

Prinosi Franje Ksavera Kuhača i Antonije Kassowitz-Cvijić feminističkoj muzikologiji

Bratić, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2014

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:116:288414>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-21**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II.b ODSJEK

MARTINA BRATIĆ

Prinosi Franje Ksavera Kuhača i Antonije
Kassowitz-Cvijić feminističkoj muzikologiji

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Dalibor Davidović, izv. prof.

Ak. god. 2013./2014.



ZAGREB, 2014.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR:

dr. sc. Dalibor Davidović, izv. prof.

U Zagrebu, 25. kolovoza 2014.

Diplomski rad obranjen je dana _____ ocjenom _____.

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SAŽETAK

Feministička muzikologija u hrvatskim okvirima nije doživjela sustavniji zamah i razvoj, nego je ta pitanja dotaknula tek u vidu pojedinih radova, s prinosom Koraljke Kos kao možda najznatnijim u vrijeme početaka feminističkih muzikoloških rasprava na engleskom govornom području. Ovaj rad pokušava rekonstruirati tragove feminističke misli unutar hrvatskih muzikoloških okvira i prije toga vremena, i to kroz dvije ličnosti što ih je domaća muzikologija, svaku na svoj način, *stvorila* i uvjetovala njihovu znanstveničku recepciju. Franjo Ksaver Kuhač pritom slovi kao *otac hrvatske muzikologije*, vođen idejom glazbe kao izraza nacije, dok u radu Antonije Kassowitz-Cvijić muzikologija prepoznaje isključivo *slabo* žensko pismo, obilježeno pretjeranom sentimentalnošću i kao takvo na rubu, ako ne i posve izvan znanosti. U ovome se radu dvije spomenute slike, okoštale tijekom povijesti vlastite recepcije, nastoje preispitati i revidirati. Pokazuje se kako rad Franje Ksavera Kuhača na stanovit način uspijeva izmaknuti vlastitoj mizoginiji. S druge strane, predlaže se redefinicija i revalorizacija književničko-aktivističke djelatnosti Antonije Kassowitz-Cvijić.

Ključne riječi: feministička muzikologija, muzikologija u Hrvatskoj, povijest feminizma u Hrvatskoj, Franjo Ksaver Kuhač (1834.-1911.), Antonija Kassowitz-Cvijić (1865.-1936.).

ABSTRACT

Feminist musicology in Croatian context has not experienced systematic development, yet it came in touch with those issues only through individual efforts, with a yield of Koraljka Kos as perhaps the most significant one that occurred parallel with the initial phase of the feminist musicology debate in the English-speaking world. This paper attempts to reconstruct the traces of feminist thought within the Croatian musicology even before that time, discussing the writings of two personalities whose image, each in its own way, was created and conditioned during the history of this very musicology. Regarded as *the father of Croatian musicology*, Franjo Ksaver Kuhač promoted the idea of music as an expression of the national identity, while in the work of Antonija Kassowitz-Cvijić what is being recognized by musicology is merely *weak* women's writing, marked by excessive sentimentality and as such situated on the verge of, if not completely outside of the scholarly study of music. These two images, emerged through history of reception of both Kuhač's and Kassowitz-Cvijić's writings, are therefore being reexamined and reconsidered in this thesis. It is shown how the writings of Franjo Ksaver Kuhač in some way manage to escape its own misogyny. On the other hand, the thesis proposes redefinition and reevaluation of Antonija Kassowitz-Cvijić's work, both as a writer and as a feminist activist.

KEY WORDS: Feminist musicology, Musicology in Croatia, History of feminism in Croatia, Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911), Antonija Kassowitz-Cvijić (1865-1936).

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. Kuhač feminist	7
2.1 „Mi nismo veliki prijatelji potpouri-ah“	8
2.2 „Pjevačice“	13
2.3 „Domorodke“	16
2.4 „... da je život Murske gotovi roman“	20
3. Feminizam Antonije Kassowitz-Cvijić	27
3.1 Žene iz sjene	27
3.2 Nasljednica	34
3.3 Feministkinja	39
4. Dva pisma	45
5. Umjesto zaključka	48
BIBLIOGRAFIJA	50

1. Uvod

Ovaj se rad bavi istraživanjem feminističke misli u tkivu jedne lokalne discipline kao što je hrvatska muzikologija, i to na dva primjera u kojima se takva misao do sada nije zamjećivala, što zbog konteksta u kojemu nastaju, što zbog njihove dosadašnje muzikološke recepcije. Također, namjera je uočiti i kako se oba primjera u svojim feminističkim crtama međusobno odnose: mimoilaze, razilaze, ali i sastaju i podupiru na neočekivane načine.

Rad se, stoga, sastoji od dvije studije slučaja. Prva je posvećena jednom segmentu rada Franje Ksavera Kuhača, znanstvenika koji, zbog svojih pionirskih poduhvata u proučavanju glazbe u domaćoj sredini, zauzima važno mjesto u povijesti hrvatske muzikologije. Čini se da je o Kuhaču kao utemeljitelju domaće muzikologije gotovo sve poznato. Osoba koja je prva stručna glazbena znanja stjecala u Pešti, Leipzigu, Weimaru i Beču, glavninu svojega znanstvenog rada posvetila skupljanju i sistematizaciji tradicijske glazbe različitih naroda, uz povijesna istraživanja domaće glazbene prošlosti, zalažući se za glazbu s izraženim nacionalnim karakteristikama, postala je predmetom – u domaćim okvirima – iznimno velikog broja muzikoloških napisa. Njegovi muzikološki nasljednici nastojali su rastumačiti najrazličitije strane Kuhačeve osobe i njegovog djela, o čemu svjedoče brojne rasprave, diplomski radovi, pa i dva zbornika,¹ nastala kao rezultat znanstvenih skupova održanih uz njegove obljetnice. Takva je recepcija s jedne strane učvrstila njegovu neprikosnovenu poziciju *oca hrvatske muzikologije*, ali ga je, s druge strane, predstavila i kao osobu sklonu radikalnim stavovima, napose kada su posrijedi nacionalna pitanja, zatvorenu prema svemu stranom i modernom, pa je utoliko za očekivati da će i njegov odnos prema *ženskim pitanjima* biti mizogino obojen. Upravo o tome odnosu bit će riječi u prvoj studiji slučaja, koja se usredotočuje uglavnom na Kuhačev publicistički rad, unutar kojega određeno mjesto zauzimaju i spisi o ženama-umjetnicama. Pokušat ću rekonstruirati Kuhačeva stajališta o umjetnosti što je stvaraju skladateljice i pjevačice njegova vremena te uočiti koju ulogu on pritom pridaje nacionalnoj dimenziji.

Druga studija slučaja u svoje središte zanimanja postavlja ženu, Kuhačevu suvremenicu, i njezino djelo. Antoniju Kassowitz-Cvijić domaća je muzikologija prepoznala isključivo kroz jedan njezin spis, u potpunosti zanemarujući ostatak njezine književne i

¹ Riječ je o zbornicima: BEZIĆ, Jerko (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911) [Zagreb, 20-21. studenoga 1984.]*, Zagreb: JAZU, 1984; KATALINIĆ, Vjera & TUKSAR, Stanislav (ur.): *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Glazbena historiografija i identitet / Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Musical Historiography and Identity*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2013.

glazbeno-kritičarske produkcije. Riječ je o osobi koja je visokoškolsko obrazovanje s područja pedagogije stekla u Beču, iznimno aktivnoj u spisateljskom i publicističkom životu Zagreba na razmeđi stoljeća, usto se baveći i izdavaštvom kao samostalna poduzetnica. Osim spisateljstva, Antonija Kassowitz-Cvijić posvetila se i pedagoškome radu, ostvarivši važne rezultate u unapređenju pedagoških praksi u domaćoj sredini početkom 20. stoljeća.² Na lik i djelo Antonije Kassowitz-Cvijić, u slučaju da je uopće zanimljivo i prisutno, danas se najčešće nailazi u kontekstu povijesti pedagogije u domaćoj sredini, s nešto pažnje posvećenoj njezinoj literarnoj ili pak publicističkoj produkciji, od kojih napose ova potonja³ svojim obujmom svjedoči o autoričinoj značajnoj prisutnosti u glazbenoj,⁴ likovnoj i kazališnoj kritici⁵ njezina vremena.

U poglavlju ovoga rada posvećenom Antoniji Kassowitz-Cvijić analizirat ću njezino autorsko pismo istražujući njegove feminističke crte, primjerice u potencijalnoj autobiografskoj potki njezine knjige *Vatroslav Lisinski u kolu Ilira*, jedinog od njezinih radova kojima je domaća muzikologija do sada posvetila znatniju pozornost. Djelo Antonije Kassowitz-Cvijić razmatrat ću i kao moguću *nastavljачku liniju* Kuhačeva rada te naposljetku kao primjer propulzivnoga feminističkog djelovanja.

Predmet je istraživanja feminističke muzikologije uloga i pozicija žena u glazbi. Prema natuknici u standardnoj glazbenoj enciklopediji, feministička se muzikologija „usredotočuje na žene-skladateljice, tradicionalno isključene iz zapadnjačkoga kanona, i proučava njihovu glazbu unutar pripadajućega društvenog konteksta, kako u vrijeme u kojem je ta glazba nastala, tako i s obzirom na interpretacije koje su uslijedile“.⁶ Od formativnog razdoblja sedamdesetih godina prošloga stoljeća, s težištem na *izbavljenju* žena-glazbenica iz

² Kao najznačajniji njezin doprinos domaćoj sredini ističe se činjenica da je autorica prvoga priručnika za odgoj predškolske djece, *Rukovod za zabavište*, napisanog 1895. godine. Taj je priručnik nagrađen prvom nagradom na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine. Usp. BARIĆ 2009: 125. I u književnome radu određenu je pažnju posvetila književnosti za djecu i mladež, unutar čega se posebno ističu *Slavenske priče*, dijelom objavljene 1922. godine.

³ Dunja Detoni Dujmić ističe da je riječ o oko 60 članaka, nastalih u razdoblju od 1910. do 1935. godine. Usp. DETONI DUJMIĆ 1998: 123. Oba područja spisateljske djelatnosti, književničko i publicističko, zahtijevaju detaljniju analizu, jer osim što je zamjetno potpuno zatišje o Antoniji Kassowitz-Cvijić nakon 1940-ih godina, i u ranijim je slučajevima uglavnom bila riječ o publicističkim tekstovima prigodnoga karaktera.

⁴ Njezina je majka, Antonija Cvijić, bila učiteljica glazbe i glasovira te je Antonija Kassowitz-Cvijić njezinim posredstvom usvojila glazbenu naobrazbu, a možda i glazbene afinitete. Muzičko je obrazovanje Antoniji Kassowitz-Cvijić u njezinu kasnijemu radu zasigurno bilo jednim od oslonaca za pisanje glazbene kritike, ali i za općenitu sklonost glazbenim temama.

⁵ Antonija Kassowitz-Cvijić također se istakla i svojim radom kao vice-kustosica u Gradskome arhivu od 1928. godine, gdje je formirala i uredila posebnu zbirku kazališnoga arhiva (*Acti Theatri*), kojom je postavila „čvrste temelje za proučavanje povijesti našega zagrebačkoga kazališta“. (RUDOLF 1934: 355)

⁶ “It focuses on women composers, traditionally excluded from the Western canon, and examines their music within its social context, both at the time of its composition and through its subsequent interpretation.“ (DAVIES)

zaborava i revitalizaciji glazbe što su je te žene stvarale, u sljedeća se dva desetljeća pitanje ženske participacije u glazbenoj produkciji razgranalo u muzikološkim istraživanjima u mnoge problemske odsjeke i pristupe. „Postmodernizam je donio brojne promjene muzikologiji općenito: postala je više pluralistička, a perspektive su se promijenile i u pristupu etnomuzikologiji i teoriji: glazba se sada ne proučava izolirano, nego u okvirima širega konteksta.“⁷ Nadalje je proučavanje ženske pozicije u glazbi počelo uključivati i kategoriju roda, a uspostavom takvoga rakursa, uz sve tješnju suradnju s drugim disciplinama poput književne i kulturne teorije, sociologije, antropologije i drugih, feministička je muzikologija postupno razvila vlastitu bifokalnu orijentaciju, pa se tako, s jedne strane, usredotočuje na stvaranje i upotpunjavanje ženske glazbene genealogije istražujući žene-glazbenice, da bi, s druge strane, uspostavila feminističku kritiku kanona, pri tome stvorivši gotovo nepregledan teorijski krajolik unutar kojega se pojedine struje razlikuju s obzirom na to koji aspekt u odnosu glazbe i roda proučavaju te za kojom *pomoćnom disciplinom* posežu. Svoj predmet proučavanja, u takvome razvoju, feministička muzikologija također nerijetko izmješta, ne propuštajući raspravu, između ostaloga, i o muškome subjektu,⁸ seksualnosti i seksualnoj Drugosti u kontekstu glazbe,⁹ glazbi kao orođenome iskustvu i rodno markiranom području,¹⁰ ili pak – o muzikologiji samoj kao rodno označenoj ili čak rodno ekskluzivnoj disciplini.¹¹

Ovakav razvoj feministička muzikologija u hrvatskim okvirima nije doživjela. Uz izuzetak pojedinih etnomuzikoloških radova,¹² feministička pitanja u domaćoj su se muzikologiji do sada rijetko postavljala, ne tvoreći neku znatniju struju, o profiliranim školama ili akademskim katedrama da se i ne govori. Možda se začudnim može činiti da takva pitanja ni u vrijeme ekspanzije feminističkih tema na međunarodnoj muzikološkoj sceni osamdesetih i devedesetih godina nisu naišla na plodno tlo u hrvatskim okvirima, pa makar kao svojevrsan trend ili *egzotičan uvoz*. No, takvo stanje ipak ne iznenađuje uzme li

⁷ “Postmodernism brought about a number of changes in musicology generally: it became more pluralistic, and perspectives altered on the approach to ethnomusicology and theory: music was no longer studied in isolation, but set in a broader context.” (*Ibid.*)

⁸ O tome vidi IRVING 2009.

⁹ O tome vidi BRETT & WOOD & THOMAS (ur.) 2006 i BRETT 1997.

¹⁰ O tome vidi CITRON 1993; McCLARY 1991; McCLARY 2007; McCLARY 2007a; McCLARY 2007b; McCLARY 2009 i McCLARY 2012.

¹¹ O tome vidi CUSICK 1999.

¹² U etnomuzikološkim istraživanjima u Hrvatskoj nešto je prisutnija rasprava o pitanjima roda i ženske participacije u glazbenim praksama, o čemu svjedoči i međunarodna konferencija održana u Puntu na Krku u rujnu 1996. godine, posvećena pitanju glazbe i roda u okviru ratnog nasilja i poslijeratnoga konteksta. O tome vidi CERIBAŠIĆ & DOLINER 1995. Od novijih etnomuzikoloških radova u Hrvatskoj koji tematiziraju rod i/ili pitanje žena vidi CERIBAŠIĆ 1995; CERIBAŠIĆ 2004; PETTAN 2004 i PIŠKOR 2004.

se u obzir da hrvatska muzikologija čini razmjerno malenu, lokalnu disciplinu, ali i imajući u vidu njezinu snažnu usmjerenost na pitanja i osobe od nacionalne važnosti, na one elemente koji upotpunjuju sliku nacionalne glazbe i njezine povijesti.

Možda je najznatniji prinos feminističkim istraživanjima u okviru domaće muzikologije dala Koraljka Kos svojim naporima oko revalorizacije osobe i djela Dore Pejačević, koji su kulminirali monografijom o skladateljici, objavljenom godine 1982. Njihov trag zamjetan je i danas, ne samo u izdanjima glazbe Dore Pejačević, nego i u sasvim recentnim studijama, od kojih su neke bliske i feminističkim čitanjima.¹³ Uostalom, njezin je *projekt* (ako bi se tako moglo okarakterizirati bavljenje Koraljke Kos djelom i osobom Dore Pejačević, uzme li se u obzir dugoročnost i intenzivnost njezinih napora)¹⁴ u znaku posvete „ženama koje se nisu odrekle vlastite kreativnosti“,¹⁵ kako stoji na početku monografije, uz potpis „autorice“. ¹⁶ Doduše, zamjetna je u ovome djelu i pažljiva autoričina intonacija s obzirom na potencijalne feminističke upise. Opravdavajući vlastiti izbor teme, tako je zapisala: „Napokon – neka mi bude dopušteno priznati – privukla me je i činjenica da je Dora Pejačević bila žena. Žene skladateljice nisu izuzetak u hrvatskoj glazbi, no procentualno je taj broj, kao uostalom i u svjetskim razmjerima, posve zanemariv. Ta činjenica predstavlja, međutim, otežavajuću okolnost za umjetnika koji svoj poziv ne smatra razbibrigom, već središnjom osi svoje ljudske egzistencije. Pa ako je dirigent Edwin Lindner, pročitavši partituru skladateljicine *Simfonije*, navodno rekao: ‘Pomoći ću vam jer vas prate dvije otežavajuće okolnosti: to što ste žena i što ste aristokratkinja’, pogodio je u srž nesporazuma koji skladateljicu, bez njene krivnje, prate i nakon njene smrti.“¹⁷ Iz ovih su riječi, dakako, razvidni problemi ženske umjetničke pozicije u određenome razdoblju, no on je indikativan i kada je riječ o muzikološkoj poziciji u kontekstu u kojemu djeluje i Koraljka Kos. Time što muzikologinja traži *neka joj bude dopušteno priznati* da Doru Pejačević izabire i zbog toga što je žena (taj je motiv izbora, uostalom, naveden kao posljednji u nizu), donekle se naziru i obrisi situacije u kojoj se takvo dopuštenje traži.

Iako se ovaj ponešto tradicionalan žanr monografije umjetnika, uz izostanak podrobnije rasprave o *ženskim pitanjima*, može činiti iskazom koji nema mnogo veze s

¹³ O tome vidi ŽUPAN 2012.

¹⁴ Ističući u jednome intervjuu kako njezin najveći rad na području hrvatske glazbene baštine, nakon monografije o Dori Pejačević, predstavlja studija o napjevima u Pavlinskome zborniku, Koraljka Kos je pojasnila: „Ali, kao što rekoh, već sam godinama u drugim projektima; skladateljica Pejačević pak ostaje konstantom kojoj se uvijek nanovo vraćam.“ (MADŽAR 2012: 334 i 336)

¹⁵ KOS 1982: V.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*: VII.

feminističkom muzikologijom, barem kako se ona očituje danas, u gesti Koraljke Kos ipak valja prepoznati i takvu orijentaciju. Njezino nastojanje da Doru Pejačević *izbavi* iz historijskoga zaborava upravo je na liniji svih onih pokušaja feminističke muzikologije da rekonstruira glazbenu povijest žena, povijest koja bi uključivala različite načine bavljenja glazbom, pa i onaj skladateljski.

Uostalom, upravo je na tragu istraživanja Koraljke Kos sredinom osamdesetih godina održan i znanstveni skup u povodu stote obljetnice rođenja Dore Pejačević, na kojemu je, između ostalih, nastupila i Marianne Hassler s Odsjeka za kliničku i fiziološku psihologiju Sveučilišta u Tübingenu, govoreći o odnosu osobnosti Dore Pejačević i njezina talenta, „uključujući i pitanja u vezi s razlikama u spolu, lateraliteta i androginije“.¹⁸ Marianne Hassler, koja je svoj argument do određene mjere razvila u prepisci s Koraljkom Kos, ovaj odnos u Dore Pejačević tumači kao stanovitu anomaliju ženske psihe koja je, jačanjem svoje androgine strane, stekla kreativnost i nadarenost kao eminentno muške osobine: „Izgleda također da je Dora Pejačević bila androgina ličnost, da je u sebi ujedinjavala ženske i muške ličnosti, pri čemu su povremeno muški dijelovi prevladavali nad ženskima.“¹⁹ Razumijevanje ženskoga umjetničkog iskustva kao *muškoga koje se otelo muškoj sferi i pribjeglo u žensku* (gdje se tek kroz poneki primjer *žene koja uspije* potvrđuje da je u srži njezina uspjeha i talenta – muška priroda) čini se da donekle ocrtava i stajalište blisko onome Koraljke Kos. Ona doista izabire za predmet svojega istraživanja glazbeno iskustvo jedne žene, kao zaboravljen primjer vrsnoga glazbenog rukopisa, i istodobno ga tumači polazeći od pretpostavke da je stvaranje u osnovi nešto – muško.²⁰ I kasniji iskazi Koraljke Kos kreću se u ovome okviru. U nedavnome intervjuu ona će tako, na pitanje o afirmaciji i valorizaciji umjetničkoga rada Dore Pejačević, dotaknuti i pitanje njezina ženskog identiteta. Dakako, neće ga prešutjeti, ali će sa zamjetnim olakšanjem konstatirati da je skladateljičino djelo danas već nadraslo feminističku zaštitu i promociju.²¹

¹⁸ HASSLER 1987: 33.

¹⁹ *Ibid.*: 38.

²⁰ Trag ovakve pretpostavke kao da se naslućuje i u psihološkoj karakterizaciji kojom autorica pojašnjava odnos dvaju *svjetova* u skladateljičinom opusu: „U cjelini skladateljičine ostavštine uočljiva je ipak razlika između komornih djela, simfonije, klavirskih sonata i koncerata s jedne strane te područja solo pjesme i klavirske minijature s druge. Da li su ta dva svijeta, tako različita, zapravo dva oblika i iskaza umjetničkog temperamenta jedne razdvojene ličnosti; ličnosti koja nije uspjela dokraja ovladati svojom sudbinom? I da li bi, da joj je bilo suđeno dalje stvarati i razvijati se, bila uspjela pomiriti ta dva svijeta i dovesti ih do sinteze? O tome se može tek nagađati.“ (KOS 1982: 185)

²¹ „[...] pa i nakon otvaranja prema svjetskim kretanjima, počevši od šezdesetih godina, hrvatska glazbena praksa još prešućuje Doru Pejačević; valjda joj je skladateljičino grofovsko podrijetlo bilo sumnjivo, pa se nitko i nije brinuo za kozmopolitsku glazbu neke aristokratkinje koje je uz to i žena... (...) Zanimanje muzikologa za opus Dore Pejačević pokazalo se u inozemstvu ponajprije na području takozvane ženske glazbe [...] pa više i

No, pionirski koraci Koraljke Kos ostali su bez znatnijega odjeka. Sustavnija feministička rasprava u hrvatskim muzikološkim okvirima otada nije zaživjela, a tragovi feminističkih pitanja, tema i metoda u muzikološkim radovima mlađih generacija ostali su ipak na razini individualnih napora.²² Odabirom ovakve teme za vlastiti diplomski rad nastojala sam prvenstveno samoj sebi odgovoriti na pitanja koja su navirala, potaknuta s jedne strane interesom za feminističke teorije, a s druge strane njihovom odsutnošću kada je u pitanju razmatranje glazbe u domaćoj muzikološkoj sredini. Upoznavši se ranije s feminističkim temama u okviru Ženskih studija, a potom i na studiju povijesti umjetnosti, povezivanje muzikologije i feminizma u mojemu je slučaju predstavljalo logičan slijed. Konačno, i kao feministkinja smatram ovaj način rezoniranja (danas širi i nepregledniji nego ikada prije, i ne nužno vezan isključivo za žensku poziciju i iskustvo) važnim i potrebnim, pogotovo u kontekstima u kojima se do sada nije pojavljivao. Upravo zbog takvog izostanka ovaj sam rad oblikovala bifokalno, kao istraživanje koje se istodobno odvija na dva kolosijeka, usredotočujući se, s jedne strane, na ono što je gotovo okoštalo u svojoj *kanoničnosti* kao nacionalno (čak nacionalističko) i posljedično tome mizogino, i, s druge strane, na ono što je muzikologija previdjela ili čak potisnula, kao muzikološki irelevantno. Sam je rad s vremenom i pred mojim očima mijenjao svoje konture, pa sam i svoje muzikološke *prethodnice* počela promatrati drukčije nego dotada.

