo zemlju, sijali i žnjeli,
Dok zima nije polja ogoljela.
Zemlja nas je stalno trebala,
Ali nas nije voljela.

Ratovali smo, bez daha, bez nade,
Gazeći krv i blato do koljena.
Zemlja nas je stalno trebala,
Ali nas nije voljela.

Udvarali smo joj, bezumno, besramno,
Na kraju nam nije odoljela,
Legli smo na nju kao ljubavnici
Koje je napokon zavoljela.

Orali smo zemlju, sijali i žnjeli,
Dok zima nije polja ogoljela.
Zemlja nas je stalno trebala,
Ali nas nije zavoljela.³⁶⁵

Seosko groblje II (Dedić – Šoljan)

Kad je ušla vojska s barjacima,
Je l' to bilo jednoga oktobra,
Jedino su stare žene rekle
Da od toga neće biti dobra.

Kad je ušla ona druga vojska,
Makar gladan grli pobro pobra,
Jedino su stare žene rekle
Da od toga neće biti dobra.

Kad je ušla ona treća vojska,
Klicali smo: „Svršila je borba!“
Jedino su stare žene znale
Da od toga neće biti dobra.

A četvrta kad je ušla vojska
U špaliru kao da je smotra,
Napokon zauvijek dočekasmo –
Cijelo selo, sve odar do odra.³⁶⁶

Dva ljubljanska dana

K'o u filmu *Ples na kiši*
Tajanstvo i tama
Pripala si mi u času
Nezaboravna su
Dva ljubljanska dana
Premoreni još kolege
Puni nekog srama

³⁶⁵ A. Šoljan, op. cit., 28.

³⁶⁶ Ibid., 29.

Vratili smo se u klasu
Nezaboravna su
Dva ljubljanska dana

Preplavila nas zelena rijeka
Pili smo pića njihova rijetka
Kao na drugom kraju neba
Tek koji korak od Zagreba

Sutra svatko svojim putem
Do toplog bezdana
U sigurnost i u masu
Nezaboravna su
Dva ljubljanska dana³⁶⁷

Čistim svoj život

Čistim svoj život
kroz prozor ormar stari
čistim svoj prostor
od nepotrebnih stvari

Gdje li sam ih kupio
gdje sam ih sakupio

Čistim svoj život
petkom odvoze smeće
kada se nada budi
i kad je blago večer

*Čistim svoj život
od onih šupljih ljudi
kojima vjetar huji
kroz glave i kroz grudi*

*Čistim svoj život
da spasim dok je vrijeme
malu jutarnju nježnost
i gorko noćno sjeme*

Čistim svoj život
od prividnog svijeta
od ljubavi bez traga
od jeftinih predmeta

Čistim svoj život
to hrđa je i tmina
i ostat ću bez ičeg
al' bolja je tišina.³⁶⁸

³⁶⁷ A. Dedić, *Stihovi*, 337.

³⁶⁸ A. Dedić, *Ministarstvo straha*.

Tvoje tijelo – moja kuća

Prošao sam put bez nade
oceane i bespuća
Daj mi da se noćas sklonim
tvoje tijelo – moja kuća

Stajao sam ispred grada
grad bez vrata ja bez ključa.
Vraćam ti se zato jer je
tvoje tijelo – moja kuća

Dječaku u šumi
što zove upomoć
utočište i kapela

Grijat će ga blago
dok ne prođe noć
tihe vatre tvoga tijela

Prošao sam još i više
no što čovjek može proći
Tvoje tijelo – kuća moja
nek mi bude u pomoći.³⁶⁹

Ministarstvo straha

Radim u Ministarstvu straha
radim od sedam do tri
moja je jedina dužnost
strahovati
Radiš u Ministarstvu straha
radiš od sedam do tri
za plaću moraš sam
strepjeti
I ništa, ništa više
samo se strahuje
a nas naš dobri boss
nadahnjuje
Jer on se užasno boji
njega je strašno strah
na dlanu mu stoji
pepeo i prah
Radim u Ministarstvu straha
radim od sedam do tri
moje je jedino pravo
drhtati.³⁷⁰

³⁶⁹ Ibid., 288.

³⁷⁰ Ibid., 341.

Lutka (Dedić – Golob)

Zamišljam te nagu, sa tijelom dječaka
u kome je žena usnula i spava.
Ne budim te više, puno ožiljaka
moje srce kao zemlja podrhtava.

Zamišljam te nagu, anđele bez krila,
ostala su negdje poslije zagrljaja.
Na olovnom nebu sjena duge spaja
ono što već jesi s onim što si bila.

Zamišljam te nagu, jedino u svoju
nježnost odjevenu i kraj tebe ležim.
Pokrivam te srcem. U krvi i znoju
raste moja čežnja. Ljeto je i sniježi.

Zamišljam te nagu, janje moje malo,
hostija i čaša puna tople kiše,
a polje je plavo i vrijeme je stalo
na nekom zvoniku. I nema ga više.

Zamišljam te nagu. Više se ne stidiš
ruže u svom vrtu, ako je procvala.
Jesi li još ondje i da li još vidiš
zvijezdu iznad mene? Ili je već pala.

Ljeto koje pamtim srušila je zima
sjekirom od leda. A samo to imam.³⁷¹

³⁷¹ Z. Golob, op. cit., 217.