Sve se ove točke okupljaju u dva temeljna pitanja, a koja tvore potku mojega rada: može li se feministička misao pronaći i ondje gdje je hrvatska muzikologija nije tražila te, s druge strane, je li moguće rekonstruirati povijest feminističke misli u hrvatskoj muzikologiji i prije Koraljke Kos?

nisu moguća izdanja posvećena ženama skladateljicama bez njezine glazbe. (...) Možda je faza uključivanja u žensku glazbu i bila nužna pri probijanju inozemnih barijera, no danas je ona prošlost, jer takva vrsta zaštite i promocije skladateljici više nije potrebna.“ (MADŽAR 2012: 335)

²² Riječ je o radovima poput DAVIDOVIĆ 2001; ROŽIĆ 2005 i ROŽIĆ 2007.

2. Kuhač feminist

Uzimajući u obzir puku količinu napisa što ih je Franjo Ksaver Kuhač posvetio pojedinim osobama iz hrvatske glazbene prošlosti, njihovu životu i djelu, začudnim se može činiti da je gotovo podjednako pisao o ženama i o muškarcima.²³ Naime, ženama je posvetio nemali broj članaka što ih je objavio u različitim periodičkim publikacijama od 1865. do 1909. godine.²⁴ U njima je riječ o dva tipa ženskog stvaralaštva: s jedne strane o djelatnosti skladateljica, s druge strane o izvođačicama glazbe, u prvome redu pjevačicama, a pri čemu je zamjetan izrazit naglasak na drugome tipu.

Kakve feminističke perspektive za muzikologiju otvara Kuhač? Na prvi pogled ne baš izgledne. No, točniji uvid otkriva da njegovi stavovi prema ženama, ako ništa drugo, nisu baš tako jednostavni kao što bi se možda moglo očekivati. Već se sama prisutnost *ženskih* tema u njegovim spisima čini feministički intrigantna, uzme li se u obzir Kuhačev status i položaj u povijesti domaće muzikologije. No, njegovi radovi postavljaju i druga pitanja što kreću ususret feminističkim propitivanjima. Tako je, primjerice, u poglavlju posvećenom Sidoniji Rubido Erdödy iz Kuhačeve knjige *Ilirski glazbenici* moguće pročitati sljedeće retke: „Žene su više sklone idealizmu no muškarci, umjetnost je pak gotov ideal, ili, ako bi smio reći: idealizovana istina. Žene rado slušaju istinu, ali samo u idealizovanoj formi. Suhoparna, bezobzirna istina manje im se mili, nego idealizovana.“²⁵ Ovdje Kuhač kao da najizravnije formulira vlastiti stav o rodnoj razlici u pogledu umjetničkoga stvaranja, pa tako, s jedne strane, stereotipizira žensko poimanje umjetnosti, no, s druge strane otkriva kako su žene na stanovit način umjetnosti bliske. Možda upravo stoga Kuhač u znatnoj mjeri valorizira i žensko umjetničko iskustvo. Dopuštajući i priznajući mogućnost ženskoga umjetničkog

²³ Različitim hrvatskim glazbenim umjetnicama Kuhač je posvetio desetak, a njihovim muškim kolegama petnaestak napisa. No, kada je riječ o *ukoričenim* radovima u obliku knjige, situacija je drukčija: takvu čast doživjeli su kod Kuhača samo muškarci, a i sama je metoda pisanja nerijetko drukčija. U slučaju umjetnica Kuhač uvijek nastoji predstaviti njihov život i rad (sa znakovitim naglaskom na – *životu*), dok će kod muškaraca-glazbenika raspravu usmjeriti na konkretne njihove radove i profesionalno djelovanje. O tome vidi KUHAČ 1898 i KUHAČ 1907a.

²⁴ Posebno je za ovaj rad od pomoći bila bibliografija radova Franje Kuhača nastala u okviru projekta Hrvatske udruge muzičkih knjižnica, arhiva i dokumentacijskih centara pod imenom *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911)*, započetog 2009. godine. Bibliografiju je moguće konzultirati na internetskoj adresi www.kuhac.net. Projekt je činilo i objedinjavanje bibliografije i to u tri segmenta: bibliografije radova o Franji Kuhaču, Kuhačevih objavljenih radova (pretežno u periodici) od 1865. do 1945. godine, prema popisu Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, i popisa Kuhačevih skladbi. Odabir literature obuhvaćene ovim radom temelji se upravo na bibliografiji Kuhačevih objavljenih radova od 1865. do 1945., koju je, za potrebe znanstvenoga skupa organiziranog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača, priredila Vjera Katalinić (vidi KATALINIĆ 1984). Taj je popis najkompletniji u pogledu Kuhačevih objavljenih radova te ga je također moguće pronaći na spomenutoj web-stranici

²⁵ KUHAČ 1994: 265.

stvaranja, nije se libio izreći da je žena umjetnosti čak sklonija negoli je to muškarac, doduše uz uvjet da je umjetnost „idealizovana istina“, suprotna onoj „suhoparnoj“ i „bezobzirnoj“ – muškoj.

2.1 „Mi nismo veliki prijatelji potpourri-ah“

Među Kuhačevim napisima o glazbenicama oni posvećeni skladateljicama ipak su rjeđi od drugih. Bibliografija njegovih radova odaje, naime, samo jedan članak o ženi kao autorici glazbe,²⁶ objavljen 1865. godine u publikaciji pod naslovom *Naše gore list: Zabavno-poučni časopis*. Već sam naslov ove tiskovine daje naslutiti da će se djelo skladateljice Ernestine Zdenczay, o kojemu je u članku riječ, prosuđivati prema onim pitanjima što ih Kuhač i inače u glazbi drži najvažnijima. Kuhač ovdje analizira tri glasovirska komada Ernestine Zdenczay, od kojih jedan nosi naslov *Sloga, hrvatsko–magjarski narodni miloglas*. Već ovaj podatak kao da otkriva motive njegova odabira baš ovih skladbi kao predložaka kojima će posvetiti svoju pažnju. No, umjesto očekivane pohvale što je skladateljica posegnula za „narodnom“ glazbenom građom, rasprava kreće ponešto neočekivanim smjerom.

„Premda nam je svaka hrvatska skladba dobro došla“, piše Kuhač, „te mi u obće nismo onako strogi u svom sudu, kako to drugdje biva: to ipak nemožemo i nesmiemo uvijek, kako vele, kroz prste gledati, jer bi nas mogao i opet kakov plandujući dopisnik u listu ‘Blätter für Theater, Musik und Kunst’ ukoriti, da nerazumiemo ništa o glasbi, da su Hrvati glede glasbe najkukavniji narod na svijetu. – Stoga oprostite će gdčna. skladateljica što se usudjujem malene svoje opazke primjetiti njenim glasbenim umotvorinam.“²⁷ Ove dvije rečenice čine sam uvod u članak. Priznajući da će *odobriti* sve što nosi oznaku hrvatskog, kao i da se našao pod lupom inozemnog kritičara koji mu je prigovorio da ne razumije ništa o glazbi, Kuhač u nastavku kao da hoće pokazati da ove zamjerke nisu opravdane. Pa će tako analizirati kako su skladbe Ernestine Zdenczay komponirane, zamjećujući stanovitu odsutnost skladateljske kompetencije, koja se očituje u sljedećem: „Spomenuta dva hrvatska komada gdčne. Zdenczay-eve nisu nam sasma ugodila. Komad ‘Sloga’ neima pravoga muzikalnoga oblika; to je njevakov izliev čuvstvah, koji se hotio izraziti u napisanih notah

²⁶ U Kuhačevu članku *Dvie hrvatske umjetnice* (vidi KUHAČ 1879) riječ je, između ostalog, i o Slavi Atanasijević, pijanistici i skladateljici, no pritom se ne govori pobliže o njezinu skladateljskom radu. O ovome će članku još biti riječi u nastavku.

²⁷ KUHAČ 1865: 160.

(kajdah) poput pjesme ‘Tebi’ od gdčne. Mile Zadrobilkove, pa nesačinjava zaorubljenu cjelost.²⁸ Kuhač *problematičan* glazbeni oblik skladbi Ernestine Zdenczay, oblik koji „nije pravi“, naziva *potpurijem*, ističući da je riječ o obliku koji je „nama“ potpuno stran „jer mi nismo veliki prijatelji potpouri-ah, jer se u njih naše narodne pjesme nekako stješnjuju i nekako prefinjuju, i tim izopačuju; nu ako koga već želja i srce sili, da napiše kakov potpouri, neka barma nastoji, da to izvede liepo i ukusno“.²⁹ Tek se potkraj članka uočavaju i poneka mjesta na kojima Kuhač djelu Ernestine Zdenczay prilazi sa stajališta stilsko-tehničke analize, no tih par redaka ostavlja dojam da su tu samo zato jer se to od glazbene analize očekuje.³⁰

Dakako, lako je u Kuhačevu pisanju o skladbama Ernestine Zdenczay pronalaziti mizogine crte. Kao da ih odaje već nesrazmjer između tehničke izvedbe ovih očito nepretencioznih klavirskih komada i pitanja o njihovoj nacionalnoj dimenziji. Postoji samo jedan objavljen Kuhačev članak o glazbi neke skladateljice i baš u njemu valja pokazati kako *ne treba* skladati! Jer skladbe poput onih Ernestine Zdenczay „naše narodne pjesme“ ne samo što „stješnjuju“ i „prefinjuju“, nego i „izopačuju“. Teško da će ovakvim riječima Kuhač karakterizirati ijednog domaćeg muškog skladatelja.

Ako je suditi prema ovome članku, žena kao skladateljica za Kuhača kao da ne može nadići vlastitu stvaralačku ograničenost te uvijek, linijom manjega otpora, završi u nekoj vrsti re-produkcije, re-kreacije, asamblaža, nečega izvedenog i neizvornog. Premda smatra da se narodne pjesme takvim *kolažnim* skladanjem iskvaruju, štoviše „izopačuju“, pa na stanovit način i otupljuju zahvaljujući svojoj sveprisutnosti,³¹ čini se da će samo skladateljici uputiti prijekor, proglašavajući njezine skladbe tehnički loše izvedenima. Nasuprot tome, u nešto kasnijim spisima, primjerice u knjizi *Ilirski glazbenici* iz 1893., kolažiranje će proglasiti poželjnim načinom oblikovanja odnosno prenošenja glazbe, napose onoga što je smatrao „narodnim“ napjevima. Dakako, ako za njima posežu muškarci.³²

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*: 167.

³⁰ Usp. sljedeće mjesto: „O ‘Slavskoj četvorki’ gdčne. Zdenczay-eve valja još osim do sada spomenuta primjetiti, da njeke figure, n. p. druga niti nestoje onako, kako se to zahtieva za quadrillu, pa sam upravo željan znati, kakovim korakom moralo bi se plesati na one četvrt kajde, kako ih ona navodi. (...) U ovoj posljednjoj su n. p. dva napjeva jedan do drugoga sa različitim tempom. Takove slobodštine u slogu nebi se smjele rabiti. Slične stvari mogu biti proste kakovu univerzalnomu veleumu – n. p. K–n–u, dopisniku Zellnerova lista – ali nipošto valjanomu skladatelju. K čemu da to sve bude?“ (*Ibid.*: 168)

³¹ Usp. sljedeće mjesto „Nu potpouri, gdje uvijek te uvijek nalazimo napjeve, koje već svira svaki verklec ili svaka harfningistica, ili kakov ini putujući muzikalni ‘genie’, dosadiše našem svietu.“ (*Ibid.*: 167)

³² Usp. sljedeće mjesto iz poglavlja posvećenom Ferdi Livadiću: „Isto tako nije Livadić točno sliedio ono brundanje, što si je Gaj zapamtio bio od seoskih mužikaša, koje je čuo iz daleka guditi, već je sliedio melodiju pučke popievke ‘Zora bieli’, koju su naši krajišnici pjevali god. 1813.“ (KUHAČ 1994: 21) O Livadićevoj

Naposljetku, ne ogleda li se Kuhačeva mizoginija i u samoj metodi usporedbe? Skladbe Ernestine Zdeniczay, kao primjer kako *ne treba* skladati, Kuhač uspoređuje s djelima – druge žene, Mile Zadrobilkove, kao da na taj način potvrđuje da žena kao skladateljica nema što tražiti ni dati. Žensko skladanje tek je *nastojanje*, „njekakov izljev čuvstvih“ (jer emocije su, dakako, jedino što je žena u stanju iznijeti), izljev koji se ne može artikulirati u nešto „liepo i ukusno“. Svi ti pokušaji ostaju promašeni i neostvareni, bez zaokruženosti; žena je sposobna samo za trenutno, cjelina kao misaona konstrukcija ostaje izvan njezinih moći.

No upućujući im zamjerke, Kuhač skladbe Ernestine Zdeniczay u isto vrijeme uzima *zaozbiljno*. Štoviše, on ih priznaje kao nešto čemu valja posvetiti vlastite napore, analizira ih i uspoređuje s drugima. Ovakva predanost jednome djelu i analitički stav rijetki su u Kuhača – kao da mu je djelo jedne skladateljice pomoglo da pokaže kako *zna* što je glazba, premda pritom ono samo dobiva lošu ocjenu. No, i tu Kuhač vidi mogućnost poboljšanja: „Glede trećega komada [...] idea je vrlo liepa, ali obradjena ponješto na diletantsku; da je gdčna. skladateljica temeljito proniknula u skladboučbu ili, hoću reći, da je većom pozornošću postupala, ovo bi bio krasan salonski komad.“³³ Premda se čini kako Kuhač u slučaju Ernestine Zdeniczay salonsku minijaturu smatra skladateljskim horizontom do kojega je ova glazbenica kadra prispijeti, on joj nije zatvorio mogućnost proniknuća u „skladboučbu“. Nije li, uostalom, nazivajući njezina djela „glasbenim umotvorinam“, i sam priznao da je tu posrijedi i nešto više od nekontroliranih emocionalnih izljeva?

Pišući o Ernestini Zdeniczay, Kuhač ne raspravlja izravno o pitanju ženske kreativnosti (iako se ono, kao što sam gore pokazala, na stanovit način implicira). O tome je izravnije progovorio analizirajući život i rad druge glazbenice. Tako u tekstu o pijanistici i skladateljici Slavi Atanasijević Kuhač daje vlastiti sud o rascjepu između *duha* i (ženske) *duše* kod žene-stvarateljice, smatrajući ga ključnim za budućnost i potencijalnu međunarodnu karijeru ove umjetnice. Dajući u članku nacrt za njezinu umjetničku afirmaciju, Kuhač spominje kako je velik zastoj ova umjetnica doživjela zbog svojedobne nemogućnosti školovanja. Naime, za potencijalno se njezino daljnje školovanje u inozemstvu njezin otac

praksi *kolažiranja* i *preuzimanja* kaže i sljedeće: „Pa ako i ja sudim, da je melodija pjesme ‘Mio ti je kraj’ individualna njegova melodija, da se u ovoj kriju sve ostale melodije, to ne mienja ništa u stvari, ne oduzima drugim melodijama originalnosti.“ (*Ibid.*: 49) U monografiji Lisinskoga Kuhač je ustvrdio kako se „uslied ovih novih naših glasbenih prilika našlo [...] i dosta glasbotvoraca, koji se umah latili posla i hrabro komponovali, dakako po njemačkoj školi i samo njemačke ili latinske pjesme. A da ih je u tako kratko vrieme i dosta liep broj bio, neka svjedoče ova imena: Ferdo Livadić, Ivan Padovec..., Wiesner von Morgenstern, Karlo barun Prandau...“ (KUHAC 1887a: 3)

³³ KUHAC 1865: 168.

nije mogao odlučiti „bojeći se, da nebi u tudjini zlo razumili živahni temperamenat i prebujnu fantaziju njegove ljubimice, te djevojci više škodili no koristili.“³⁴

Za Kuhača je ova umjetnica primjer glazbenice čije osobine i talent upravo zapanjuju, a što je on popratio entuzijastičnim tonom, ilustriravši njezin umjetnički razvoj gotovo kao *genijalnost*.³⁵ Slava Atanasijević je, naime, prema Kuhačevom pisanju, bila samouka u sviranju glasovira, dosegnuvši visok stupanj artizma, o čemu svjedoči njezina sposobnost improvizacije „kada još nije ni znala kajde pisati“.³⁶ Ne postoji nijedan segment njezina glazbeničkog djelovanja kojemu Kuhač nešto zamjera, pri čemu se o njezinu skladateljstvu, doduše, samo usput izjašnjava. No, i tada će zapaziti nešto karakteristično: „Mora se konstatirati, da je ovimi glasbotvori dokazala, da imade prirodno tanko čuvstvo za simetriju i za glasovni efekt.“³⁷ *Simetričnost* se čini indikativnim elementom što ga Kuhač pronalazi i pozitivno ocjenjuje u djelima Slave Atanasijević. Kao da je tu riječ o skladateljčinoj *umješnosti*, tehničkoj spretnosti, o nečemu višem od pukih *emocionalnih izljeva*, koji mogu rezultirati samo nekakvom glazbom bez „pravoga muzikalnoga oblika“. Atanasijević ne samo što je samostalna, nego daje nadu da će krenuti i prema stvaranju originalnih djela: „Ali čemu se je kod te samouke upravo čuditi, to je muzikalna ortografička korektnost njezinoga rada i sigurnost, kojom znade upotrebiti pravila sazvučja i glasbotvorstva. Izim toga može čovjek već i [u] ovih njezinih komadih ipak neku samostalnost opaziti, koja nam nadu pruža, da će se do originalnosti razviti.“³⁸ Čak i kada pronalazi tragove uzora u njezinu radu, Kuhač je sklon opravdati ih: naposljetku, i Beethoven je sigurno tako činio te se i skladateljica može upustiti u takav proces i stići do originalnih djela.³⁹

³⁴ KUHAČ 1879: 765.

³⁵ Usp. sljedeća mjesta: „Tà mala ta djevojčica toliko je pameti i zdrava suda pokazivala, da joj se je svaki čovjek čuditi morao, uz to je pako umjela pjevati, guslati, glasovirati, risati, pismeno se vješto izraziti, sborila je hrvatski, njemački, francezki, magjarski – a svaki jezik liepim izgovorom, znala [...] govoriti o fizici, o prirodoslovju, o povjesti i t. d. (...) Pa ‘kako dobar učenik i meštra pretiče’, to postade za nekoliko godina vrstna glasoviračica, te počme i poveće komade za glasovir sastavljati. Male komade i kojekakve melodije izmislila je već u najnježnijoj mladosti, kada još nije ni znala kajde pisati. Ali tako ti je, ‘tko se perjem rodi, prije vremena poleti’“ (*Ibid.*); „[...] a gosp. A. Švarc, profesor bečkoga konzervatorija izrazio se je onomade, da nije nikada čuo, pa da skoro ni vjerovati nemože, da bi samouk tako daleko dotjerao.“ (*Ibid.*)

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*: 766.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Usp. sljedeće mjesto: „Sada je gospođica Slavka jošte kod imitacije [...], jer svako duševno proizvodjanje [...] počima sa imitacijom. Tko se s početka u nijednoga majstora ugledati neće, doći će mjesto do izvornosti, do divljačtva. Iz škole najstrožih pedanta izašli su [...] najveći slobodoumnici, no to nisu odmah bili, kada su iz škole izstupili, kao što nisu ni prva djela ma kojega i najglasovitijega komponista odmah izvorna i od svake imitacije prosta bila. Zanimivo bi svakako bilo saznati kakve su n. p. Beethovenove prve kompozicije bile, ali on ih je mudro uništio, te je valjda istom deseti ili dvadeseti svojih glasbotvora nazvao prvim djelom.“ (*Ibid.*)

Kuhaču kao da povod za divljenje daje upravo okolnost da je Slava Atanasijević samouka, da je do svoje hvale vrijedne glazbeničke umješnosti došla bez tuđe pomoći, jer i od njegovih tadašnjih suvremenika nitko nije mogao vjerovati „da bi samouk tako daleko dotjerao“.⁴⁰ No, odnosi li se Kuhačevo divljenje prema djelu i radu Slave Atanasijević uistinu na okolnost da je riječ o djelu *žene*? Ne implicira li njegovo poimanje umjetničkoga talenta neku vrst rodne neutralizacije? Nije teško u njegovoj usputnoj opasci o „čuvstvu za simetriju“ Slave Atanasijević prepoznati tipičnu mizoginu figuru: jer ako je ta tehnička kontrola različita od pasivnog prepuštanja, kao što je kultura različita od prirode, i u konačnici muškarac od žene, Slava Atanasijević za Kuhača bi odgovala upravo *muškoj* domeni, pokazujući odlike (muškoga) kreatora.⁴¹ Naposljetku, nije li i Kuhačeva pozitivna ocjena njezina glazbeničkog rada zapravo ocjena nečega drugog? Kuhač, naime, Slavu Atanasijević opisuje kao talentiranu i sposobnu glazbenicu, ali njezine skladbe dotiče tek ovlaš, a o njezinu sviranju glasovira piše sasvim uopćeno i preko drugih izvora. No, zato najviše pažnje posvećuje njezinu pozitivnom očitovanju prema hrvatskome duhu, pa stoga opisuje i njezin društveni položaj, obiteljsku povijest i značaj koji je njezin otac imao u ogranku Ilirskoga pokreta u Osijeku. Kao da je okolnost što je otac Slave Atanasijević dijelio s Kuhačem iste kulturno-političke nazore za muzikologa predstavljala dovoljan razlog da i ovoj glazbenici ne-hrvatskog porijekla, k tome i ženi-umjetnici, dodijeli stanovitu pozornost u svojim istraživanjima.

Pa ipak, Kuhač ne samo što se osvrće na njezin rad, nego mu on predstavlja i povod za artikulaciju vlastitih stavova o pojedinim pitanjima, kao što su kreativnost, stvaralaštvo, čak originalnost. Slava Atanasijević za njega je primjer da i žena može biti oličenje najviših kvaliteta, primjerice sposobnosti discipliniranog učenja. Utoliko i ono što se čini rodnom neutralizacijom u njegovim pogledima, možda, u isto vrijeme predstavlja i mogućnost

⁴⁰ *Ibid.*: 765.

⁴¹ Usp. sljedeća mjesta: „Muška usporedba kreativnosti sa ženinom pro-kreativnošću nastoji izjednačiti vrijednost ovih dviju sfera, dok to, istovremeno – nije slučaj. (“The male comparison of creativity with woman's pro-creativity equates the two as if both were valued equally, whereas they are not.“ Prijevod M.B.) (STANFORD FRIEDMAN 1987: 64); „Biološke analogije u konačnici isključuju jedan spol iz kreativnoga procesa, a u patrijarhalnome društvu ženska kreativnost je onaj element koji je marginaliziran.“ (“Biological analogies ultimately exclude one sex from the creative process, and in a patriarchal society it is women's creativity that is marginalized.” Prijevod M.B.) (*Ibid.*: 50); „Prijelaz iz stanja Prirode u stanje Kulture obilježen je muškom sposobnošću/priučenošću da biološke relacije vidi kao niz suprotstavljanja; binarnost, alternacija, opozicija i simetrija – bilo unutar određenih ili neodređenih formi – čine ne toliko pojave što ih valja objasniti, koliko temeljne i neposredno dane činjenice društvene realnosti.“ (“Passage from the state of Nature to the state of Culture is marked by man's ability to view biological relations as a series of contrasts; duality, alternation, opposition, and symmetry, whether under definite or vague forms, constitute not so much phenomena to be explained as fundamental and immediately given data of social reality.“ Prijevod M.B.) (GREEN 2002: 9)

platforme koja nije rodno isključiva. Kuhač kao da je ovdje bio u stanju iskazati barem stanovitu nepristranost u pogledu roda.

2.2 „Pjevačice“

Kuhač nije tajio vlastiti afinitet prema pjevanju kao vrsti umjetničkoga izražavanja, smatrajući da je „pjevačevo grlo (Gesangs-Stimme) najsposobniji i najbolji instrumenat, a samo pjevanje jest temelj svakog glazbenog umjeća“.⁴² No, i više od toga, pjevanje je u njegovu razumijevanju glazbe imalo odlikovano mjesto, kao počelo glazbe uopće, po kojemu je i glazba na stanovit način bliska ili srodna jeziku.⁴³ Stoga ne treba čuditi da je Kuhač upravo tome obliku umjetničkoga djelovanja posvetio znatnu pozornost, o čemu svjedoči nemali broj članaka koji tematiziraju pjevačka imena iz hrvatske prošlosti. A među njima napose važno mjesto pripada ženama.⁴⁴

Ovo vrijedi i za djela većeg opsega, pa tako Kuhačeva knjiga *Ilirski glazbenici*, među portretima pojedinih glazbenika vezanih za Ilirski pokret, donosi i onaj Sidonije Rubido Erdödy. Činjenica da je u galeriji umjetnika kojima pripada takva čast svoju sliku dobila i jedna žena, umnogome osvjetljava Kuhačev odnos prema ženi kao reproduktivnoj umjetnici. On, naime, nigdje ne daje naslutiti žensku inferiornost kada je o pjevačkome izrazu riječ. Štoviše, već je u jeziku osjetljiv na rodne nijanse, pa se u njegovim spisima dosljedno provlači razlikovanje u rodu imenica; ne propušta uz “domorodca” spomenuti i “domorodku”,⁴⁵ ili uz pjevača – pjevačicu. Ipak, riječ “pjevačica” pritom kao da je i nešto drukčije markirana. Naime, dok će, pišući o pjevačima, Kuhač ipak izbjegavati samu riječ

⁴² KUHAČ 1902: 29.

⁴³ „Kuhač prije svega postavlja tezu o sličnosti muzike i govornog jezika ističući da ‘ni koja umjetnost nije s bićem glazbe u tako bliskom srodstvu kao jezik. Šta više, često je to dvoje tako usko spojeno i tako jednako, da jedno drugo gotovo samo sobom razjašnjuje.’“ (MAJER-BOBETKO 1984: 443) Nadalje će Majer-Bobetko, po pitanju veze glazbe i značenja, važnim pronaći i „[...] Kuhačevo priklanjanje emotivističkoj teoriji, koja glazbu doživljava kao jezik osjećaja [...]“ (MAJER-BOBETKO 2009a: 655)

⁴⁴ Ovu činjenicu valja, dakako, uzeti u obzir i kroz pitanje autorove pozornosti posvećene pjevačicama kao spolno uvjetovane; ženske uloge i glazbu za ženski glas rijetko će pjevati netko drugi negoli – žena. Analizirajući žensku glazbeničku zastupljenost u Hrvatskom općem leksikonu, Naila Ceribašić se po pitanju pjevanja dotakla i gore navedene uvjetovanosti. „Pjevačka je daleko najzastupljenija ženska glazbena profesija i usto jedina koja je spolno uvjetovana, pa su to razlozi zbog kojih joj treba posvetiti posebnu pozornost. (CERIBAŠIĆ 2006: 266) Ta se uvjetovanost kod Ceribašić čita i kao instanca koja ima i svoje kulturne “posljedice“. „Sudeći prema HOL-u, jedino gdje glazba ne može bez žena je pjevanje. (...) Ključna je za razumijevanje tog fenomena rodna opozicija prirode i kulture. Ono što pjevačice čini neizostavnima na području glazbe je njihova priroda, konkretno njihov glas [...]“ (Ibid.: 276)

⁴⁵ Usp. sljedeće mjesto iz knjige *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*: „Oj, da bi se htjela prevriedna ova domorodka zauzeti za predstavljene ove opere i sudjelovati, tad bi se za cijelo još ove zime predstavljala! Zahvalni domorodci kovali bi onda njezino ime i njezino rodoljublje u zvijezde.“ (KUHAČ 1887a: 40)

“pjevač“ i dotične umjetnike nazivati prema odgovarajućim glasovnim registrima (“tenor“, “bas“ i sl.), ženu će uvijek imenovati isključivo “pjevačicom“. ⁴⁶ Žena za njega kao da je samo *re*-produktivna umjetnica, ona kao da samo obnaša određenu funkciju, bez potrebe detaljnije eksplikacije, kao da nije kadra za neki kompleksniji, višeslojniji identitet. Jednako je tako, čini se, njezina reproduktivna kreativnost, kojoj Kuhač ne odriče snagu i samosvojnost, i koja se čak prenosi *ženskom* linijom, ⁴⁷ nepodobna za teorijsku refleksiju, za racionalniji pristup glazbi. ⁴⁸

Pa ipak, Kuhačev odnos prema ženskom i muškom glazbeničkom iskustvu nije baš tako jednoznačan. To je napose vidljivo kada piše o pjevačicama koje utjelovljuju ono što bi se moglo nazvati *snažnim ženama*. Njihova se snaga pritom očituje u različitim oblicima i kroz katkada sasvim suprotne karakterne osobine. Primjerice, u tekstu o Matildi Marlov riječ je o statusu što ga je ova umjetnica sebi osigurala u Stuttgartu i Beču, gdje je, na bilo kojem nastupu, „poput Cezara mogla reći: ‘Veni, vidi, vici’“. ⁴⁹ Usporedba s Cezarom otkriva mjesto unutar kojega Kuhač vidi uspješnu ženu, onu koja *dolazi, promotri i pokori*. Čini se kako on ovdje oznaku moći pripisuje muškarcu, no samo je polje djelovanja u isto vrijeme otvoreno i inkluzivno, pa će takve, *muške* karakteristike u slučaju uspješnih umjetnica pozitivno ocijeniti. Tako piše o Ilmi Murskoj kao o ženi zanimljiva života, ženi koja nije pretjerano marila za društvene konvencije, izuzetno vještoj u financijskim nadmudrivanjima sa svojim

⁴⁶ Ovo je razvidno već iz naslova Kuhačevih članaka u periodici: pjevačice uvijek naziva “pjevačicama“. S druge strane, članak o Franji Staziću, objavljen godine 1895. u *Kroatische Revue*, nosi karakterističan naslov *Prvi hrvatski tenor* (o tome vidi www.kuhac.net). Također, pišući u monografiji o praiizvedbi *Ljubavi i zlobe*, Kuhač je jasno razgraničio imenovanje s obzirom na rodnu pripadnost: „[...] napjev *pjevačice* u drugom činu, odmah sliedeći dvopjev među *pjevačicom* i *baritonom*, osvetni napjev *tenora* i peteropjev u drugom činu (kurzivi M.B.)“. (*Ibid.*: 53)

⁴⁷ Kada piše o satovima glazbene poduke što ih je dobila Sidonija Rubido Erdödy, Kuhač ne propušta spomenuti kako su upravo njezina majka i baka imale najveću zaslugu za uspjehe prve hrvatske primadone. Štoviše, iz Kuhačeva se opisa zajedničkoga rada ovih triju žena naslućuje zanimljiv odnos snaga i autoriteta. Poziciju ovjerovitelja i darivatelja znanja ovdje zauzima žena: majka kao direktan i najbliži utjecaj, a zatim i baka kao vrhovni autoritet i utjelovljenje mudrosti i iskustva. „Majka Sidonijina, vješta slikarica i naobražena pjevačica, nadzirala je strogo glazbenu obuku, dapače i sama pripomagala, a budući da je i baka njezina kod svakog predavanja prisutna bila, to je i ona nastojala, da Sidonija što bolje i brže napreduje. Kod takve zgode stajala je učiteljica pjevanja s desna, baka s lijeve strane, a Karlitzky s guslama iza ledja Sidoniji, pa ako mlada naša pjevačica nije s mjesta pogodila kakvu pasagu ili fiorituru, to se je baka požurila iste kajde pjevati [...] te je uz to još i takt udarala na plećima komtese.“ (KUHAČ 1994: 257)

⁴⁸ Iz Kuhačevih izvora može se naslutiti da je posrijedi i stanoviti tip strukturne diferencijacije njegova vremena, pa sve one discipline i vještine koje zahtijevaju *malo više* od puke reprodukcije – podučavaju mahom muškarcima, i to bez iznimke, dok istovremeno poduku u pjevanju može dati i muškarac i žena. Usp. sljedeća mjesta: „Sidoniju Rubido Erdödy pjevanju je poučavala gospođa Karlitzkayeva, u teoriji glazbe i u suzvučju pak suprugu iste gopodje.“ (*Ibid.*); „Ovdje se je Maca školovala, a kad nastupi devetu godinu, dadu ju roditelji i u glasoviru podučavati od g. Ante Stöhr.“ (KUHAČ 1879: 668); „Tuj ju je podučavao u pjevanju dr. I. Gänzbacher, a u dramatskom prikazivanju profesor Aug. Stoll.“ (KUHAČ 1898a: 702); „U pjevanju podučavaše Slavku ravnatelj gospodin Ivan Nep. Hummel, u guslanju gosp. Teodor Machulka, a u glasoviru gosp. Gjuro Trišler.“ (KUHAČ 1879: 765)

⁴⁹ KUHAČ 1908: 204.

kazališnim poslodavcima. Ženi koja je čak kadra poigravati se sa svojim ženskim identitetom.⁵⁰

Upravo se takav život jedne *svoje glave* žene u Kuhačevu pisanju pokazuje kao njemu osobno najintrigantniji, ali posljedično i spisateljski najstimulativniji, jer je razvidno kako *sadržajan* privatni život umjetnice o kojoj piše *potiče* njegovo pismo i interpretaciju. Čak i opseg takvih tekstova tomu svjedoči u prilog; primjerice, članak o Ilmi Murskoj dug je čak 21 stranicu. Kuhač s velikim trudom i entuzijazmom proučava njihov privatni život, što mu služi kao značajan, ako ne i najvažniji faktor pri određivanju mjesta tih žena u povijesti hrvatske glazbene kulture. Štoviše, čini se kako je tim više naklonjen pojedinoj umjetnici koliko je ona, prema njegovu shvaćanju – hirovitija.⁵¹ Katkada su epizode iz privatnoga života ovih glazbenica svojim obujmom, ali i potenciranom važnošću, jednako važne kao i njihovi profesionalni dosezi. Pišući, primjerice, o Ilmi Murskoj, Kuhač detaljno prikazuje njezino privatno, *žensko* iskustvo, oštro ga suprotstavljajući njezinim javnim uspjesima.⁵² Život ovih pjevačica koje “zaslužuju odmak” od standardne forme njegova pisanja, obilježen je antagonizmom koji ih sprečava u njihovoj potpunoj realizaciji: one su primorane na odabir jednoga životnog modusa (obiteljskog života ili karijere), što će, beziznimno, uzrokovati propast onoga drugog. Kada, međutim, piše o muškarcima, stvar je nešto drukčija: oslikavajući nepovoljan razvoj životne situacije Vatroslava Lisinskog, Kuhač će razloge za takav razvoj događaja pronaći u društvenoj neosjetljivosti, umjetničkim idealima koji su u diskrepanciji sa surovom onovremenom kulturnom realnošću, a u konačnici i u „tamnom udesu“.⁵³ Drugim riječima, dok je muškome neuspjehu uzrok neka vanjska zapreka, razlog je ženinome ona sama: autodestruktivna, već u svojem biću razdrta između dviju životnih sfera, žena nije sposobna uspješno ih pomiriti.

Dakako, Kuhač ovdje pretpostavlja neku nepromjenjivu žensku bit, gdje će žensko mjesto u okviru doma i obitelji ipak ostati neprikosnoven element. U slučaju Ilme Murske

⁵⁰ Tako Kuhač, između ostaloga, donosi i izvadak iz nekog bečkog lista o bijegu pjevačice pred lihvarima: „Murska obaviještena od kazališnih članova, tko ju čeka kod izlaza pozornice, prebuće se poslie predstave u muško odielo, zapali cigaretu, te prolazi smjelo i bez ikakve zaprieke kraj detektivah i vjerovnikah.“ (KUHAC 1905: 480)

⁵¹ Osim Ilme Murske, još je samo pišući o životu Matilde Marlov (također umjetnice koja, prema njegovu pisanju, simbolizira *samostalnu i samosvjesnu ženu*) Kuhač “dao oduška” vlastitome peru i spisateljskoj imaginaciji, ali je i, jednako tako, dao prostora ženi kao glavnome subjektu i pokretaču priče, čija se privatna životna sfera smatra relevantnom.

⁵² Njezino *žensko* iskustvo zapravo je napuštanje obiteljskog života za volju karijere: ona je, naime, „jedva čekala, da joj tko to savjetuje, jer je njoj i onako već dodijalo solidno i mirno živjeti. Još iste godine posjetila je Murska svoga oca [...] u Zagrebu. Rekla mu je, da joj je zaista žao, što je ostavila muža i djecu, te odabrala mjesto liepog bračnog života, burni i neuredni život kazališta“ (Ibid.: 507)

⁵³ KUHAC 1887a: 124.

pronalazi tako nešto *unutrašnje* kod žene, njezinu *prirodu*, koja je u mogućnosti ugroziti svaki oblik njezina društvenog ili pak privatnog djelovanja: „Mnogim Murskinim patnjama i kojekakvim nesretnim slučajevima je bila doduše uzrokom njezina prirodjena joj ćud (Terputčeva veli: „leidenschaftliches Naturell“) i njezina lakoumnost [...]. Njezina ljubav i gorljivost za umjetnost bila je toli silna, da je umjetnosti žrtvovala čak i mirni i inače sretni svoj bračni život. Mnogo je ona dopriniela toj svojoj gorljivost, ali na kraj konca postala je ipak žrtvom svega toga“.⁵⁴ Ilma Murska, kojoj je Kuhač posvetio najviše prostora u okviru vlastitoga bavljenja ženskom pjevačkom *sudbinom*, tako ne uspijeva pomiriti profesionalnu i privatnu životnu putanju. U Kuhačevu korizontu kao da ne postoji mogućnost subjekta uspješne žene koji se optimalno ostvaruje i na privatnome i na profesionalnome planu.

Pa ipak, u njegovu načinu pisanja o ovim ženskim životima barem nema tragova moraliziranja. Prije bi se moglo reći da prevladava izraz žaljenja nad nesretnim događajima, pa makar se povremeno u takvu odnosu može zamijetiti i latentno prisutan stav da žena nije kriva što je – žena.⁵⁵ Unatoč tome što povremeno i negoduje, smatrajući se nekom vrstom zakonodavna autoriteta,⁵⁶ Kuhač je pretpostavljao da pozicija pjevačice dopušta stanovit prekid s tradicijom, otklon od društvenih normi. Ta je pozicija donekle oslobođena društvenoga prezira te će u njegovoj kritici i analizi uvijek nailaziti na pozitivan odjek. No, u isto vrijeme, uvjet za takvu poziciju umjetnice jest posvemašnja odvojenost dviju sfera – umjetnost kao iskustvo izvan svakodnevnog života.

2.3 „Domorodke“

Kuhačev muzikološki poduhvat prije svega je obojen željom za afirmacijom nacionalnog, što je uostalom općepoznato, pa se ova crta često spominje i u kasnijim ocjenama njegova rada.⁵⁷ Kakav je, u tome horizontu, njegov odnos prema ženskome? Poput

⁵⁴ KUHAČ 1905: 532.

⁵⁵ Za Kuhača je, primjerice, Marina pl. Gvozdanović utjelovljenje *istinske umjetnice*. „To, kao da je naučila od proslavljene naše Trnine, [...]. Takova igra imponuje naobraženomu slušatelju mnogo više, jer izazivlje iluziju, nego ako koja pjevačica proizvadjja takve reske i jake glasove [...], a iz svake njezine uloge proviruje plebejstvo obične kuharice.“ (KUHAČ 1898a: 734) Glazbenica tako transcendirira od *obične žene* do umjetnice, pri čemu su te dvije sfere za Kuhača sasvim odvojene.

⁵⁶ S obzirom na Kuhačevo samorazumijevanje u pogledu znanstveničke zadaće, Sanja Majer-Bobetko je primijetila: „On se ne zadovoljava samo ulogom analitičara, već preuzima i funkciju *zakonodavca*.“ (MAJER-BOBETKO 1984: 454)

⁵⁷ Ovu ocjenu meritorno sažimlju riječi Sanje Majer-Bobetko: „Kuhač razvija svoje teze o problemu nacionalnog u glazbi, što je uostalom, središnje pitanje njegovih teoretskih rasprava i suštinski problem same glazbe. Kao gorljiv ideolog i pristaša nacionalnog smjera u glazbi, Kuhač je [...] poistovjećivao nacionalno u glazbi s patriotizmom, ističući: ‘Ne marim, ako me cieli svijet proglasi radi mog umjetničkog patriotizma ultra-

svojevrsnog medija koji služi pronosjenju nacionalne ideje, ove glazbene umjetnice, kao žene, za Kuhača su takoreći nevidljive i nepostojeće. U trenutku u kojemu nacionalno postaje najvažniji parametar procjenjivanja njihove umjetnosti, sve drugo postaje nezamjetno. Kao da je nacionalni aspekt djelovanja umjetnika rodno neodređen, pa se ovo pitanje uopće više i ne postavlja.⁵⁸

Gdje je pak to *nacionalno* u slučaju umjetnica o kojima Kuhač piše? Možda očekivano, najviše je pozornosti prema pitanju nacionalnoga identiteta zamjetno u knjizi *Ilirski glazbenici*, gdje je Sidonija Rubido Erdödy jedina portretirana žena. Kroz brojne se primjere u tome portretu pokazuje važnost koju je za Kuhača imala nacionalna *svijest* ove umjetnice.⁵⁹ I u Kuhačevim portretima drugih umjetnica ocrtavanje njihove nacionalne uloge u prvom je planu, ponekad toliko da posve u pozadinu potiskuje pitanje njihovih umjetničkih kvaliteta. Pišući tako o pjevačici Maci Matačić, koju opisuje kao umjetnicu „obdarenu izvrstnim grlom i kako slika ova pokazuje i krasnim uzrastom“,⁶⁰ Kuhač će nepomenuti kako umjetnicu sam nije slušao pjevati te „nemože dakle nikakov sud o grlu i vještini njezinoj izreći, ali to je čuo da se Maca svagdje i svuda ponosi hrvatskim porietlom svojim, da čita hrvatske knjige i da ljubi domovinu svoju“.⁶¹ Čini se da je ta identifikacija nacionalnoga identiteta s nacionalnom *sviješću* u Kuhača toliko jaka da je on u stanju opravdati svoju pozitivnu ocjenu prema nekoj umjetnici, kao *nacionalno svjesnoj*, i ako je posrijedi osoba

šovinistom, ali ja ostajem kod toga, da *hrvatski* umjetnik, pa i učenjak mora u prvom redu gojiti i unapriediti ono, što je hrvatsko.“ (*Ibid.*: 451) Kuhačev je patriotizam Zdravko Blažeković donekle smjestio i u okvire širega, društveno-kulturnog konteksta: „Odrastao daleko od intelektualnih središta Monarhije, te bez profesionalna povjesničarskog obrazovanja, pri znanstvenom radu mu je uvijek prvenstveno bila na umu mesijanska uloga u promicanju hrvatske (slavenske) nacionalne kulture.“ (BLAŽEKOVIĆ 2009: 38)

⁵⁸ Analizirajući kod Kuhača rodne kategorije u okviru nacionalnoga konteksta, uočava se njegovo stanovito *promicanje* rodne ravnopravnosti. Ipak, ne smije se pritom zanemariti činjenicu da takva *ravnopravnost* u svojem cilju ima – nacionalnu izgradnju. Usp. sljedeće mjesto: „Ova su društva (tamburaška i druga glazbena građanska društva Kuhačeva vremena, op.a.) veliki dobitak za našu narodnu glazbu, jer učvršćuju u građanskom občinstvu čuvstvo za našu narodnu umjetnost te čuvaju, ili bi bar imala čuvati glazbenu našu tradiciju. Da bude pako uspjeh još potpuniji, morali bi želiti da i ženski naš spol podpomaže čuvati i širiti što je naše, to jest da ne zazire od tanburice, već da se vježba što više na tom glasbalu. [...] a ipak je tanburica jako ugodno glasbalo, te se i u ženskih rukuh vrlo liepo gleda. Svaki koj je imao sgođe vidjeti i slušati muhamedansku Hrvaticu, kako udara u tanburicu, priznati će da je to pojav osobito liep i nježan. Ne ima dakle dvojbe, da bi ta slika još puno milija bila, kada bi inteligentna Hrvatica na tanburici glasbujući i k tomu pjevajući čuvstvo svoje izrazivala.“ (KUHAC 1887: 109)

⁵⁹ Usp. sljedeća mjesta: „Godine 1841. vrati se Sidonija s majkom u Zagreb, gdje je i opet češće u koncertima pjevala hrvatske popievke, osobito kada su ti koncerti bili za dobrotvorne svrhe.“ (KUHAC 1994: 260); „Kada su godine 1847. nemiri počeli [...], malo se je na umjetnost pazilo [...]. I zato Sidonija nije tada narodu pjevala. Ali mu je na drugom polju voljno i oduševljeno služiti nastojala. Krenuvši god. 1848. banderijalci [...] u boj, dobili su na ime ‘hrvatskih domorodkinja’ vrpce za svoju zastavu, koju je izvezla presv. gospodja Rubidova. Isto tako izvezla je uz pomoć nekijh prijateljica krasni ćilim [...] barunu Franjo Kulmeru [...], za njegovo patriotsko nastojanje u saboru.“ (*Ibid.*: 266)

⁶⁰ KUHAC 1879: 668. U članku je objavljena i slika ove pjevačice.

⁶¹ *Ibid.*

drugog etničkog porijekla. Tako i Slava Atanasijević, kako sam Kuhač objašnjava, nije Hrvatica, ali je on svejedno naziva hrvatskom glazbenicom, jer „goji hrvatsku glazbu i radi na tom polju“.⁶²

Unatoč tome pokušaju da sve podvede pod nacionalnu svijest, Kuhačevo pisanje o ovim glazbenicama ipak nije tako monolitno, otkrivajući i druge dimenzije njihova identiteta. Kada je riječ o Sidoniji Rubido Erdödy, to se u prvome redu odnosi na njezinu društvenu poziciju plemkinje. Kuhač ovu umjetnicu ocrtava kao aktivan subjekt, koji se ne libi izraziti vlastita stajališta i spreman je prestupiti stanovite društvene norme vremena u kojem živi. Najprije, začudnom se čini činjenica što Sidonija Rubido Erdödy, kao grofovska kći, uopće odlučuje sudjelovati u takvome pokretu građanskoga tipa, a pogotovo uzme li se u obzir da je žena. Kuhač razloge njezine hrabrosti implicitno pronalazi upravo u zaleđu što ga daje njezino plemićko porijeklo;⁶³ ona je simbol plemenitaškoga otpora prema njemačkoj i mađarskoj prevlasti, ali, jednako tako, i prema društvenim normama i plemićkim obrascima ponašanja.⁶⁴

Sidoniju Rubido Erdödy Kuhač opisuje kao utjelovljenje najviših kvaliteta. U središtu je njegova zanimanja, dakako, njezin udio u tokovima nacionalne borbe, a napose u nastanku i postavljanju *prve hrvatske opere*. Njoj ne samo što je pripao glavni ženski lik Ljubice, nego je ona, prema Kuhačevu opisu, među glavnim pokretačima cjelokupne akcije, aktivan subjekt koji je, osim želje i sposobnosti za umjetničku kreaciju, voljan i javno istupiti. No, izuzev njezinih mentalnih kvaliteta, njezine besprijekorne nacionalne *svijesti*, Kuhač ne propušta spomenuti da je posrijedi i – lijepa žena. Upravo na tome mjestu dolaze do izražaja grofičine

⁶² KUHAČ 1879: 767.

⁶³ Usp. sljedeće mjesto: „Nu ni jedna pjevačka sila nije se htjela ili bolje rekavši, nije se usudila pojaviti se na javnoj pozornici, bojeći se, da bi bila od tadašnje pretežno nenarodne inteligencije odbita ili čak iskućkana. (...) Ali kakav je Gaj bio vješt organizator i za sve pomoć znao, obrati se na grofa Dragutina Erdödy-a s molbom, da bi mu mladajhna kćerka komtesa Sidonija, za koju je znao, da je učila pjevati, koju hrvatsku pjesmu javno ispjevala. Gaj je dobro pretpostavljao, da se zagrebačka pseudointeligencija ne će usuditi komtesu insultirati. (KUHAČ 1994: 255); „Nadriinteligencija, koliko je i neprijazno gledala na hrvatski duševni napredak, ne samo da se nije usudila demonstrirati proti kćeri velikaševoj, već je iskreno ili neiskreno (!, op.a.) izrazila svoje udivljenje takovim gromovitim aplausom, da je komtesa primorana bila istu popievku još jedan put pjevati.“ (Ibid.: 256) Na temu plemićkoga porijekla Sidonije Rubido Erdödy i Antonija Kassowitz-Cvijić je zabilježila: „Mladenačkom smionošću pokucali su i na feudalna vrata grofice Erdödy-Rubido, da ona, premda je plemićkoga roda, stupi na ‘kazališne daske’...“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1919: 106)

⁶⁴ Kuhač prenosi izvješće o izvedbi opere *Ljubav i zloba* iz *Obzora*, gdje se, između ostaloga, spominje i sljedeće: „Osim Lisinskoga i Štrige, imala je tu najveću zaslugu plemenita gospoja Rubidova, rođjena grofica Erdödyeva, koja je nadarena osobitim grlom i divnom ljepotom, zanesena za plemenitim namjerama rodoljuba, pa ne mareć za predsude svoga grofovskog stališta, dobrovoljno pjevala partiju Ljubice.“ (KUHAČ 1994: 263) Nadalje, iz *Danice ilirske* prenosi sljedeći odlomak: „Veleumna domorodkinja visokorodjena gospoja Sidonija Rubido, koja osobito tom prigodom jasno pokaza, da je vredna unuka one slavne i sjajne hrvatske obitelji, kojoj nikakva žrtva za domovinu prevelika ne biaše [...] i eto, veledušna gospoja odvaži se, metnuvši na stran svekolike obzire, podvarći se tolikom trudu i naporu, samo da se neprepreči domorodno to poduzetje. Gdi da uzmognemo rečih za izraziti joj našu hvalu na tolikoj žrtvi?“ (Ibid.)

ženske karakteristike: „Divna blondinka Sidonija, na pola još diete, jer joj je tada jedva 14 godina bilo, zvonko njezino grlo, krasni njezin hrvatski izgovor i vještina u pjevanju poluči vanredan efekt.“⁶⁵ Opisujući pak njezino djetinjstvo i mladost, Kuhač ne zaboravlja reći kako je umjetnica, uza svu poduku koja će joj omogućiti plemenite činove što joj predstoje u okviru ilirske borbe, svladala i sve one zadatke koji dolikuju uzoritom primjeru ženskoga roda.⁶⁶

Uopće, čim se fokus Kuhačeve rasprave malo odmakne od nacionalne svijesti i borbe, ne zaboravlja se problematizirati i druge detalje, pa tako dotiče i pitanje jesu li se dotične glazbenice uspješno ostvarile kao supruge i majke. Odnos ovih dvaju područja ženskoga djelovanja Kuhača kontinuirano zanima, neovisno o kojoj od umjetnica piše. Tako je i u portretu Sidonije Rubido Erdödy posebna pažnja pripala njezinoj udaji za Antuna pl. Rubida, pri čemu će Kuhač doduše naglasiti kako takva promjena životne situacije nije u bitnome utjecala na umjetnicu i njezinu domoljubnu misiju.⁶⁷ Kao da je Sidoniji Rubido Erdödy pošlo za rukom postati *potpunim* ženskim subjektom i na privatnome i na profesionalnom planu, a ovaj drugi je pritom, osim pjevačkih nastupa, uključivao čak i sporadične skladateljske pokušaje.⁶⁸ Osim borbe za afirmaciju glazbe u znaku nacionalne ideje,⁶⁹ za Kuhača je tako Sidonija Rubido Erdödy i oličenje uspjeloga ženskog kreativnog iskustva koje bi moglo biti primjer drugim – ženama.⁷⁰

⁶⁵ *Ibid.*: 256.

⁶⁶ Usp. sljedeće mjesto: „To su ju dali poučavati u pjevanju i u teoriji glazbe. Uz to se je pak majka njezina pobrinula, da joj se kćerka i u kućanstvu uvježba i zbilja, ne samo da je komtesa sve svoje haljine sama krojila, ma bile one i za ples, već je morala i kuhati, peći, prati i gladiti svoju nakitnu robu.“ (*Ibid.*: 257)

⁶⁷ Usp. sljedeće mjesto: „Sretni mladenci živili su stranom na svojih dobrih, stranom u Zagrebu, a Sidonija pjevala je i kao Rubidica u javnim koncertima, te je i nadalje ostala vatrena, vjerna domorotkinja.“ (*Ibid.*: 260) U trenutku udaje Sidonija Rubido Erdödy prestaje za Kuhača biti puka *pjevačica*; ona je sada *Rubidica*.

⁶⁸ Usp. sljedeće mjesto: „Vrijedno je zabilježiti, da je naša pjevačica i komponovala. Od njezinih kompozicija javno se je izveo neki narodni valcer pod imenom *Tanburica*, koji je komponovala godine 1843. kad je zaručnicom bila.“ (*Ibid.*) I na odgovarajućem se mjestu u ranijoj Kuhačevoj knjizi ova kompozicija vezuje uz umjetničke zaručke: „Od drugih mnogih glasbenih talenata spomenuti mi je [...] slavnu prvu našu primadonnu grofinju Sidoniju Erdödy, koja je, bivši zaručnicom, komponovala valcer pod imenom *Tanburica*.“ (KUHAČ 1887a: 33)

⁶⁹ Usp. sljedeće mjesto: „Da nije velikašica i umna gospođa Sidonija uz još njeke stališke družice i drugove ljepotu naše narodne glazbe spoznala i zavoljela, teško bi se i naši gradjani usudili tvrditi, da je ta glazba liepa, i vriedna da se dalje umjetnički usavrši.“ (KUHAČ 1994: 265)

⁷⁰ Usp. sljedeće mjesto: „Pak da je kasnije još nekoliko naših velikaša s takvim zanosom prionulo uz narodnu našu umjetnost, kao što presvietla gospodja Rubidov, ne bi danas gradjanin X. rekao, da ta hrvatska glazba nije za gospodjicu kćerku njegovu, koja je na šta finijega, pametnijega i ljepšega naučena.“ (*Ibid.*)

2.4 „... da je život Murske gotovi roman“

Postaviti pitanje o Kuhačevu prinosu feminističkoj muzikologiji znači prije svega uočiti da u njegovu radu tema žena kao glazbenica nipošto nije zanemariva. Iako se pitanje rodne razlike nerijetko implicira ili se do njega dolazi tek usput, ono je uvijek, na stanovit način, prisutno. Također, shvatiti Kuhačeve spise kao prinos feminističkoj muzikologiji znači uočiti i da njegovo stajalište o ovim temama nije jednoznačno. On ne prestaje mijenjati svoje prosudbe: dok će u određenoj perspektivi biti blagonaklon prema ženskome umjetničkom iskustvu, priznajući mu specifičnost, već će se u drugoj perspektivi za nj zatvoriti ili ga prešutjeti.

Opći je ton Kuhačeva pisanja o glazbenicama uglavnom afirmativan, uz rijetke zamjerke njihovu radu. S druge je strane, uz ovakav opći sud, potrebno uzeti u obzir i Kuhačevu muzikološku *misiju*, pa je tako borba za afirmaciju nacionalne ideje horizont u kojem se njegove prosudbe kreću. Na takvoj su podlozi za njega glazbenice o kojima piše, prije svega, predstavnice nacije, to su žene koje su zadužile naciju te im stoga vrhovni nacionalni autoritet, štoviše *otac* domaće muzikologije, time odaje počast. Pjevačice pritom imaju najsigurnije mjesto. Kako je za Kuhača pjev najizvorniji, pa time i najvrjedniji oblik glazbenoga izraza, prema pjevačicama (i pjevačima), umjetnicima iz kojih najizvornije dopire nacionalni duh, muzikolog je izrazito benevolentan, bez obzira na rodnu razliku. Za razliku od toga, prema skladateljicama je kritičniji, budući da mu se pitanje kreativnosti i autorstva ovdje postavlja drukčije. Za njega su, naime, proces stvaranja i emotivna (ženska!) *duša* nepomirljive strane. Ipak, smatra da je i skladateljskim nespretnostima, što ih uočava u domaćih skladateljica, moguće pronaći lijeka, dakako – ukoliko budu slijedile njegove naputke. No, uz ispravnu nacionalnu *svijest*, on im savjetuje i stanovita kompozicijsko-tehnička rješenja,⁷¹ preporučujući učenje kao put prema uspjehu. Ova preporuka, koju ne upućuje samo skladateljicama,⁷² svjedoči o tome da Kuhač glazbenu kreativnost nije smatrao rodno isključivom. Ako ništa drugo, barem je za žene nije zatvorio.

⁷¹ Ocijenivši njezine skladbe neuspjelima, skladateljicu Ernestinu Zdenczay je naputio „neka se izvoli okaniti potpouri-ah, te se više držati naroda. Tada će radnje njene biti mnogo uspješnije. U narodu valja tražiti izvor, vrelo narodnih napjevah“. (KUHAČ 1865: 168)

⁷² Usp. sljedeće mjesto: „Na to će možda reći koja kandidatice umjetničkog pjevanja: ‘ako hoću da postanem opernom pjevačicom, ne treba da budem filozofom, pa zato mogu i školu ostaviti.’ – E, daleki je put do filozofa! No pjevačica treba da ima i inu naobrazbu, jer u pjevačici ne pjeva samo grlo nego i inteligencija, a da takvu postigne, ne smije školu na pol puta ostaviti. Danas ne dostaje puko muzikanstvo, danas treba izim glazbenih nauka i drugih, jer inače bit ćeš u ljudskom naobraženom društvu ništica.“ (KUHAČ 1902: 30)

Sadržajna razina njegove rasprave pritom se uglavnom kreće oko odnosa između profesionalnog djelovanja njegovih junakinja i njihovih privatnih života ili, bolje rečeno, *priče* o njihovim privatnim životima. Jer upravo se način Kuhačeva pisanja pokazuje kao nešto što bi valjalo razmotriti.⁷³ Problem svih Kuhačevih spisa, kojima sam se u ovome radu pobliže bavila, leži ponajprije u – njihovoj sličnosti. Svi slijede identične narativne formule s identičnim problemskim težištima i, u konačnici – jednakim rezultatima.⁷⁴ Riječ je uvijek o slijedu snažno romantiziranih epizoda koje tvore život ovih umjetnica, sa stanovitim nesrazmjerom u odnosu privatnog i profesionalnog (i uz određenu prevagu *inscenacija* iz njihovih privatnih života). Takav model postaje matrica u okviru koje Kuhač raspravlja o problemima što ih smatra relevantnima, pri čemu ovi također nastaju automatizmom, ne razlikujući se gotovo uopće od članka do članka. Takvi unaprijed zadani i predodređeni projekti umnogome destabiliziraju autorsku argumentacijsku snagu, skreću pažnju na sebe i tako relativiziraju istinitost podataka i vjerodostojnost Kuhačevih analiza.⁷⁵

Svi članci bez iznimke sadrže uvodnu *inscenaciju* koja se sastoji od kratke obiteljske povijesti osobe o kojoj piše, gdje Kuhač naznačuje tko je bio otac umjetnice (katkada spomene i majku, što je zamjetno tek u slučaju plemićkih obitelji po majčinoj strani⁷⁶) i što je po profesiji. U tome uvodnom dijelu također ne propušta opisati zasluge umjetnice o kojoj piše ili njezinih roditelja u pronošnju nacionalne ideje⁷⁷ ili naznačiti njihove *nacionalno*

⁷³ Kuhačevo pisanje još se za njegova života nije smatralo samorazumljivim, nego se kao takvo i isticalo, nerijetko kao nešto *problematično*. Možda je najpoznatiji primjer epizoda iz 1892. godine, kada je Matica hrvatska odbila tiskati *Historijski uvod* Kuhačevoj knjizi *Ilirski glazbenici*, uz objašnjenje da je tekst „pisan suviše šovinistički.” (ŠKUNCA 1984: 411) Kasnije ocjene Kuhačevog rada smatrale su da je vrijedan barem „zbog obilja dragocjenih biografskih podataka i pouzdanih popisa skladbi.“ (*Ibid.*: 414) No, ovakve ocjene kao da su još u horizontu teze o *problematičnosti* Kuhačeva pisanja.

⁷⁴ Posebno se značajnom ističe činjenica važnosti biografije kao tekstualne vrste koja može *prenijeti poruku* (ali i, jednako tako, postati terenom autorske manipulacije i ideologije). „Biografija umjetnika je sredinom 19. stoljeća imala iznimnu važnost u povjesničarskom istraživanju, i Kuhač tu nije ostao po strani. On je u svojim biografskim djelima naglašavao više kulturnu i nacionalnu važnost skladatelja nego estetsku karakteristiku njihove glazbe o kojoj je uglavnom pisao usputno [...]“ (BLAŽEKović 2009: 44)

⁷⁵ Katkada se i sam Kuhač osvrće na problem istinitosti, relevantnosti i važnosti *podataka*, no ne daje nikakav zaključak. Pišući tako o Ilmi Murskoj reći će: „Ali koliko i imadem za te dvije pjevačice biografskih podataka, ipak sam opazio, da dosta toga manjka [e] da budu te biografije potpune, vjerne i istinske.“ (KUHAČ 1905: 357) Istražujući Kuhačev način rada, Sanja Majer-Bobetko smatra da je posrijedi autor sljedećeg profila: „Očito je Kuhač pokazao izvanrednu širinu znanstvenog interesa, koji nije uvijek prezentiran na temelju strogo znanstvene metodologije. Čini mi se da su uzroci tome dvojake prirode: 1. većina njegovih napisa je publicističkog karaktera te su namijenjeni široj čitalačkoj publici; i 2. Kuhač ide u red onih autora čija je spoznaja prvenstveno intuitivnog, a tek potom i racionalnog tipa, što rezultira pomanjkanjem znanstvene akribije i metode.“ (MAJER-BOBETKO 1984: 454)

⁷⁶ Usp. opis roditelja Ilme Murske: „Pukšec bio je krajiški upravni činovnik, a majka Murske, kći prvog ministra vladajućeg kneza Hermana od Hohenzollern-Hechingen. Gospodja Pukšec-Brodorotti bila je visoko naobražena (ta bila je kneževski odgojena!), duhovita, plemenita i dobra po duši i srcu i pravi uzor požrtvovne majke. Malo je tada bilo u Hrvatskoj gospodja od takve svestrane naobrazbe.“ (KUHAČ 1905: 358)

⁷⁷ Tako govoreći o Slavi Atanasijević, odnosno njezinu ocu, Kuhač piše: „Dr. Atanasijević [...] je savjetom i radom učestvovao kod napredka našega naroda i kulture naše zemlje. Za Slavoniju najpače pako za Osiek, čiji je

poželjne osobine koje su krasile i dotičnu glazbenicu. Ovdje ulaze i epizode iz djetinjstva umjetnice, pogotovo ako mogu poslužiti kao *dokaz* njezine glazbene nadarenosti ili pak kao mjesto nacionalnoga očitovanja.⁷⁸ Sve su to redom opisi iznimno darovite mladeži čiji roditelji već u ranoj dobi svjedoče njihovu talentu i gorljivoj želji za muziciranjem, što Kuhač nerijetko objašnjava ovdašnjom ukorijenjenošću usmene glazbene predaje te, iznad svega, neporecivim darom i prirođenom inklinacijom hrvatskoga naroda glazbenome izričaju.⁷⁹ Također, ovi članci dijele i formulu završetka; gotovo je uvijek riječ o prospektivno intoniranom Kuhačevu zaključivanju, koje još jednom potvrđuje značenje pojedine glazbenice za hrvatsku baštinu i to u nadi da će one (ukoliko je riječ o njegovim suvremenicama) nastaviti pronositi hrvatsku glazbu i duh, a da nadolazeće generacije njihov zalag i zalag njihovih prethodnica – neće zaboraviti.⁸⁰

Kuhačevi tekstovi o kojima je ovdje riječ kraćega su opsega, mahom publicistički članci. Čak se i opsežniji Kuhačevi spisi, monografija posvećena Vatroslavu Lisinskom i knjiga *Ilirski glazbenici*, u formalnom pogledu od njih vrlo malo razlikuju. Štoviše, pojedini

začastni građanin bio, izricao se svagdje kao srčan nu pošten borac. Osobito je mnogo radio u vrijeme Ilirizma, te je bio sa drom. Ljudevitom Gajom neprestano prijateljevao i dopisivao.“ (KUHAČ 1879: 764)

⁷⁸ Svaka je od glazbenica već od rana pokazivala znakove glazbene nadarenosti, a ovdje donosim jedan od takvih primjera iz članka o Marini pl. Gvozdanović: „Još djevojčicom od 12-13 godina, pokazala je osobitu volju za kazalište i za pjevanje. Svaki put, kada je prisustvovala sa svojim roditeljima kojoj operi, oponašala bi kod kuće dotične operne pjevačice po igri i po pjevanju. Uz njezin izvrstan sluh i živahan temperamenat uspjelo joj je takvo oponašanje tako dobro, da su se roditelji pa i drugi ljudi tomu daru gotovo čudili.“ (KUHAČ 1898a: 702) Sličnu formulu pokazuje i članak o Mariji Magjarević, u kojem je moguće pročitati i sljedeće: „Marija svršila je u Brodu djevojačku školu, te se još kao dijete istaknula zvonkim grlom i umiljatim pjevanjem, osobito kada je pjevala crkvene i pučke popievke.“ (KUHAČ 1907b: 137)

⁷⁹ U slučaju Slave Atanasijević Kuhač s divljenjem spominje kako je glazbenica, pored umještosti u *ženskim poslovima*, bila i višestruko umjetnički nadarena: „Ta mala ta djevojčica toliko je pameti i zdrava suda pokazivala, da joj se je svaki čovjek čuditi morao, uz to je pako umjela pjevati, guslati, glasovirati, risati, pismeno se vješto izraziti [...], znala ženske poslove, te govoriti o fizici, o prirodoslovju.“ (KUHAČ 1879: 765)

⁸⁰ Usp. sljedeća mjesta: „A kada bi bio sud dotičnoga majstora povoljan, mogla bi naša Marija još uvijek postati odličnom opernom pjevačicom [...]. Preporučujem gospodjicu Magjarevićevu paski hrvatskih patriota.“ (KUHAČ 1907b: 138); „Želim od srдца, da moje rieči [...] prihvate svi iskreni prijatelji glasbe narodne [...] jer želim, da sve što biva, neka biva na korist i slavu domovine.“ (KUHAČ 1865: 168); „Sama je nam pisala: ‘Obećajem iz svih silah gojiti hrvatsku glasbu i onomu narodu pomagati i hasniti, koji me voli i uvažava, ne pako onom, koji me goni.’“ (KUHAČ 1879: 767); „Možda je nisu zato u tom leksikonu upisali, što se ona priznavala rođenom Hrvaticom, no ako su to propustili njemački glazbeni leksikografi, to je naša dužnost, da mi čuvamo njezinu uspomenu, i da se njome dičimo.“ (KUHAČ 1908: 206); „Umjetnička pjevačica Murska je neprispodobiva, kako to svi tvrde, a slavila je najveće slave, koje se samo pomisliti mogu, i to u celom svijetu. Zato i kličem: ‘Slava i vječni spomen hrvatskom slavulju, pjevačici svjetskoga glasa Emi pl. Murskoj!’“ (KUHAČ 1905: 532); „Želimo joj sretan napredak i sretnu budućnost, ali i to, da prvi svoj dopust hrvatskoj operi posveti.“ (KUHAČ 1879: 669) Jedini odmak u ovakvoj formulaciji (i intonaciji) završetka Kuhačevih članaka primjetan je u najkraćem tekstu-portretu jedne umjetnice, tekstu o Selmi Dürrigl. Zaključne riječi ponovno upućuju na njegov odnos prema dvojbi *privatno/profesionalno* u životu žene: „[...] obratio sam se [...] izravno na nju, moleći ju za biografske podatke, jer želim, da i ona dodje u moj biografski leksikon, da za nju znadu i kašnija pokolenja. Gospodja Milla-ova Dürrigl odazvala se je već za par dana mojoj molbi [...], premda je rekla u svoj listu [...] upravljenom na me, da sada ne teži više za nikakvom slavom, i da ju sve hvale o njezinom negdašnjem pjevanju ostave posve hladno. Ova je izjava u mnogočem karakteristična, jer pokazuje na pravo zvanje žene.“ (KUHAČ 1907: 192)

su članci u donekle prerađenom obliku ušli u sastav knjiga, pa je tako članak o Sidoniji Rubido Erdödy, objavljen izvorno 1882. u *Viencu*, godine 1893. uvršten u knjigu *Ilirski glazbenici*. Monografija *Vatroslav Lisinski i njegovo doba* također sukcesivno prati skladateljev život kao niz svojevrsnih članaka. Ugrubo se ova monografija tematski može podijeliti na četiri veće cjeline: skica umjetničke situacije u Hrvatskoj na početku 19. stoljeća, opis mladih ilirskih entuzijasta i njihovih umjetničkih projekata (napose događaji oko izvedbe *Ljubavi i zlobe*), zatim Lisinskijev rad na relaciji Prag-Zagreb te konačno njegov neuspjeh po povratku u domovinu i smrt.⁸¹ Svako od ovih poglavlja korelira s određenim razdobljem u skladateljevu životu⁸² i oblikovano je gotovo kao zatvorena priča, kao svojevrsan članak, koji s napisima o ženama-umjetnicama dijeli i način oblikovanja i sadržaj završetka (svako poglavlje, naime, završava emfatičnim tonom, upućujući na nacionalnu zadaću svih opisanih ilirskih junaka i junakinja). Čini se, stoga, kako je Kuhačevo muzikološko pismo uvelike predodređeno ranije zadanim formalnim okvirom.

S druge strane, narativnu matricu analiziranih Kuhačevih spisa nose *podaci*, od kojih (ili *na temelju* kojih) autor izgrađuje cjelokupan svoj tekst. Ti su podaci ponekad iz pisanih izvora, poput tiskovina,⁸³ ili je pak (mnogo rjeđe) riječ o pisanim izvorima privatne provenijencije, poput pisama i slično.⁸⁴ Ipak, mnogo je češće riječ o usmenim izvorima kao izvorima informacija u analiziranim člancima.⁸⁵ Kuhač se uglavnom oslanja na svjedočanstva suvremenika⁸⁶ ili na svjedočanstva prijatelja, obitelji⁸⁷ i drugih osoba koje nisu nužno bile

⁸¹ Također, osim navedenoga biografskog opisa skladateljeva života, Kuhač je u monografiju unio i popis Lisinskijevih skladbi nastalih od 1841. godine do njegove smrti.

⁸² O tome svjedoči prva rečenica četvrtoga poglavlja, trećega po redu koje se u knjizi bavi Lisinskijevim životom: „Lisinski nije mnogo ugodnosti doživio u vrijeme svog naukovanja, ali sve to nije ništa bilo prama onom, što je u trećoj periodu svoga života izkusio u domovini.“ (KUHAČ 1887a: 116)

⁸³ Vidi KUHAČ 1879: 669 i KUHAČ 1908: 191. Ponekad Kuhač za tiskovine navodi naslov i datum odnosno godinu, no ponekad na izvor upućuje i riječima poput „Neki u Firenci izlazeći list pisao je...“ ili „Neke su talijanske novine pisale...“ (KUHAČ 1905: 441-442)

⁸⁴ Usp. sljedeće mjesto: „[...] te je sam pisao na vikarijat. Nakon jedno 14 dana dobio je sliedeći odgovor: ‘Auf ihr Ansuchen wird bekannt gegeben [...]’ Wien am 13. Juni 1906.“ (KUHAČ 1908: 189)

⁸⁵ Na tu je temu Zdravko Blažeković zaključio: „Budući da je Kuhač svoja izlaganja temeljio više na usmenim informacijama nego na arhivskim izvorima, a podatke dobivene od suvremenika uglavnom nije provjeravao, njegove su biografije ponekad ostajale anegdotalne, te se u njima mogu naći neprovjereni podatci.“ (BLAŽEKOVIĆ 2009: 45)

⁸⁶ Usp. sljedeća mjesta: „Ovo je meni, Kuhaču, istom onda sve kazivao gosp. Schlesinger, kad je već Marlova otišla iz Zagreba. Da sam ja prije znao za boravak Marlove u Zagrebu, svakako bi ju posjetio bio, te ju ispitkivao ob ovom i onom [...]. Pa tako se morao sadašnji njezin biograf obračati na razne ličnosti, koji su šta znali o Marlovoj. Medju ovim ličnostima pripoviedao mi je presvijetili gosp. Koloman Egersdorfer, viećnik stola sedmorice...“ (KUHAČ 1908: 206); „Tako me je obavjestio na moj upit glede Murske, bivši profesor bečkog konzervatorija gosp. Julijo Epštein, naš glasoviti zemljak, koji i sada živi u Beču.“ (KUHAČ 1905: 441)

⁸⁷ Usp. sljedeće mjesto: „Osobito u Murskinom životu manjkalo je mnogo, što se trebalo da se znade, iznese i tako zaboravi otme. Da tomu doskočim, t. j. da nadopunim ono, što manjka u tom životopisu i što nisam mogao naći u nijednim novinama niti u leksikonima, u kojima se govori o Murskoj, opitao sam se u neke [od] još živućih rodjaka Murskinih. (...) Drugi Murskin rodjak, koji mi je u pomoć bio, jest velemožni gospodin Slavko

suvremenicima umjetnice o kojoj piše.⁸⁸ Pri tome Kuhač svoje izvore tretira na različite načine: ponekad “informantima“ navodi imena, a ponekad ih sasvim “zaobilazi“,⁸⁹ a jednako je tako selektivan i pri navođenju informacija koje je prikupio, ponekad ih pripisujući izvoru, a ponekad ne.⁹⁰ Svoje izvore Kuhač *odvaja* jedan od drugog, ali katkada se koristi i izrazima poput *ljudi, obitelj* i sl., no u oba se ova postupka podatak koji je od izvora dobio u pravilu sintetizira u jednu sliku, s iznimnom rijetkošću citata ili direktnoga govora. Umjesto toga, Kuhač najčešće *prenosi izrečeno* ili pak inscenira dijaloge⁹¹ koji su opet proizvod njegove translacije i prilagodbe. Prigode u kojima je razgovarao s nekim rijetko, ako uopće kontekstualizira (tek ponekad napomene zašto piše o određenoj umjetnici poput, primjerice, prikupljanja informacija za projekt vlastitoga biografskog leksikona⁹²). Čini se da pritom sam Kuhač nije smatrao usmene izvore manje vjerodostojnima.⁹³ Na to bi upućivala opaska u jednome od članaka o glazbenicama: iako svjestan da u izradi biografije dviju hrvatskih pjevačica prednost treba imati umjetnica starije generacije, opravdava se sljedećim riječima: „Životopis Matilde Marlove, Zagrepčanke, imao bi doći po kronoložkom redu na prvo

Aranicki, viećnik banskoga stola. Nadalje mi je koješta razjasnila gospoja Marija Paraga, rodjena Robzel, koja nije doduše u rodu s Murskom, ali je bila – kada još nije bila udata, diljem 19 godina gospodarica kod Murskinog oca, kad je ovaj obudovio.“ (*Ibid.*: 357)

⁸⁸ Usp. sljedeće mjesto: „Od svih najviše sam doznao od Murskine sestrične gospodje pl. Turkovičke. Ona živi u Zagrebu, te premda joj je već 82 godine, to je još sveudilj zdrava, ima izvrstno pamćenje i rietku inteligenciju.“ (*Ibid.*)

⁸⁹ Usp. sljedeća mjesta: „No kako su mi ljudi pripoviedali, koji su Mursku u ono doba poznavali, nije bilo Ilmino grlo od liepoga, nego gotovo od nesnosno kreštećeg zvuka.“ (*Ibid.*: 358.); „Pisac ovoga (Kuhač, op.a.) pitaše obitelj, zašto nisu Macu poslali na početni nauk u zemalj. glasbeni zavod zagrebački, pa dobi od nekog starine, koji je prisutan bio, ovaj odgovor: ‘Zagrebački profesori pjevanja, a i sama journalistika tvrdi, da pjevačice u Zagrebu naobražene ništa neznađu.’ (...) Tako naš starče. A mi stavljamo izjavu ovu zato amo, jer je u njoj nešto istine, i da se znade, kako se izvan glavnoga grada rad naš oštro motri i rešeta.“ (KUHAC 1879: 668)

⁹⁰ U tekstu o Ilmi Murskoj Kuhač u bilješkama nerijetko navodi podatke poput „Po pripoviedanju gospodje majorice pl. Turkovičke“ (KUHAC 1905: 358) ili „To je Murska sama pripoviedala gospoiji Paragi“ (*Ibid.*: 506), ali za velik dio podataka on, jednako tako, svoj izvor ne navodi.

⁹¹ Usp. sljedeće mjesto: „‘Ako je tomu tako’ – reče Murska – ‘tada ti opraštam, te ne ću te prijaviti policiji, ali u buduće budi iskrena prema meni, nemoj me više okraštiti, nego moli me, ako šta ustrebaš.’“ Na ovu rečenicu odnosi se i bilješka koju je Kuhač u tekst unio, upućujući na sljedeće: „To je Murska sama pripoviedala gospoiji Paragi.“ (*Ibid.*)

⁹² Vidi KUHAC 1905: 357; KUHAC 1907: 192.

⁹³ O pitanju Kuhačeva postupanja s *podatkom* i njegovim *izvorom*, Zdravko Blažeković je zapisao: „Metoda koju je Kuhač slijedio pri pisanju biografija i povijesnih studija o glazbenom životu, u osnovi je bila pod utjecajem načina istraživanja tradicijske glazbe, gdje je glavni oblik prikupljanja informacije bio razgovor s kazivačem. Ideal 19. stoljeća koji je propisivao da sve izneseno u biografiji bude provjerljivo, Kuhač je zanemario, jer nije sumnjao u podatke odbivene od kazivača i korespondenata. Tako se događalo da su dijelovi njegovih životopisa bili više *konstrukcije* krojene prema vlastitom uvjerenju, nego nepristrane *rekonstrukcije* nečijeg života (kurziv M.B.).“ (BLAŽEKOVIĆ 2009: 47) Više o problemu Kuhačevih izvora vidi MAROŠEVIĆ 1989: 116-121 i BLAŽEKOVIĆ 2009a.

mjesto, pošto se Marlova prije rodila nego Murska, ali buduć ima u Murskinoj biografiji više ustmene predaje, nego u Marlovoj, to sam stavio životopis Marlove na drugo mjesto“.⁹⁴

Upravo članak o Ilmi Murskoj, najduži u sklopu Kuhačevih radova koji se bave glazbenicama, na stanovit način naznačuje i pitanje *učinka* pisanja. Naime, Kuhač ne samo što donosi iscrpnu biografiju umjetnice, nego napominje i sljedeće: „Pravo veli Obzor, da je život Murske gotovi roman, koji se možda neće nikada pravo razjasniti i odgonetati. Istina je, da je veoma teško opisati taj život posve vjerodostojno, pošto su uništene korespondencije djelujućih osoba toga romana. Ali to ipak ne isključuje mogućnost, da nebi mogao služiti Murskin život kojemu romanopiscu ili opernom libretisti podlogom.“⁹⁵ *Život kao roman* tako postaje predložak za roman sam, ili za operni libreto, za tekst koji bi, kao potencijalna nova narodna tvorevina, mogao dalje pronositi priču o nacionalnoj veličini. Ili barem postaje predložak za – ciklus muzikoloških članaka. *Život kao roman* – tako bi mogao glasiti podnaslov uz raspravu o Kuhačevim radovima posvećenima životu glazbenica. Svi se ti životi teško daju *opisati*, reći će Kuhač, ali, s druge strane, čini se – ostavljaju mogućnost sastavljanja priče, i to s različitim motivima, a i različitim učincima. Jedan od njih svakako je i skretanje pozornosti na *romanesknost* samoga muzikološkog pisanja. Drugim riječima, Kuhačeva pozicija vrhovnoga ovjervitelja znanja, koji sa sigurnog mjesta može analizirati i procjenjivati stvaralačko iskustvo glazbenica, napose kada se u toj procjeni poziva na skupni identitet u prvome licu množine,⁹⁶ počiva na istim pretpostavkama kao i *romaneskni* život njegovih junakinja. U njegovim spisima afirmacija specifično ženskoga glazbeničkog

⁹⁴ KUHAČ 1905: 357.

⁹⁵ *Ibid.*: 532. Indikativno je i da Kuhač ovdje ne spominje riječi poput *istražiti*, *analizirati*, *propitati*, nego koristi upravo riječ *opisati*, što možda ponajbolje naznačuje ton, formu, pa i sadržaj gotovo svih ovih članaka. Svi oni, sa svojim veoma sličnim oblikovanjem, kao da služe isključivo prezentaciji; prezentaciji bez pretenzija na *znanstveni pristup*. Usp. i sljedeće mjesto: „Neka se gospodjica Grabarska za ono skrbi, što sam joj u najboljoj nakani savjetovao, a njezin ovaj *životopis* posvjedočit će kašnje, da nismo gojili nadu u vjetar (kurziv M.B.).“ (KUHAČ 1898a: 734)

⁹⁶ Pitanju Kuhačevih identiteta poseban je rad posvetio Stanislav Tuksar, primijetivši da su Kuhačevi „samouvjereni stavovi konstruirani upravo uživljavanjem u bez-identitarni subjekt i kroz razliku između nečega ili nekoga i njega samoga u poziciji vrijednosnoga kriterija.“ (“[...] namely, many of Kuhač's self-confident attitudes were conceived and formulated by using non-identity or the difference between something or somebody and himself as a value-based criterion.“ Prijevod M.B.) (TUKSAR 2013: 27-28) Govorom u prvom licu množine Kuhač se, s jedne strane, svim svojim bićem prepustio „vlastitome odabiru uloge izumitelja ‘komparativne muzikologije’ [...]“ (“Namely, Kuhač was undoubtedly imbued with an outstandingly strong impetus for exploration and committed himself uncompromisingly to his self-chosen role as the inventor of ‘comparative musicology’ [...]“ Prijevod M.B.) (*Ibid.*: 28) S druge strane, čini se kako ovaj govor (progovaranje) kroz perspektivu *nas* ima i svoju nacionalnu crtu i misiju kao specifičan vid identifikacije i samo-uspostavljanja; možda se i Kuhač na taj način svjesno odlučio na izgradnju vlastita identiteta alatima političke identifikacije. Stanislav Tuksar još će reći kako su „suvremene antropološke zasade iznijele nov splet ideja [...] prema kojima je ‘identitet oblikovan uglavnom političkim odabirom (političkom aproprijacijom) određenih karakteristika’... ‘dovodeći u pitanje ideju da je on prirodno dān.’“ (“Contemporary anthropological views bring a further set of ideas [...] – that ‘identity is formed by predominantly political choice of certain characteristics’... ‘questioning the idea that identity is a natural given’.“ Prijevod M.B.) (*Ibid.*: 29)

iskustva možda jest nusproizvod, nešto do čega se dolazi usput, a ne uslijed razloga koji su ga pokrenuli. Da ga se pita, vjerojatno bi feminističke teme smatrao nevažnima, ako ne bi i ustao protiv njih, no njegovo ih pisanje otvara, i to na različite načine.

3. Feminizam Antonije Kassowitz-Cvijić

3.1 Žene iz sjene

Za današnju je muzikologiju knjiga *Vatroslav Lisinski u kolu Ilira* Antonije Kassowitz-Cvijić svakako njezin najpoznatiji rad. Razlog zbog kojega je ova knjiga doživjela takvu pažnju leži djelomice i izvan nje same, izvan njezine forme i književne strukture, izvan njezina znanstveničkog impetusa i autorske pozicije. Moglo bi se reći da je u vidokrug muzikologije ušla na dvije razine: s jedne strane zahvaljujući svojem predmetu, odnosno skladatelju o kojem je riječ, a s druge zahvaljujući tome što ju se čitalo kao izvor za povijest glazbe i tako uvelo u znanstvenu raspravu. A u oba je slučaja riječ o dvojici muškaraca. Na jednoj strani to je Kuhač, *otac* hrvatske muzikologije, dok drugu čini osoba zaslužna za najširi znanstveni obuhvat Lisinskijeva života i djela. Ustrojivši ideju muzikologije kao discipline s nacionalnim predznakom, sa zadaćom očuvanja nacionalnog duha, Kuhač je Lisinskoga na stanovit način kanonizirao, kao skladatelja *prve hrvatske opere*, pa je i istraživanje i pisanje o njemu postalo poželjnim doprinosom disciplini. To je, između ostaloga, značilo i propusnost za djelo poput knjige *Vatroslav Lisinski u kolu Ilira*.

Drugi važan kanal kojim je djelo Antonije Kassowitz-Cvijić dospjelo u arenu muzikoloških rasprava ponovno je posredovan figurom Vatroslava Lisinskog, a riječ je o opsežnoj monografiji o ovome skladatelju iz pera Lovre Županovića, objavljenoj 1969.⁹⁷ Ondje se na više mjesta upućuje na knjigu Antonije Kassowitz-Cvijić, i to na vrlo karakterističan način: Županović, naime, knjigu Antonije Kassowitz-Cvijić tretira tek kao izvor podataka za povijest glazbe. Njegovo *strogo znanstveno* čitanje kao da njezin rad pretvara u znanstvenu raspravu, ničim ne dajući naslutiti i neku drugu žanrovsku pripadnost njezine knjige.⁹⁸ Drugim riječima, Županović po strani ostavlja analizu njezina djela. Ono je za njega samo skup podataka što ih u najboljem slučaju valja inkorporirati u vlastitu raspravu,

⁹⁷ U knjižici o Vatroslavu Lisinskom, nastaloj nakon opsežne monografije i objavljenoj u povodu 150. godišnjice skladateljeva rođenja, Županović navodi samo šest bibliografskih jedinica kao „najvažniju literaturu“. Među njima je Kuhačeva monografija *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*, ali ne i knjiga Antonije Kassowitz-Cvijić. Usp. ŽUPANOVIĆ 1971: 45.

⁹⁸ Za razliku od ovoga, u drugoj je knjizi, pišući o korespondenciji Ivana pl. Zajca, Županović u autoričinom radu zapazio i nešto drugo: „Jako je biografija hrvatskog skladatelja Ivana Zajca (1832-1914) danas dobro poznata, ona oskudijeva građom osobne prirode. Malokad se, naime, u njoj mogu naći skladateljeve najintimnije misli koje je on morao upućivati drugima. Iznimku predstavljaju uspomene Antonije Kassowitz-Cvijić, nastale na osnovi pričanja samog Zajca autorici pri kraju života, na žalost nepouzdana i suviše subjektivne kako zbog načina izlaganja tako i zbog visoke starosti skladatelja s obzirom na vrijeme kada ih je iznosio.“ (ŽUPANOVIĆ 1976: 166)

no koji – mnogo češće – svojom *netočnošću* potvrđuju njegove *točnosti*.⁹⁹ Ovo je napose razvidno kada Županović podatke iz njezine knjige uspoređuje s podacima što ih donosi Kuhač¹⁰⁰ – njegove su prosudbe uvelike markirane Kuhačevim statusom *oca*, s jedne, te slikom o *ženi-muzičkoj spisateljici* – s druge strane.

Županovićevo uvrštavanje knjige Antonije Kassowitz-Cvijić u tokove hrvatske muzikologije (bez obzira na to kako ju je čitao) predstavlja izoliran slučaj u čitavoj znanstvenoj valorizaciji njezina opusa,¹⁰¹ uokviren prethodnim napisima koji su njezin rad promatrali iz pedagoškoga rakursa¹⁰² te onima kasnijima, koji su to činili tragajući za negdašnjim hrvatskim književnicama.¹⁰³ Pa ipak, to je djelo posredstvom ovakva čitanja na stanovit način ušlo u domaću muzikologiju, premda je ostalo negdje na njezinu rubu. Županovićeve monografije svakako je prilog iz njezine *glavne struje*, dok je Antonija Kassowitz-Cvijić ostala nevidljiva, kao *osoba jedne knjige*, i to kao primjer kako – *ne treba pisati*.

Knjiga *Vatroslav Lisinski u kolu Ilira* predstavlja „rijedak žanr u hrvatskoj književnosti, romansiranu biografiju.“¹⁰⁴ Djelo čini osamnaest poglavlja (uz devetnaesto, kao autoričino obraćanje) što kronološki prate skladateljev život, dotičući i život skladateljevih roditelja. Svako poglavlje čini nekoliko kraćih tematskih cjelina koje se uglavnom grupiraju

⁹⁹ Tako, primjerice, tezu o prvim skladateljskim pokušajima Vatroslava Lisinskog Županović iznosi s obzirom na tvrdnje Antonije Kassowitz-Cvijić: „Rad u glazbenom društvu morao je neminovno dovesti Lisinskoga do toga da se i on sam okuša kao skladatelj. Da li je skladao nešto i prije tog vremena, može se samo pretpostavljati, usprkos tvrdnjama Antonije Kassowitz-Cvijić. Teško da bi se Lisinski, povučen i skroman, a uz to svjestan da još premalo zna iz teoretskih glazbenih disciplina, odlučio na skladanje da nije bilo Štrige.“ (ŽUPANOVIĆ 1969: 37) Županović se ovdje poziva na mjesto na kojemu Antonija Kassowitz-Cvijić govori o mladim ilirskim zanesenjacima koji su, svatko na svoj način, pridonijeli nastanku „kajkavskog jednog kupleta.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1919: 22)

¹⁰⁰ Usp. sljedeće mjesto: „Preostalo bi, dakle, pratiti boravak Lisinskoga u Zagrebu prema pisanju Kuhača i Antonije Kassowitz-Cvijić. Međutim, ono nije bogato podacima ni kod jednog ni kod drugog. Kassowitz-Cvijić daje tom boravku isključivo sentimentalni karakter, povezujući ga uz, možda i stvarni, susret Lisinskoga i Hedvige... Kuhač je također siromašan podacima, ali se oni na prvi pogled doimlju veoma stvarno.“ (ŽUPANOVIĆ 1969: 79)

¹⁰¹ Andreis je možda prvi Antoniju Kassowitz-Cvijić spomenuo u kontekstu muzikologije, odnosno „muzičke nauke u Hrvatskoj“. Premda, za razliku od Županovića, njezino djelo nije čitao kao izvor podataka za povijest glazbe, u svojoj je povijesnoj kronologiji muzikoloških prinosa naznačio: „Nekoliko priloga biografijama Lisinskog, Zajca i Kuhača dala je Antonija Kassowitz-Cvijić (1865-1936). Ona nije bila muzičar od struke te je u svom romansiranju često upadala u nepotrebne naivno-romantičarske sladunjavosti. Ali i pored nedostataka njena djela sadrže pouzdanih podataka i činjenica od kojih je neke prvi put objavila.“ (ANDREIS 1965: 11) Također, osim u svojoj monografiji o Lisinskom, Županović spominje Antoniju Kassowitz-Cvijić i u knjizi *Stoljeća hrvatske glazbe*, gdje je u bibliografiji naveo sve tri monografske knjige što ih je Antonija Kassowitz-Cvijić posvetila glazbenicima. Usp. ŽUPANOVIĆ 1980: 270.

¹⁰² O tome vidi JERAND 1942.

¹⁰³ O tome vidi DETONI DUJMIĆ 1995.

¹⁰⁴ DETONI DUJMIĆ 1998: 123. Da je po pitanju žanra bila riječ o namjernom odabiru svjedoče sljedeće autoričine riječi o potencijalnom problemu s obzirom na temu o kojoj piše: „Bio je napisan tako intimno po zagrebački i subjektivno porodični, da sam ga tek na ponuku monsignora Barlé-a ponudila Matici Hrv.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1934a: 7)

oko dva osnovna motiva: skladateljevih glazbenih aspiracija, s jedne, te društveno-političke situacije i ilirskih prilika, s druge strane. Pritom Antonija Kassowitz-Cvijić s mnogo pažnje i detalja izgrađuje i sporedne likove koji obilježavaju ilirsko doba, poput, primjerice, Ljudevita Gaja, Stanka Vraza ili bana Josipa Jelačića, a uz pojedine važne likove donosi i njihove slikovne portrete. Slikovne materijale, nadalje, čine i vedute Zagreba i okolice, ali i preslike dokumenata iz obiteljske prošlosti Vatroslava Lisinskog, poput službenih dokumenata i spisa, privatne i službene korespondencije, itd., koji se ponekad donose i u pisanome obliku. Neprestano upućivanje na takve izvore „omogućilo joj je kolažirati sjetna, gotovo spomenarska sjećanja i romantičarska uljepšavanja s čvrstom faktografijom“.¹⁰⁵ Napoljetku, djelo u svojem dokumentarističkom sloju vrvi opisima gradske zbilje i neposredne prošlosti Zagreba,¹⁰⁶ a na tekstualnoj ga razini karakterizira neprestana izmjena fokusa pripovijedanja, i to između snažno *sentimentalnih* sekvenci i onih više *kroničarskih*.

Odabirom ovakve teme (pa i njezinom razradom u tekstovima kraćeg opsega¹⁰⁷) Antonija Kassowitz-Cvijić je u knjizi *Vatroslav Lisinski u kolu Ilira* bez sumnje „pokazala očaranost hrvatskim narodnim preporodom.“¹⁰⁸ Odabirom Vatroslava Lisinskog za junaka opsežne biografije autorica veliča neposrednu prošlost. I ona je pobornica nacionalne ideje, smatrajući osobnom zadaćom učiniti da se sjajna prošlost, kada se pojavila iskra hrvatstva, ne zaboravi.¹⁰⁹ Na ilirsku prošlost gleda s velikim žarom i entuzijazmom, i sama se

¹⁰⁵ DETONI DUJMIĆ 1998: 124.

¹⁰⁶ Usp. sljedeće primjere kroničarskog glasa Antonije Kassowitz-Cvijić: „U velikoj bivšoj zgradi sestara Klarisa (Opatička ulica br. 20, državna blagajna) bila je kroz mnoge godine smještena zagrebačka pošta, na dohvat svim uredima, društvima i imućnijem općinstvu. Stoga je gornji dio Opatičke ulice nosio ime Poštanske ulice. (...) Saobraćaj grada Zagreba s vanjskim svijetom podržavao se ponajviše putem Zidanog mosta.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1919: 230); „Zagreb je tada imao tri kavane, jednu u ‘Narodnom domu’, drugu u kazališnoj zgradi, a treću na Harmici. Nije dakle bilo na odmet, da se podigne četvrta na sjevernom obronku usred omorika, što su ih posadile Klarise. Palain je ondje sagradio paviljončić, uredio kavanu s biljarom, u gotske prozore stavio stakla u narodnim bojama.“ (*Ibid.*: 231) Dunja Detoni Dujmić još je zabilježila: „Pokazala je i znatan osjećaj za politička i povijesna pokrića; odatle npr. doslovni navodi Kukuljevićeva zastupničkog govora na hrvatskom jeziku, detaljni opisi krvoprolića srpanjskih žrtava u Zagrebu 1845., odjeci revolucionarne 1848. u Hrvatskoj, marijabinističkog preporodnog kruga oko I. Krizmanića, zagrebačke Ilirske čitaonice i sl.“ (DETONI DUJMIĆ 1995: 124)

¹⁰⁷ O tome vidi KASSOWITZ-CVIJIĆ 1932; KASSOWITZ-CVIJIĆ 1932b; KASSOWITZ-CVIJIĆ 1933 i KASSOWITZ-CVIJIĆ s. a.

¹⁰⁸ DETONI DUJMIĆ 1995: 123.

¹⁰⁹ Na prvu stranicu romana Antonija Kassowitz-Cvijić stavlja pjesmu naziva *Svome rodu*, čiju prvu strofu čine stihovi: „Savila sam vjenčić dragih uspomena. Dok ne povenuše od vremena novih. Nije vjenčić bogat, nije gizdav sjajem. Čedan je, al mio – jer je naš.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1919: 4) Stihovi daju do znanja kako upravo vrijeme koje ona živi nema previše sličnosti s ilirskim vremenom, ali ona se i dalje, svojim nacionalnim osjećajem, na to ilirsko vrijeme nadovezuje veličajući ga. O tome je riječ i u posljednjem poglavlju knjige: „Često sam rado boravila u zemaljskom arhivu, koji krije ponosno naše blago iz prošlosti, i u intimnom gradskom muzeju, gdje me ravnatelj [...] znao voditi i [...] preda mnom razotkrivao svu utihnulu draž ilirske prošlosti... Pred mojim je tada očima pukla mnoga izbljedjela uspomena iz djetinjstva, koje je sezalo u poilirsko doba. Odjednom su oživjela poznata mi lica [...]. O svakom nam je dobra majka znala pričati, o važnom

identificirajući s formativnim razdobljem hrvatske nacionalne svijesti, ali i kao na *razdoblje za kojim žali*. Pa iako se, i zbog samog naslova, može pomisliti da je djelo uglavnom sazdana kao svojevrsna panorama onodobnoga Zagreba i (njegovih) društveno-političkih prilika, osnovni ton ipak daje snažno psihološko profiliranje Vatroslava Lisinskog.

Stanovitu atipičnost u oslikavanju velikih povijesnih ličnosti otkrivaju već prve stranice romana, koje daju naslutiti da će naglasak biti na važnim povijesnim sastavnicama vremena u kojem je skladatelj živio, no one u isto vrijeme otkrivaju da je mnogo važnije bilo o crtati, primjerice, mijene u skladateljevu raspoloženju, njegova unutarnja previranja, tjeskobe i radosti. Upravo su takve *osobne drame* ono što karakterizira glavni lik. Lik skladatelja, kako ga prikazuje autorica, nježan je od djetinjstva, primoran biti uz majku dijelom zbog fizičke mane, ali i zbog osobina što ih je razvio upravo zamjetnom bliskošću sa ženama iz svoje okoline. Vatroslav Lisinski Antonije Kassowitz-Cvijić mnogo je manje herojska figura od one kakvu je opisao (stvorio?) Kuhač. Dok je Kuhač razlog za nemogućnost dosezanja onoga žuđenog pronalazio u *vanjskoj* prijetnji i ugrozi (nesklonoj društvenoj sredini, nemaru nacije i, općenito uzevši, nesretnoj sudbini), Antonija Kassowitz-Cvijić svojega Lisinskog gradi kao neostvarenu figuru heroja koji *sam*, nesigurnošću i sumnjama, destabilizira vlastitu junačku poziciju.¹¹⁰ Takva je izgradnja glavnoga lika, koji predstavlja ono što Vatroslav Lisinski predstavlja za hrvatsku povijest, sasvim atipična. Lisinski ne samo što sam sebi stoji na putu do samoostvarenja, nego je odmalena suviše nježan i povučen, između ostalog i uslijed bliskosti sa ženama.¹¹¹

njihovom patriotskom nastojanju. A najznatnija njihova djela osvjetlio bi nam pokojni ujak Matija Mesić, prvi rektor hrvatskog sveučilišta.“ (*Ibid.*: 269)

¹¹⁰ Usp. sljedeća mjesta: „Ovladalo njime ujedno silno nezadovoljstvo sa svom umjetničkom poezijom u pjesmi i glazbi... Naci se poslije takovih časova nebeskog objavljenja osjećao silno nesretnim. U njegovoj bi se duši tada sve uskomešalo, pa bi jadan klonuo sav slomljen i uništen. A zatim bi ozbiljno posumnjao o glazbenim svojim sposobnostima. I nastala bi najtragičnija duševna borba, spor između misli i volje.“ (*Ibid.*: 32); „A tad je počeo stvarati svoju prvu operu ‘Ljubav i zlobu’. Radio je u fizičnim patnjama, bez jakih umjetničkih impresija koje umjetnika sile na stvaranje, bez teoretske sigurnosti, bez uvjerenja, da je u njega dozrela umjetnička sposobnost.“ (*Ibid.*: 102) Ovdje ipak smatram potrebnim naglasiti kako u pisanju Antonije Kassowitz-Cvijić, unatoč tome što Lisinski dvoji može li iznijeti pravu umjetnost, on nikada nije odvojen od svoje *glazbene prirode* i posvemašnje predaje glazbi te je u njoj „nalazio mladić najprirodniji izražaj prepune i prebogate svoje duše, pa i svu utjehu. Kao da je neka viša moć bdjela nad njime, da se neobični talenat ne izgubi, ne okalja, već da stupa čistom stazom prema svojem usavršivanju. Nad čitavom njegovom pojavom utjelovio se dah čistoće i velebnog glazbenog duha.“ (*Ibid.*: 24)

¹¹¹ Tako Kassowitz-Cvijić Lisinskoga opisuje i kao čovjeka koji ima „djetinje osjećaje preosjetljive muške duše.“ (*Ibid.*: 163) U Pragu je Lisinski ponovno doživio nemogućnost identifikacije s mnoštvom, i to ponovno zbog svoje *feminizirane* prirode: „Glazbena mladež praškog konservatorija bila je za Lisinskoga neki posve novi tip, duhovit, nadaren, zanoseći se za ljepotom u umjetnosti nekim ekstatičkim uživanjem... Lisinski nije imao u početku odvažnosti, da ih se kloni, pogotovo kad je vidio, da je u društvenom pogledu u mnogočem zaostao. Ali mu je ipak bilo naskoro odvratno. Odgojen od tankočutnih žena, zgražao se je nad svakom nemoralnošću.“ (*Ibid.*: 165)

Istovremeno će autorica tome tipu stvaraoca sup(r)o(t)stavljati aktivni tip, idealni činiteljski subjekt. Za vrijeme Lisinskijeva odrastanja to će biti njegov polubrat Josip,¹¹² a kasnije će ovo mjesto zauzeti lik Alberta Štriga. Štriga je i kod Kuhača lik oprečan Lisinskome; on predstavlja društveno probojnu figuru koja utjelovljuje upravo one osobine koje skladatelju nedostaju za autorsku afirmaciju, a u djelu Antonije Kassowitz-Cvijić on postaje oznaka za nemogućnost skladateljeve realizacije u liku uspješnoga, samoostvarenog muškarca.¹¹³ Albert Štriga karizmatična je figura čija pojava očarava, a kada se u romanu pojavi, redovito zaslužuje slikovite opise.¹¹⁴ Štriga je, navodno, Lisinskome čak dao i ime, simbolično ukazujući na važnost i svojevrsnu kontrolu koju je imao nad skladateljem. Taj je čin znakovit upravo kroz prizmu izgradnje, odnosno dodjeljivanja novoga identiteta onomu *slabijem i nježnijem*,¹¹⁵ kao i novoosigurane društvene participacije.

S druge strane, taj žuđeni identitet, koji za Lisinskoga predstavlja Štriga, u romanu se prokazuje kao ne sasvim plemenito motiviran, budući da je Lisinski za Štrigu „bio skupocjeno sredstvo za svrhe narodne propagande, koje treba iskoristiti. Njegova ljubav za slabašnog muzičara bila je iskrena i požrtvovna, ali lih zarad velikoga blaga, što on u sebi krije.“¹¹⁶ Koliko Lisinski Antonije Kassowitz-Cvijić čezne za realizacijom u liku priznata, javno uspješna subjekta, kakav je u njegovim očima Štriga, toliko se neprestano ukazuje i na njegove manje pozitivne osobine. Glavni junak romana, kao junak nacije, tako postaje utjelovljenje nepovoljnih, *ženskih* osobina: emotivno nestabilan, uplašen i nesiguran u vlastito

¹¹² O Josipu čitamo sljedeće: „Bio je vedre ćudi, dobrog srca, vanredno dosjetljiv i praktičan, obdaren lakoumnom žicom, a najradije pomogao ocu u razgranjenom trgovačkom poslu. Otac je te sposobnosti vrlo cijenio... Od malenog sanjara Nacija nije se Andrija nadao nikakovoj pomoći, odveć je nalikovao na majku.“ (*Ibid.*: 12)

¹¹³ Govoreći o značaju opere *Ljubav i zloba*, autorica napominje: „Kako je Lisinski skladao pod pritiskom *tude želje*, to ide upravo glavna zasluga Štrigu, koji je prikazivanje njezino silnim žrtvama omogućio.“ (*Ibid.*: 103)

¹¹⁴ Usp. sljedeće mjesto: „Kad je zastao na pragu [...], zasjala je upravo munja i zaurala grmljavina, pa se zatavljenom Lisinskom pričinilo kao da je pred njega stupio sam slavenski bog Perun. Neodoljivom ga snagom vazda nešto privlačilo k junačkoj toj prikazi. (...) Iz tog energičnog mladića izbijala je neka tajnovita nadmoć, nedokučiva ona prasnaga provokatornih duhova, kojima rodi svako veliko doba, da se njima služi kao najjačim oružjem. Njima se ne može nitko oteti, a kamoli Vatroslavova sanena ćut.“ (*Ibid.*: 73)

¹¹⁵ Usp. sljedeće mjesto: „A sad ćemo maknuti za uvijek i glupo tvoje dječaćko ime ‘Naci’! Ignatz! Ni to ne valja! Da si mi se zvao jedino ‘Vatroslav’. Jesi li čuo? Vatroslav...“ (*Ibid.*: 78)

¹¹⁶ *Ibid.* U odnosu na Štrigu Lisinski ne samo što je feminiziran, nego poprima i djetinje crte: „Čekaj, čekaj! Obećaj mi, da ne ćeš to vrijeme u Pragu prosnivati, kako je to često tvoj običaj, kad treba da svršiš posao. Ti ćeš ponijeti libreto Porina, pa ćeš nam stvoriti djelo, koje će proizvesti narodni ushit, a naše kritičare posve zadovoljiti! Jesi li čuo? Lisinski spusti glavu, pritvori oči, a vrele su mu se suze spuštale niz obraze. Štriga ga je gledao u čudu: ‘Naco, ti si veliko dijete!’“ (*Ibid.*: 147)

poslanje te u potpunosti ovisan o drugima.¹¹⁷ Njegova afirmacija ovisi o okolini i tuđim poticajima, što Lisinskoga smješta u društveni prostor nečujne i nevidljive – žene.

Znatno su mjesto u izgradnji središnjega lika dobili njegovi odnosi s bliskom okolinom, a nju uvijek čine upravo njemu najbliže – žene. Ostvarenje zadovoljavajućega ljubavnog odnosno bračnoga života ostalo je za Lisinskoga nedosegnuti cilj, budući da su ovozemaljske nedaće, mahom motivirane njegovom neimaštinom, uzrokovale postupnu propast čitave ideje. Istovremeno, istinsku potporu, što moralnu, što profesionalnu, Lisinski je u toj prilici dobio od jedne žene – svoje životne ljubavi, Hedvige Banove. Iako je Lisinski potkraj života dijelio svakodnevicu s Heddom, jer do braka nikada nije došlo, i u tome se odnosu njegovo *muško samoostvarenje* činilo tek područjem žuđenog, pretvarajući Hedu u njegovu mentalnu, fizičku pa i profesionalnu *štaku*.¹¹⁸ No, unatoč stvarnoj fizičkoj nemoći u to vrijeme shrvanoga skladatelja, čini se kako lik Hedvige nije preuzeo ulogu kakva u Lisinskijevu životu nije već ranije postojala: skladateljevo se oslanjanje na Hedu u romanu čini poput pribježišta iz prostora jedne ženske brižnosti u drugi. Drugim riječima, žene njegova života uvijek su igrale znakovito slične uloge one koja podupire, bodri, smiruje i podučava.

Među njima posebno mjesto pripada liku skladateljeve pet godina starije sestre Marije. Iznimno mnogo prostora u romanu posvećeno je njezinu odnosu s bratom, odnosno izgradnji njegova identiteta upravo u tome odnosu, pri čemu za Lisinskoga sestra predstavlja nešto poput zrcala.¹¹⁹ Prateći skladateljev život sukcesivno, roman ne propušta promjene glavnog lika kontekstualizirati upravo u odnosu prema Mariji, toliko često da ona mjestimice

¹¹⁷ Usp. sljedeće mjesto: „Mekana mladićeva duša osjetila je svu milotu rodnog kraja, ali i svu njegovu bespomoćnu slabašnost, kao da čeka, hoće li ga snažni sinci na svojim rukama dignuti iz prostote i siromaštva.“ (*Ibid.*: 60)

¹¹⁸ Usp. sljedeće mjesto: „Vatroslav je sada ponajviše ležao u postelji. Heda bi primakla do njega stari glasovir, stavila mu pod leđa debele jastuke, a on bi kojiput prebirao po tipkama. Heda se u toj nevolji opasala neobičnim junaštvom. Ona je slijedila svoju sudbinu nekom izvjesnom ravnodušnošću, nikad se nije tužila, nije se obazirala na se, jedino na milog patnika, za kojega se je znala ponosna čela ponizivati. Njemu za ljubav bila je podobna da poduzme i najgorči korak. Djevojka prirodene nasmijane čudi prometnula se u sestru bolničarku, u strpljivu ženu patnicu, što svoju ljubav nosi u srcu svijetlim prijegorom. Kruto vrijeme i vječite nedaće iz ljubavne su pjesme njezine mladosti potihom izbrisale redak po redak, dok je ostalo samo čarno spominjanje i vruća samilost.“ (*Ibid.*: 263) Heda je i sama imala umjetničke aspiracije, o čemu vidi u sljedećem citatu: „Kroz zimu je Heda bila presretna, što ga je mogla dvoriti i njegovati svetim pravom prirodnog joj materinstva. Ona je sebi još sveder uobražavala, da će ga pridići. Uz njegov ležaj izrađivala je male svoje kompozicije, ponajviše za jedno grlo uz pratnju glasovir. On joj nije nikad popravljao, neka traži, neka nađe sama svoj put.“ (*Ibid.*: 261)

¹¹⁹ Usp. sljedeće mjesto: „Besvijesno ljubio je Mariju sentimentalno svojom dušom ne kao rođenu sestru, već kao drugo svoje ‘ja’, koje se je u njoj odsijevalo. Ta harmonija njihovih duša s vremenom se gotovo splinula u jedno mišljenje, jedno osjećanje. Čudna njihova sličnost u spoljašnjosti mora da je imala duboko svoje značenje. Uza svu rodbinsku povjerljivost vladao se spram nje vrlo viteški, s mnogo poštovanja, ali se opet uz nju prislanjao svom svojom nestalnošću i nesigurnošću, u čemu mu je ona bila jak potporanj za cio život. Ovo gotovo bolesno obožavanje sestrice nije ga ostavilo ni u muževnoj dobi.“ (*Ibid.*: 21)

izbija u prvi plan. Lik Marije markira u romanu prekretničke događaje (njezin odlazak nakon udaje, njegova inozemna putovanja te konačno smrt), postajući djelomice i njihovim uzrokom. I kada nije s njom, Lisinski o sestri nerijetko razmišlja, neprestano podvlačeći njezinu važnost za konstituiranje i potvrđivanje vlastitoga *ja*.¹²⁰ Osim kao prenositeljica znanja¹²¹ i snažnih moralno ohrabrujućih kvaliteta, ona za Lisinskoga predstavlja i ideal zaokruženoga i ostvarenog bića te vječni životni oslonac.

Marija je u romanu predstavljena i kao lik koji stvara, koji gaji izvanredan glazbeni, pedagoški, ali i književni talent i aspiraciju, ali koje razvija u potajnosti i privatnoj domeni, lišena mogućnosti punopravne društvene participacije, očitujući i time bliskost s mlađim bratom.¹²² Pritom je Marija mnogo aktivnija, odlučnija i poduzetnija.¹²³ Premda nema priliku prezentirati se u javnosti, ona snažno djeluje unutar sfere u kojoj to smije, istodobno podupirući javni diskurs koji će, u konačnici, iznijeti muškarac.¹²⁴ Marija je *žena iz sjene*, kao i mnoge druge žene-stvarateljice njezina vremena.

No, uz ove specifične akcentuacije pojedinih likova i začudnost njihova djelovanja u romanu (začudnost, ima li se na umu status Vatroslava Lisinskog u nacionalnom kanonu glazbe), posebno se ističe i završetak romana, svojevrsan pogovor, koji se pojavljuje nakon dramatičnog završetka radnje. U tome se, naime, zaključnom segmentu, naslovljenom *Posljednji listak* (kao da nastoji upozoriti da je upravo *to* ono što će priču o Vatroslavu Lisinskome zaključiti, a ne njegov nesretni životni kraj), pripovjedački fokus mijenja i čitateljsko se *oko* odjednom nalazi pred govorom u prvom licu jednine, koji baca novo, začudno svjetlo na sve prethodno. Autorica ovdje obznanjuje kako je i sama dio prethodno ispričovijedanoga: njoj je život Lisinskoga prepričala majka, skladateljeva nećakinja, kći

¹²⁰ Usp. sljedeće mjesto: „Vatroslav je iza sestrina odlaska zapao u istu onu nepojmljivu krizu, kao nekoć iza prvoga njezina putovanja u Graz. Po čitave je sate znao sjediti u pustoj njezinoj sobici, kud je postavio i svoj glasovir... Pritvoreni bi očiju prisluškičao šuštanju njezinih haljina, pa bi je svuda tražio bolnim čeznućem i zapadao gotovo u paroksizam... U toj ekstazi osjetio bi tanane te ruke, koje su običavale gladiti svijetle njegove pramove, a kad bi uzdigao zamućen pogled, zagledao se u posve slično lice – majčino.“ (*Ibid.*: 63)

¹²¹ Upravo svojoj sestri Mariji skladatelj zahvaljuje poduku, između ostalog i u teoriji glazbe: “Trudio se s velikim zanimanjem oko rješavanja zamršenih glazbenih problema... Uz tu teoriju uvela ga Marija pomalo u potpuno razumijevanje glazbenih velikana i tumačila mu ljepote i finese njemačke odlične glazbe. Ostala mu je do rane svoje smrti najboljom i najtankoćutnijom učiteljicom. Prvi Vatroslavovi samostalni pokušaji u komponiranju nosili su poradi toga izrazito obilježje njemačke škole i njezina duha.“ (*Ibid.*: 45)

¹²² Usp. sljedeće mjesto: „On je svoje pjesmice vazda pred drugovima krio, jedina Marija smjela ih je čitati, jer se i ona pjesnikovanjem potajno bavila.“ (*Ibid.*: 16)

¹²³ Usp. sljedeće mjesto: „Marijin pronicavi ženski nagon borio se vazda s tom bratovom mlitavošću. Često ga je nagovarala, neka potraži veselo mladenačko društvo, da mu duša ojača i da se razvedri...“ (*Ibid.*: 64)

¹²⁴ Usp. opis prvoga susreta Vatroslava Lisinskog i J. Wiesnera Morgensterna, kod kojega je mladi skladatelj htio učiti. Nakon što mu se Lisinski predstavio i spomenuo sestru kao učiteljicu glasovira, „majstorov se lijevi kutić usnice porugljivo nakrivio. ‘Wollen hören, wie weit die Weisheit der Schwester reicht!’“ (*Ibid.*: 43-44) Nakon slikovito opisane provjere znanja, maestro je vještinom mladoga skladatelja ipak bio zadovoljan.

njegove voljene sestre Marije.¹²⁵ Ona opisuje izvore koje je njezina obitelj baštinila i predala ih u nasljeđe, na taj način dodatno potencirajući obiteljsku vezu s Lisinskim, kao i vezu s njim kao nosiocem specifične nacionalne oznake i zadaće. Ali možda i vezu s njim kao stvaraocem i umjetnikom. Nije li, naime, u njezinu Lisinskom, u njegovim krizama i sumnjama, u njegovu odabiru umjetnosti kojom bi se htio, ali možda ne bi trebao (ili smio) baviti, moguće razaznati i nešto drugo osim skladateljeva lika? Ne bi li se njegovo zdvajanje i sumnja u vlastito poslanje moglo čitati i kao stanovita autobiografska gesta Antonije Kassowitz-Cvijić? Poput skladatelja, i žena-stvarateljica iskusila je što znači ostati nadarenim pojedincem snažno introspektivne prirode, utišanim i sputanim u svojem djelovanju te s nedovoljno samopouzdanja da vlastiti talent istjera na vidjelo, ostajući do kraja u nekom čekanju.¹²⁶ S druge će strane u pisanju Antonije Kassowitz-Cvijić znatno mjesto dobiti jedan pozadinski, ženski lik, koji će u sebi okupiti kvalitete dostojne one kojoj „zahvalni bi domorodci kovali onda njezino ime i njezino rodoljubje u zvezde.“¹²⁷ Premda piše u sigurnosti privatnog, skladateljeva je sestra, na stanovit način, također umjetnica. Dajući liku Marije iznimno značenje u romanu, Antonija Kassowitz-Cvijić kao da progovara i za sebe, potvrđujući da kreativnost i nadarenost nisu rodno isključive kategorije.

3.2 Nasljednica

Nastanak autoričine romansirane biografije Franje Ksavera Kuhača, objavljene u povodu 90. obljetnice njegova rođenja, potaknula je složnost ženske linije Kuhačeve obitelji.¹²⁸ U njoj Antonija Kassowitz-Cvijić usporedo donosi životopis *oca* hrvatske muzikologije i ocrtava širu društvenu, umjetničku i političku scenu u kojoj je djelovao. Knjiga je nastala „na temelju arhivskoga gradiva i beletrizirane faktografije“,¹²⁹ a čini je osamnaest poglavlja, kronološki poredanih, prikazujući sredinu u kojoj je Kuhač u određeno

¹²⁵ Usp. sljedeće mjesto: „Jednog nam je dana mila majka, čuvarica tolikih prelijepih uspomena, preminula. Mi smo tada uspomene Lisinskoga – spremili u posebni pretinac. Često obilazio bi nas blijedi lik velikoga toga ilirskoga patnika... Katkada zazvonila bi nam u uhu majčina opomena: ‘Sve, što sam vam o njem pričala, iznesite pred pijetetne hrvatske duše – dok ih jednom bude.’“ (*Ibid.*: 268)

¹²⁶ Usp. sljedeće mjesto: „Muzičnu svoju nadarenost nije nikada smatrao genijalnošću. Bio je donekle svijestan, da se njegove kompozicije u mnogočem razlikuju od pokušaja ostale ilirske braće, ali bio je i na čistu, da ni on još nije zagudio pravom... žicom.“ (*Ibid.*: 85)

¹²⁷ *Ibid.*: 104.

¹²⁸ O tome izvješćuje sama autorica: „O devedesetu godišnjicu Tvoga rođenja... treba da se svijetu prikaže, tko i što si bio, i kakovu si uspomenu u hrvatskom narodu zavrijedio. Zato su se tri žene, Tvoja druga Marija, Tvoje obje kćerke Mira i Zlata, složile s autoricom ovog djela, da Ti postave živ spomenik, dok su one još svježeg duha i pamćenja.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1924: 3)

¹²⁹ BARIĆ 2009: 125.

vrijeme boravio, od rodnoga Osijeka, Pešte, Leipziga, Weimara, Beča, itd. U usporedbi s autoričinom knjigom o Vatroslavu Lisinskom, u ovoj je naglasak na glazbenim detaljima, pogotovo u slučaju Kuhačevih istraživanja, dočim je karakteriziranje sredine u drugom planu. Ovdje je također uključeno manje historijskih dokumenata nego u prethodnu knjigu: sadrži tek jednu fotografiju, onu portretiranoga znanstvenika. I način pisanja je različit: dok knjiga o Lisinskom sadrži mnogo upravnog govora, a njezini su likovi obilježeni snažnijom introspekcijom, knjiga o Kuhaču uglavnom se temelji na opisnim elementima.

U opusu Antonije Kassowitz-Cvijić ovo je djelo izdvojeno i zbog specifična odabira teme, budući da je autorica ponajviše pisala o umjetnicima i umjetnicama. Zašto je ovaj put izabrala pisati o znanstveniku, muzikologu? Dakako da je i ovdje riječ o nacionalnoj pobudi, pa je i Kuhač, kao njezin zdušan pronositelj, svakako primjeren izbor. Ne treba zanemariti ni činjenicu da je on suvremenik Antonije Kassowitz-Cvijić te je njezinu gestu moguće tumačiti i kao stanovito odavanje počasti, kao težnju da se Kuhača, njegovo djelo i njegovo značenje, sačuva za budućnost.

Samo se otvaranje ove knjige čini posebno indikativnim, uz specifično intonirano obraćanje Kuhaču iz pozicije *per tu*. Na taj se način odnos prema onome o kojemu se piše otpočетка markira kao neposredan, uz gestu zazivanja Kuhačeva duha kao inspiracijskoga izvorišta (poput zaziva muza).¹³⁰ Tu se autorica izravno obraća Kuhaču, opisujući ga kao vizionara usamljenog u svojoj misiji, toliko usredotočenog na proučavanje narodnih napjeva da su ga suvremenici smatrali *ludim*.¹³¹ Ova *pomaknutost* postat će obilježjem čitave knjige, budući da će Antonija Kassowitz-Cvijić *oca* hrvatske muzikologije predstaviti dvojako, ocrtavajući s jedne strane idealan lik posvećenog znanstvenika i nacionalnog heroja, a s druge strane akcentuirajući i ono što se teško uklapa u takvu sliku.

Kuhačev lik donekle je sličan Lisinskome iz autoričine prethodne knjige, dijeleći s njim više karakternih osobina. Glavni lik i ovdje se prikazuje posredstvom odnosa prema najbližim članovima obitelji, pri čemu će autorica istaknuti upravo njegovu ovisnost i stanovitu bolećivost. I kao što je Lisinski rastao uz stariju i prodorniju sestru, na sličan se način ocrtava i razlika između Kuhača i njegove sestre: „S tom djecom se je priroda na čudan način poigrala. Bjeloputna lijepa Roza bila je opore, nasilne ćudi bez ikakvog sentimenta, dok je boležljivi Franci u sebi krio premnogo nježne osjetljivosti. Majka bi kojiput zavapila:

¹³⁰ Knjiga, naime, započinje sljedećim riječima: „Samotni putniče na strmoj stazi života! Kroz sav svoj mladi vijek štapom si u ruci obilazio hrvatske i ostale južno-slavenske krajeve...!“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1924: 3)

¹³¹ Usp. sljedeće mjesto: „[...] a posvuda si vreli srcem bilježio i sabirao – ti prvi – naše narodno gizdavo blago. Zato te je domaći svijet smatrao ‘luđakom’!“ (*Ibid.*: 3)

‘Bože mili, kud se je to izvrglo? Roza je divlji dječak, a naš tihi Franci promašena curica!’¹³² Štoviše, tihi i boležljivi dječak svoju *mekoću* nije naslijedio od majke, ženskom linijom (kao što je to slučaj u knjizi o Lisinskome), nego je upravo otac taj zbog kojega se Kuhačev karakter u ranoj dobi doživljavao kao – *feminiziran*.¹³³ Sestra je ostala njegovim važnim osloncem još i u školskom razdoblju, preuzimajući aktivnu, zaštitničku poziciju.¹³⁴

Premda je obitelj mladome Kuhaču pružila nužnu pažnju i zaštitu, tek je odlaskom iz toga protektivnog kruga razvio oslonac na samoga sebe, budući da je to bilo prvi put kako je „upućen na vlastitu volju i snagu, a to ga je gotovo preko noći preobrazilo“.¹³⁵ Ovakvu subjektivaciju lik Lisinskoga kod Antonije Kassowitz-Cvijić nikada nije doživio. No, s druge strane, između njezina Lisinskog i Kuhača postoji sličnost u sudbinskom susretu s onim nacionalnim, što će ih predodrediti za nacionalna junaštva. Naime, i prvi Kuhačevi doticaji s glazbom bili su nacionalno nabijeni.¹³⁶ Kao da ga je oslonac na njih, uz odlazak iz obiteljskog kruga, subjektivirao, donekle potisnuvši njegove *feminine* crte.

Ipak, ne u potpunosti. Naime, prikupljanje podataka i izvora, kao specifična znanstvena praksa, može se promatrati i kao rodno obojena, uzme li se u obzir tradicionalna ženska uloga strpljive i marne *pomagačice* u stvaranju *velikih, muških djela*, one koja se zadovoljava sitnim koracima koji se u konačnici neće javno zamijetiti i vrednovati. Nešto od ovoga kao da se provlači u knjizi Antonije Kassowitz-Cvijić na mjestima na kojima je riječ o Kuhačevu znanstveničkom karakteru, pri čemu je rodna obojenost dodatno markirana prisutnošću robusne sestre,¹³⁷ za ono vrijeme ponešto netipična djevojačkog ponašanja. Štoviše, u autoričinu prikazu upravo će *skupljačka priroda* Kuhača odvesti na društvenu marginu, ondje gdje su – *luđaci*. Poput Vatroslava Lisinskog, podijeljena unutar sebe i na stanovit način nerealizirana, i Kuhačev lik u njezinoj naraciji biva neshvaćen od sredine i

¹³² *Ibid.*: 6.

¹³³ Usp. o tome sljedeće mjesto: „[...] rodila je žena dva sinčića, garavog Filipa i nježnu mazu Josipa, kasnijeg oca prvog hrvatskog muzikologa Franje Ž. Kuhača.“ (*Ibid.*)

¹³⁴ Usp. sljedeće mjesto: „Kako je u 5. gimnaziji bio najslabiji i nesposoban za hrvanje, to su ga imenovali barjaktarom. S lijeva je kročio Franjo, a uz njega sestrice Roza, koja mu je pomagala da nosi teški barjak. Zlačana joj se kosa bila rasplesla, pregaču bila rastrgala na povoje..., a njene su se oči življe krijesile, jer se je danas prvi put ponosila – svojim bratom.“ (*Ibid.*: 11-12)

¹³⁵ *Ibid.*: 16.

¹³⁶ Usp. sljedeće mjesto: „Ti hrvatski stihovi sa širokom zvučnom vokalizacijom, ti napjevi neobičnog ritma i skroz nepoznatih modulacija, ugodno su draškali dječakovo osjetljivo uho.“ (*Ibid.*: 7)

¹³⁷ Usp. sljedeće mjesto: „Već u normalki pojavila se je u Franje njegova pedantna ‘Sammelnatura’. On bi u školi svaku stranu ili kurioznu riječ zabilježio u posebnu bilježnicu, sušio i preparirao rijetku biljku, sabirao lijepo isprugano kamenje, a od djevojčica isprobao po koji uzorak seljačkog veziva. Sve bi oprezno spremio u svoju ladicu, dok to ne bi nanjušila Roza, sve isprebacila i raznijela, a on bi plačući komadićak po komadićak potražio, da ih iznova sredi i spremi. Istom je strpljivošću za tridesetak godina skupljao narodno muzično blago, što ga je njegova okolina prezirala.“ (*Ibid.*: 6)

ismijavan. Sentimentalni i okrenuti samima sebi, obojica pate zbog plemenitih ciljeva, prolazeći u socijalnim interakcijama sasvim nezapaženo.¹³⁸ Obojica su *utišani* i *nježni*, odrasli u blizini žena.¹³⁹ Kuhač se naizgled uspješnije odvaja od toga zaštićenog svijeta, ostvarujući se kao znanstvenik, štoviše kao *otac* hrvatske muzikologije (što autorica ni u jednom trenutku ne dovodi u pitanje). No, u isto vrijeme, u njezinu se prikazu neprestano potencira Kuhačeva predanost prikupljanju i afirmaciji nečega već postojećeg. Nije li on time osoba koja tek *re-producira* nešto već stvoreno, djelo nekoga drugoga? Nije li takva pozicija, u tradicionalnoj podjeli rodni uloga, upravo – *ženska*?

Čak i Kuhačev ljubavni život donekle nalikuje onome Lisinskoga, po svome neuspjehu, premda iz drugih razloga. Dok je Lisinski Antonije Kassowitz-Cvijić ostao nerealiziran na ljubavnom planu uslijed materijalne nemogućnosti da osigura zajednički život s Hedvigom, njezinu Kuhaču ljubavna sudbina jednostavno – nije naklonjena. Autorica opisuje Kuhačeva iskustva s djevojkama, gradeći i na tome polju inferioran lik nerealiziranih ambicija, kojemu samoostvarenje neprestano izmiče iz ruku.¹⁴⁰ No, iz njezina prikaza razvidan je i drugi razlog za Kuhačeve neuspjehe. Možda ih je, naime, i sam skrivio, pretvarajući, kada i dođe do nekog odnosa, ženu u vlastito sredstvo.¹⁴¹

Ipak, temeljna je razlika između Lisinskoga i Kuhača Antonije Kassowitz-Cvijić u tome što se ovaj drugi na stanovit način uspio odvojiti od ženske sfere, subjektivirati se, a ta je transformacija koincidirala s prelaskom u drugu životnu sredinu, pa je tako, primjerice, „u

¹³⁸ Opisujući boravak Kuhačev u Pešti, gdje se kretao u društvu značajnih glazbeničkih imena, između ostalih i Franza Liszta, autorica je istakla: „Neznatni mladić u prečednom odijelu provincijalnog kroja ostao bi u tom odličnom društvu nezapažen, da se nije isticao originalnim južno-slovenskim napjevima, koje bi uz zvučno svoje bariton-grlo tako vješto pjevao, i sam se na glasoviru pratio, da su svi gosti bili ushićeni. U takovom času ostavila bi Franju plahost i stidljivost, osjećao bi se ponosnim i jakim, što na njegova usta izviruje nepoznato blago potištenog malog hrvatskog naroda.“ (*Ibid.*: 7); „U tom raskošnom domu među elegantnim svijetom sjećao bi se Franjo sa zahvalnošću ujaka kanonika, koji ga je uputio na ples i franceski jezik, bez čega bi ovdje bio vrlo smiješan. I bez toga je za njega bila muka i poniženje, što je u pohabanom odijelu i izgaženim cipelama morao da prati mlade aristokrate u ložu kazališta, a još više bi se stidio pred domaćim bahatim lakajima i koketnim sobaricama.“ (*Ibid.*: 17)

¹³⁹ Problemi psihofizičke prirode rezultirali su i kod Kuhača stanovitim *ponutrenjem*, kao i kod Lisinskog, te je on, povukavši se u tišinu i samoću i „mazeći se oko majčice [...], stao pisati dnevnik, razgovarajući sa svojim Geniusom po Schillerovom ukusu.“ (*Ibid.*: 24)

¹⁴⁰ Usp. sljedeće mjesto: „Tek u 24. godini stao se je za njih (djevojke, op.a.) zanimati, pa se njegovoj Don Quichotskoj fantaziji svaka činjenica prikazala kao drhtav cvijetak, u koji ne smiješ da dirneš, da mu ne povrijediš latica. Svaka je za nj bila 'nesuđenica', bucmasta Pepica, kćerka slastičara, koji bi mladog učitelja pozivao na sladoled, poetična Flora, koja je rad neuzvrćene tihe ljubavi gotovo obolila, i mnoge druge, koje on nije razumio. Tek kad je jedna za drugom izostajala, a roditelju ju poslali ili rođacima ili na nauke u samostan, puklo mu pred očima, da je bio nespretn, da nije znao uhvatiti sreću.“ (*Ibid.*: 14)

¹⁴¹ Usp. sljedeće mjesto: „U vječitoj materijalnoj oskudici našao je Kuhač snažan potporanj kod svoje žene, koja bi ga tješila i hrabrila, neka ne klone za volju djeteta, što ga pod srcem nosi. Premda je bila vrlo slaba, blijeda i krhka, uvijek bi mu se zadovoljno smiješila i uvjerala ga, da kućne poslove obavlja lakoćom.“ (*Ibid.*: 69)

Beču [...] postao Franjo muževniji, vedriji i bezbrižniji“.¹⁴² Sličan se korak pojavljuje u trenutku Kuhačeve afirmacije na znanstvenom polju: onaj što su ga smatrali *luđakom* postaje – muzikologom, ocem, utemeljiteljem.

Premda likovi Lisinskoga i Kuhača u pisanju Antonije Kassowitz-Cvijić pokazuju neobičnu podudarnost, u prvome je slučaju riječ tek o blažem naglašavanju njegovih *ženskih* crta, na temelju već postojeće Kuhačeve monografije, dočim je u drugom slučaju autorica mogla krenuti bez ranijega predloška.¹⁴³ Možda ova podudarnost između dvaju likova upućuje tek na književni kliše za kojim poseže nevješta spisateljica, kako bi organizirala svoju knjigu. No, u trećem primjeru istoga žanra iz opusa Antonije Kassowitz-Cvijić, romansiranoj biografiji Ivana pl. Zajca, nastaloj prema „izravnom kazivanju“,¹⁴⁴ glavni muški lik oblikovan je drukčije, izvan matrice *slaboga heroja*. Zajc je u biografiji prikazan kao uspješan muškarac-kreator, prihvaćen podjednako u društvu kao i kod publike, koji je još kao dijete pokazivao „neobuzdanu narav“.¹⁴⁵ Sam početak romana, u kojem se, kao i u ostalim romansiranim biografijama Antonije Kassowitz-Cvijić, opisuje djetinjstvo glavnoga lika, daje naslutiti da je i Zajc, poput Lisinskoga i Kuhača, mogao, doduše, postati *slabim junakom*, no u tome ga je spriječio – otac.¹⁴⁶ Zajc je tako ubrzo postao izgrađena umjetnička osobnost, lišen razdirućih unutrašnjih nesigurnosti i sumnji.¹⁴⁷

Očito je da je u Zajčevu slučaju Antonija Kassowitz-Cvijić odstupila od izgradnje lika kakav utjelovljuju Lisinski i Kuhač. I dok je u slučaju Lisinskoga takvu konstrukciju *nježnoga* umjetnika moguće razumjeti kao akcentuaciju unutar postojeće slike ovoga skladatelja, pa i kao stanovitu projekciju, nastojeći ukoričiti vlastitu obiteljsku priču kroz sentimentalno portretiranje osobe koja je, u određenoj mjeri, zadužila hrvatsku povijest, Kuhačev je lik u njezinu pisanju zagonetan. Zašto ga Antonija Kassowitz-Cvijić prikazuje naglašavajući i one detalje koji ne idu u prilog slici o *ocu* hrvatske muzikologije? Može li se njezin prikaz čitati kao stanovito *skidanje pozlate* s njegova lika? Uzevši u obzir korpus tema koje Antoniju Kassowitz-Cvijić autorski zaokupljaju, pri čemu im ona pristupa drukčije od

¹⁴² *Ibid.*: 23.

¹⁴³ Pa iako je moguće postaviti pitanje koliko je Antoniji Kassowitz-Cvijić poslužila Kuhačeva autobiografija u konstrukciji lika ili životne priče, razvidno je kako je sam Kuhač *priču o sebi* kao potencijalno testimonalni diskurs sveo na minimum. Podaci iz privatnoga života u knjižici *Moj rad* nisu zauzeli ni čitavu prvu stranicu; cjelokupan je ovaj tekst, naime, posvećen opisu vlastita profesionalnog puta. O tome vidi KUHAČ 1905a.

¹⁴⁴ BARIĆ 2009: 125.

¹⁴⁵ KASSOWITZ-CVIJIĆ 1924c: 8.

¹⁴⁶ Otac je skladatelja svim svojim silama sprečavao u nastojanju da se bavi glazbom pa bi zato „dječarac pred ocem vazda krio svoje malene kompozicije.“ (*Ibid.*: 9)

¹⁴⁷ Usp. sljedeće mjesto: „Dan i noć je u njem pjevalo i klicalo, trebao je samo da posegne za melodijama, koje su mu u prebujnim skalama izvirale iz fantazije, trebao samo da ih poredi, uvrsti i poveže.“ (*Ibid.*: 13)

svojega prethodnika, možda nije sasvim bez osnove zapitati se: smatra li se ona legitimnom nasljednicom glazbenoga istraživanja kakvo je postavio upravo Franjo Kuhač? Nasljednicom koja će, stupajući na njegovo mjesto, zasnovati i neku drukčiju, *žensku* muzikološku liniju?

3.3 Feministkinja

Sa spisateljskim je radom Antonija Kassowitz-Cvijić započela pišući dječju literaturu, pedagoške priručnike i povijesne preglede, da bi od 1910. do 1935. godine objavljivala kulturno-umjetničke i druge kronike u različitim dnevnim i mjesečnim izdanjima.¹⁴⁸ Mahom je riječ o bilježenju zagrebačkoga glazbenog života. Šezdesetak članaka posvećenih ovoj temi povjesničarka književnosti Dunja Detoni Dujmić klasificira kao „izvješća za dnevne listove, o koncertnim opernim i operetnim priredbama (doduše bez znatnijih estetskih analiza), no bilo je i feljtonskih napisa o raznim temama, najviše iz povijesti hrvatske glazbe (osnutak zagrebačke Opere, prva hrvatska opera, povijest Glazbenog zavoda), kao i portreta glazbenih izvođača i skladatelja (Krežma, Rusan, Prejac, Faller)“.¹⁴⁹ Svoj je publicistički fokus Antonija Kassowitz-Cvijić usmjerila i prema književnim događanjima i osobama svojega vremena i neposredne prošlosti, a osobito prema kazališnome životu Zagreba pišući kritike, osvрте, obljetničke tekstove, povijesne analize zagrebačkoga kazališta, kao i kajkavske konferanse koje bi se izvodile prije važnijih predstava.

Posljednju cjelinu unutar njezina publicističkoga rada čine „crtičarski i novelistički prilozima“,¹⁵⁰ kao i feljtoni u duhu „neobaveznih kulturoloških časaknja“.¹⁵¹ Tematski se ovi prilozima grupiraju na liniji bilježenja života u Zagrebu (napose dokolice u gradu i na periferiji, kao i novih pojava tipičnih za građansku kulturu toga vremena, poput izgradnje kupališta ili novih šetnica, ali obuhvaćaju i priloge o ženskim društvima i školi – kao privatnim i javnim ženskim prostorima), a zasebnu skupinu čine, naposljetku, i sentimentalni romani mahom objavljivani u *Narodnim novinama* s prekidima od 1909. do 1934. godine.¹⁵²

¹⁴⁸ Od radova većega opsega ističu se tri romansirane biografije, o kojima je prethodno bilo riječi, a „osobit prinos izvornoj književnosti bile su njezine tri knjige *Slavenskih priča* (1922, 1923, 1925) u kojima je slobodno preradila motive iz predaje raznih slavenskih naroda, nastojeći u šarenilu motiva sačuvati izvorni narodni duh.“ (DETONI DUJMIĆ 1998: 128)

¹⁴⁹ *Ibid.*: 123.

¹⁵⁰ *Ibid.*: 128.

¹⁵¹ *Ibid.*: 129.

¹⁵² Usp. KASSOWITZ-CVIJIĆ 1933a. Ovakva se tematska podjela nametnula nakon što sam konzultirala ostavštinu Antonije Kassowitz-Cvijić u Hrvatskom državnom arhivu. Detaljnije sam proučila dio koji čine njezini članci u periodici, pokušavajući taj dio njezina opusa dovesti u vezu s njezinim opsežnijim književnim radovima, napose u okviru pitanja feminističkih crta njezina pisanja. Arhivska ostavština čini se i

Već je iz ovoga pregleda razvidno kako je Antonija Kassowitz-Cvijić u svojim člancima i drugim napisima posvetila pažnju brojnim temama, no za ovu se studiju posebno važnima pokazuju njezini spisi posvećeni ženama i *ženskome*. O takvim crtama njezinih romansiranih biografija već je bilo riječi. Tako je u opisima ženske svakodnevice u biografiji Vatroslava Lisinskog Antonija Kassowitz-Cvijić usmjerila pažnju na privatni život ženskih likova koji su igrali važnu ulogu u skladateljevom životu. Stoga ona u Lisinskijevu biografiju unosi i citate iz tiska,¹⁵³ kao da time potvrđuje da pisanje o *ženskom* zahtijeva i pomnu dokumentaciju, posezanje za drugim izvorima. Kassowitz-Cvijić upravo slavi žene ilirskoga doba, doduše svjesna kako su se „na taj smioni pothvat mogle... odlučiti jedino djevojke visokoga roda, do kojih ne dopire sumnja i malograđanski zlobni jezici“.¹⁵⁴ No, i takav, socijalno specifičan *ženski izlazak* autorica ocjenjuje kao pozitivnu promjenu, makar ona bila uvjetovana više muškom agitacijom negoli ženskom akcijom. „Hrvatski plemići bijahu doduše u svako doba narodne vođe, ali njihove su se žene i kćeri ipak krile u starim svojim dvorovima.“¹⁵⁵ Grof Janko Drašković i njegova knjižica bili su upravo ključan čimbenik takve promjene: „Čitajući zaigrala je u tih gospođa ponajprije mašta, da će jednoličan njihov život poprimiti novo značenje i zanimljivu promjenu.“¹⁵⁶ Ova se promjena, doduše, odvijala stanovitom dinamikom, jer „kako je svaki njihov plahi pothvat našao muško okrilje, to su one postale sve to smjelije“,¹⁵⁷ u isto je vrijeme „svakoj... prijao galantni stil i grofovo pouzdanje u žensku snagu“.¹⁵⁸ U svoju je knjigu Antonija Kassowitz-Cvijić uvrstila i dio teksta same knjižice Janka Draškovića, potvrđujući njezino značenje za položaj žena u ilirskome razdoblju.

I druge važne događaje u hrvatskoj povijesti autorica tumači i iz pozicije žena, unijevši, primjerice, živopisne ilustracije žena-plemkinja koje su „bile u svom domu vazda vjerne i pokorne družice, ali ih je 1848. digla iz toga prečednog okvira, pa su one vršile djela neobičnog junaštva i pronicavosti.“¹⁵⁹ Ta će ključna 1848. godina Antoniji Kassowitz-Cvijić

najpouzdanijim načinom kako se danas možemo susresti s publicističkim napisima Antonije Kassowitz-Cvijić, s obzirom da leksikoni i enciklopedije ne navode detaljnije informacije od naziva tiskovine i raspona godina unutar kojih je u dotičnoj publikaciji autorica bila aktivna.

¹⁵³ Usp. sljedeće mjesto: „Najveće začuđenje probudio je pak čudan pojav, da su se ‘umne djevice plemenitoga staleža’ stavile u službu dobrotvornosti, te ‘junački svladale prirodjenu žensku stidljivost i pjevale na očigled mužkoga i svakojakoga sveta A da one znadu, kako se ilirske reči u njihovih krasnih usnah prelevaju, dvojimo da bi ikad u drugom jeziku pevale’.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1919: 65).

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*: 182.

poslužiti kao razdjelnica ženske društvene pozicije *prije i poslije*. Za razliku od ilirskog doba, kasnije razdoblje obilježeno je suprotnom tendencijom: „Od njih su muževi sada tražili, da se povrate u tihe skućene prilike, iz kojih su ih nekoć izmamili. No one nijesu bile podobne, da tome udovolje. Lijepo doba zajedničkog društvenog rada nije se dalo izbrisati naprosto iz pameti. Neobični događaji izmamili su ih iz nekoć jednoličnog života... Bile su im tada vjerne sestre u borbi i radu, a duša im je uz to procvatila u slobodnijem mišljenju. Osvijestile su se i upoznale, da ima u žene zapravo više snage, nego što je može utrošiti jedino na svagdanje kućne poslove.“¹⁶⁰ Analizirajući ovo stanje, čini se kao da Antonija Kassowitz-Cvijić progovara i o vlastitom vremenu, pa i o vlastitoj poziciji, uključujući neizbježno ograničavajuću ulogu majke i supruge, koja ju je kasnije, kako i sama ističe,¹⁶¹ sasvim udaljila od intelektualne djelatnosti i sudjelovanja u javnom životu. „Novine i knjige, saborski govori, političke promjene, sve ih je to i nadalje zanimalo. Njihova se pomoć više nije tražila; stoga su toplu vatru probuđenih interesa sa zajedničkog žrtvenika prenijele na domaće svoje ognjište i u srca svoje djece.“¹⁶²

Unatoč ovako intoniranim iskazima u njezinim opsežnijim proznim radovima, ipak je publicistička djelatnost Antonije Kassowitz-Cvijić ono područje na kojem se njezin feminizam najizravnije očituje. Među njezinim tekstovima ovoga tipa zasebnu cjelinu tvore članci o pojedinim umjetnicama i, općenito, ženama u javnom životu.¹⁶³ Tu je riječ uglavnom o životu i djelovanju hrvatskih glazbenica i glumica, pri čemu je metoda slična Kuhačevoj kada je pisao o umjetnicama: iznošenje mahom biografskih podataka, bez detaljnije analize njihova umjetničkog djelovanja.

Osim napisa o umjetnicama, Antonija Kassowitz-Cvijić bavila se i različitim društveno-političkim temama svojega vremena, a kojima su u središtu bile žene.¹⁶⁴ Ti napisi čine drugu tematsku cjelinu u okviru njezinih publicističkih tekstova o ženama, od kojih su samo neke od njih u fokusu javnosti, dočim se život drugih odvija gotovo isključivo u privatnoj sferi. Upravo je razlika između ova dva dijela ženskog života ono što se provlači njezinim napisima ovoga tipa. Tako, primjerice, u jednome od tekstova iznosi vlastito viđenje

¹⁶⁰ *Ibid.*: 232.

¹⁶¹ Usp. sljedeće mjesto: „Otada je u mom pisanju nastao višegodišnji prekid, udaja, kućanstvo, materinstvo, zato samo praktični feljtončići u ‘Agram. Tagblattu’.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1934a: 7)

¹⁶² KASSOWITZ-CVIJIĆ 1919: 232.

¹⁶³ Usp. KASSOWITZ-CVIJIĆ 1924b, KASSOWITZ-CVIJIĆ 1925, KASSOWITZ-CVIJIĆ 1929, KASSOWITZ-CVIJIĆ 1931, KASSOWITZ-CVIJIĆ 1933 i KASSOWITZ-CVIJIĆ 1936.

¹⁶⁴ Tu je Antonija Kassowitz-Cvijić iskazala snažan impuls za bilježenjem onih važnih, prvih *ženskih probaja* na pojedinim područjima. Tipično je, primjerice, sljedeće mjesto: „Ondje se osobito istakla Dragojla Jarnevićeva, naša prva pripovijedačica i dramatičarka, koja nam je dala tragedije ‘Veroniku Desiničku’ i ‘Mariju, kraljicu ugarsku’.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1932a: 3)

ženske pozicije kao transhistorijskoga iskustva, istovremeno snažno regionalno određenog i uvjetovanog. Uspoređujući Hrvatice sa Slovenkama, specifičnu razliku pronalazi upravo u odnosu javnog i privatnog, uz oštru kritiku domaće situacije i uz upravo nevjerovatnu feminističku dalekovidnost u pogledu ženskoga položaja, kao i u pitanjima poput pobačaja i patrijarhata.¹⁶⁵ U drugim pak tekstovima iz osobne perspektive piše o problemima ženskoga obrazovanja,¹⁶⁶ o potrebi ženskoga rada (kao specifičnog iskustva),¹⁶⁷ zatim o položaju žena na tržištu rada unutar i izvan granice domovine,¹⁶⁸ o rodnoj diskriminaciji unutar profesionalnih struktura,¹⁶⁹ o odgoju ženske mladeži,¹⁷⁰ ali i o feminističkim javnim akcijama njezina vremena.

U svojim kraćim napisima Antonija Kassowitz-Cvijić uspostavlja i odnos s prošlošću, prema kriteriju ženskoga položaja i sudjelovanja žena u javnosti, pri čemu se neprekinuto provlači misao da je taj položaj u nas ranije, u ilirskome razdoblju, bio bolji.¹⁷¹ Upravo se ova

¹⁶⁵ Usp. sljedeće mjesto: „Ta fizička ženska snaga pribavila je slovenačkoj ženi od pamtivijeka posve drugačiji položaj u domu i braku, negoli Hrvatice i Srkinji. Tom snagom sudjelovala je slovenačka žena vazda u svakom poslu svog muža bez bizantinskog ropstva, koje je nama do nedavno bilo u krvi. Muž je vazda bio i ostao gospodar u domu i poslu... Slovensko dekle nikada nije robovalo! (...) Sve fiziološke evolucije u živih bića, sve opasnosti ilegitimnog materinstva bile su joj jasne od najranijeg djetinjstva. Ona svoje principe nosi u krvi, u prirodjenom ponosu, u saobraćaju s muškom mladeži, koji je više kolegijalan negoli sentimentaln, jer se mjere dvije jednake snage, dva jednako vrijedna bića.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1925b: 8)

¹⁶⁶ Usp. sljedeće mjesto: „Premda se nijedna djevojka ne bi bila usudila, da prekorači prag univerze, to smo ipak živo učestvovala u nauci naših prijatelja, ni ne sluteći, da mnogi od njih sebi time odgajaju buduću ženu.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1921a: 5) Ovim je riječima Antonija Kassowitz-Cvijić naznačila i tip feminizma u okviru kojega njezino autorsko i osobno *ja* rezonira. Pišući o ženama iz hrvatske povijesti i svojega vremena, ali i o sebi samoj, ona neprestano markira njihovo samoostvarenje i kroz prizmu majčinstva i braka te posvemašnjega davanja zajednici. Njezin je, stoga, osnovni motivski pokretač u borbi za žensku vidljivost – onaj javne prirode: borba za žensko javno priznanje i participaciju u javnom životu, a na putu do toga – osigurano obrazovanje i mogućnost pristupa znanstvenom području.

¹⁶⁷ Neobjavljeni tekst *Potreba ženskoga rada* sadrži autoričinu napomenu: „Predavala radničkim ženama dne 6. 1. 1918.“, a obilježen je osobnim suosjećanjem i identifikacijom sa ženama kojima se obraća. Usp. sljedeće mjesto: „Mile radnice! Pozdravljam Vas lijepim ovim imenom, koje Vam služi na čast i diku. Pozdravljam Vas i kao sestra, kao učiteljica svoga naroda, koja od mladih nogu uz Vas živi i radi, i koja pozna iz bliza sve Vaše nevolje i tegobe. Ako se jako danas ovdje ogledate krugom, spazit će mnogo povijesno žensko lice, mnogu umnu glavu, jer su svi došli amo, kojima je na srcu težak Vaš položaj. Štoviše, svaki od njih osjeća živo, da je dužan, kako bi prema svojoj snazi doprinjeo do poboljšanja Vaših prilika, kako bi Vam pomogao do boljeg života. Golemi taj svjetski rat, koji ruši kraljevska prijestolja, koji pomiče drevne granice starodavnih država, koji nam otima s toplog našeg ognjišta naše muževe i djecu, u jednom jedinom je pogledu za nas Hrvate donio nešto dobro. Učio nas je upoznati i cijeniti hrvatsku ženu, kao spretnu radnicu na svim područjima. Prema starinskoj poslovići držala je ona do sada tri ugla kuće. No što rat dulje traje, to se sve više nagomiluje tereta na njezina ramena. Ona, umjesto da zastenje, da klone ispod preteškog bremena, ona kao kršna pećina upre svu svoju žensku snagu...“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1918: 1)

¹⁶⁸ O tome vidi KASSOWITZ-CVIJIĆ 1909.

¹⁶⁹ Autorica, primjerice, sasvim direktno postavlja pitanje: „Zašto mora da bude zapostavljena ona žena, u koje su sposobnosti te koju čeka prirodjen joj djelokrug kao liječnicu žena i djece?“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1927: 8)

¹⁷⁰ O tome vidi KASSOWITZ-CVIJIĆ 1922.

¹⁷¹ Usp. sljedeća mjesta: „Hrvatice su u svakom prošlom vijeku bile vatreni sudionici u svim historijskim događajima.“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1932a: 1); „[...] *bez suradnje žena* – jalov će im biti trud“ (KASSOWITZ-CVIJIĆ 1932a: 2.), upozorava autorica pišući o vladajućim društvenim slojevima u ilirskom

tematska cjelina ističe feminističkom intonacijom, djelomice i zbog toga što ovo polje autoricu direktno vezuje uz feminističke prakse vremena njezine majke, potvrđujući da je itekako bila upoznata s tekovinama ženske borbe još od svojih sasvim mladih dana. Tekst o „prvim popularnim predavanjima za Zagrepčanke“,¹⁷² u kojima je sudjelovala njezina majka, upućuje na to da su te tekovine za Antoniju Kassowitz-Cvijić očito bile važne i poticajne. Ona tu svjesno izabire polemizirati o nečemu što se tek uvjetno čini kao minula stvar, bilježeći sljedeće: „Sjećam se živo i one prijateljice moje majke, njemačke feministkinje Marije Lup. Došla je izravno iz Gothe, ponijela k nama nove ideje i čudesnu knjigu od Luize Otto ‘Das Recht der Frauen auf Erwerb’, tadanje najgorljivije socijalno pitanje na Zapadu. A onda bi se među njima povela živa debata...“¹⁷³

Predavanja pod naslovom *Javna predavanja za ženski spol* (održavana „u staroj Dvorani u Opatičkoj ulici“,¹⁷⁴ od kojih je prvo održano 15. listopada 1869. godine) odnosila su se na teme poput obrazovanja za žene, bračnog života, rodoljubnih ideja i žena kao njihovih zastupnica, kao i na osobnu njegu žena. Ovaj sklop tema uistinu predstavlja neka od najranijih problemskih čvorišta kojima se feminizam na našim prostorima bavio, doživljavajući svoju prvu sustavniju razradu upravo u generaciji Antonije Kassowitz-Cvijić i, primjerice, Marije Jurić Zagorke.

Antonija Kassowitz-Cvijić svoj je “naramak feminizma i ženskoga ponosa“ primila u nasljeđe od svoje majke, a još je kao veoma mlada osvijestila sljedeće: „A kad su pošle kući, svaka je stupala nekako ponosnije i samosvjesnije, osjećala se čovjekom, koji vrijedi kao građanin u karici socijalnog života.“¹⁷⁵ Također je opisala i postupni pad ovoga društvenog entuzijazma (kojemu je, čini se, muška ruka ugasila plamen), označujući protivnike pokreta kao *neprijatelje*: „Kroz godine 1870. i 1871. velikom su mukom pokretači podržavali interes za popularna ženska predavanja. Kod naših intimnih čajnih večeri raspravljalo se sve to tiše, zabrinuti neprijatelj ‘pod plaštem’ bio je premoćan..., spočitavalo se gospođama, da polaze predavanja lih radi lične taštine i nečistih nakana. Feministkinja Lupova, divnih modrih očiju i plamnog duha, htjela je da ih izazove na boj, ali naši književnici nisu na to pristali. Šuteći bi

razdoblju. I nastavlja: „No Grof Janko vjeruje u hrvatsku ženu“, a njihov angažman, snaga i volja postaju „najsigurniji temelj za prosvjetljenje i sreću domovine!“ (*Ibid.*: 3) O tome vidi I KASSOWITZ-CVIJIĆ s. a.

¹⁷² KASSOWITZ-CVIJIĆ 1924a: 23.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.* U recima koji slijede autorica je pojasnila i kako je do toga došlo: „A kad je istupio Lav Mazzura značajnim predavanjem: O privrednoj snazi žene t.j. koliko su žene vrijedne zaslužiti, koliko im vrijedi rad i posao, cijeneć ga prema radu muškarca, – tad je led bio probit. Majke su stale svoje kćeri... voditi i na javna predavanja.“ (*Ibid.*)

srkali čaj, rezignirano odustali od daljnjih predavanja, tek koji bi od njih nabacio stručak novih ideja – za budućnost.“¹⁷⁶

Posljednju grupu publicističkih napisa Antonije Kassowitz-Cvijić o položaju žena čine uglavnom sentimentalna osobna sjećanja autorice na minula vremena, gdje se tek usputno ocrtava i ženski položaj, uglavnom u okviru opisa obitelji i obiteljskoga života.¹⁷⁷

Imajući u vidu čitavu spisateljsku ostavštinu Antonije Kassowitz-Cvijić, njezin se život i rad jasnije ocrtava kao feministički propulzivno djelovanje u domaćim okvirima, pa se nameće i potreba za revalorizacijom ovakve baštine. Njezino pismo slavi žene svojega vremena i neposredne prošlosti, bez obzira jesu li u pitanju žene koje se ogledaju u liku muškog heroja i koje ga grade, žene koje prestupaju društvene i političke norme vremena u kojemu žive, žene koje se opiru tradicionalnim ulogama što su im nametnute, žene koje sanjaju o nekoj boljoj budućnosti i s tom mišlju izgrađuju vlastitu sadašnjost. Antonija Kassowitz-Cvijić imala je izoštren osjet za različite nijanse ženskih pitanja, uzimajući u obzir podjednako žene i *žensko* unutar velikih povijesnih, junačkih naracija, kao i vlastitu perspektivu *obične, male žene*, a to je, između ostaloga, potvrdila i sljedećim riječima: „Historija spominje obično samo one žene, koje su se isticale umjetnošću ili su plamenim riječima znale da podjaruju na junaštvo, na mač i oganj. Ali koliko vrijede i one žene, čiji je utjecaj na društvo, a naročito na pojedine odabranike, tako velik, da iza sebe ostavljaju sjajan trag u djelima – tih drugih!“¹⁷⁸

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Usp. KASSOWITZ-CVIJIĆ 1925a i KASSOWITZ-CVIJIĆ 1931a.

¹⁷⁸ KASSOWITZ-CVIJIĆ 1925: 22.

4. Dva pisma

U ovome se radu sup(r)o(t)stavljaju dva različita pisma koja nastaju u istome prostoru i donekle u istome vremenu, pri čemu se polazi od autorske prisutnosti kao njihove zajedničke (ili razdjelničke) crte. Otuda se razmatraju njihove metode i argumentacijska logika, uključujući i onu feminističku. I dok se usporedbom njihovih žanrovskih preferencija nadaje zaključak da se ova pisma malo razlikuju, njihov je status radikalno različit: u Kuhačevu se slučaju žanrovski odabir gotovo i ne problematizira, kao da je posve samorazumljiv, dok će se pisanje Antonije Kassowitz-Cvijić prešutno smatrati nekim vidom *ženskoga pribježišta*, pa se tako ističe i njegova žanrovska odrednica, kao da je žena jedino sposobna za sentimentalno-ispovjedničke iskaze.

No izbor rijetkoga žanra u slučaju Antonije Kassowitz-Cvijić može upućivati i na *djelovanje na margini*, izvan monolitnoga *muškog* kanona i *muškog* pisanja. Drugim riječima, određene žanrovske sklonosti, kao što je poznato iz književne teorije,¹⁷⁹ mogu se promatrati i kao svjestan odabir izražavanja u drukčijemu modusu od onoga općeobvezujućeg. Pisanje biografije Vatroslava Lisinskog možda i za Antoniju Kassowitz-Cvijić predstavlja pokušaj izlaska iz prostora *vlastite sobe*, osobno kreativno iskustvo.¹⁸⁰ Djelovanje na margini u isto vrijeme znači i udaljenost od drugih žanrova. Tako su dramske vrste rijetko bile teren na kojemu su žene doživljavale vlastiti autorski zenit, između ostaloga „jer je ona (drama, op.a.) vezana uz javnu izvedbu i čitav niz drugih s njome povezanih financijskih, organizacijskih i tehnoloških teškoća: i tu se dakle među prvima mogla logično okušati tek materijalno i institucijski osigurana žena koja je mogla računati s nekom pozoriškom svrhom svojega rada“.¹⁸¹ Javna izvedba i uopće sudjelovanje u javnome životu, kakvim je svakako moguće smatrati i umjetničko djelovanje, ima svoja rodno problematična mjesta. U ovakvu se kontekstu i praksa pisanja Antonije Kassowitz-Cvijić, kao i njezina prisutnost u javnim

¹⁷⁹ U svojem je eseju *Vlastita soba* Virginia Woolf gotovo pola stoljeća prije feminističke književne kritike u užem smislu opisala razliku između ženskoga i muškog spisateljskog iskustva: „Čitajući žensku književnost devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća ona – osjećajući u tekstovima razlike spram muških autora – uviđa da su spisateljice već nekoliko desetljeća u potrazi za *vlastitim* načinom pisanja. Sasvim joj je očigledno da je postojeća književnost napisana monofonim muškim glasom, na temelju literarnih normi u kojima se ‘žena ne može dobro snaći’. Tu se otkriva barem prividna sloboda koju daje prostor romana, jer ‘sve su starije književne forme bile već zadane i očvrstale..., a stvorili su ih muškarci iz svojih potreba, za svoje namjene.’“ (ZLATAR 2004: 67)

¹⁸⁰ Istražujući na primjeru Dragojle Jarnević očitovanja autorskog subjekta u domaćoj ženskoj književnosti na prijelazu stoljeća, Andrea Zlatar napominje kako autobiografski iskaz „ponekad predstavlja mjesto autokontrole, gdje tekst privremeno preuzima ‘vlast’ nad životom [...]. Uvijek je mjesto samopropitivanja i samouspostavljanja, provjeravanja sebe svaki dan ispočetka, prostor slobode, privremeno utočište pred mnogobrojnim oblicima socijalne represije.“ (*Ibid.*: 46)

¹⁸¹ ČALE FELDMAN & TOMLJENović 2012: 167.

komunikacijskim medijima, može promatrati kao stanovita feministička gesta, a pogotovo uzme li se u obzir i činjenica da je riječ o istraživačkoj djelatnosti, napose istraživanju osoba iz hrvatske prošlosti i sadašnjosti.¹⁸² U konačnici, ne treba izuzeti niti mogućnost da je i njezina spisateljska aktivnost, poput, primjerice, novostasale kulture specijaliziranih ženskih časopisa, sebi za cilj uzela stvaranje i zadobivanje ženske publike.¹⁸³

Usporedivši, stoga, Kuhačeva *Lisinskog* s onim Antonije Kassowitz-Cvijić, u žanrovskom je pogledu teško uočiti znatnije razlike u njihovoj izgradnji. Ono što, čini se, u znanstvenom području predstavlja nesavladivu prepreku za afirmaciju djela Antonije Kassowitz-Cvijić jest njezin *subjektivan* način pisanja, što ga muzikologija prešutno odbacuje kao neupotrebljiv ili barem *neznanstven*. Pa ipak, takve *sanjarske* stranice uglavnom služe karakteriziranju odnosa među likovima ili njihovu psihološkom profiliranju, i uostalom su svojstvene žanru u kojemu autorica piše. Na kraju, publicistička praksa i djelatnost Antonije Kassowitz-Cvijić te, više nego očita, strast za bilježenjem aktualnog, jamačno su plod stanovite autorske *sklonosti prema objektivnosti*, ako se takvo što može tako okarakterizirati.

Način je pisanja, dakle, temeljna razdjelnica u recepciji radova Franje Kuhača i Antonije Kassowitz-Cvijić. No, dok je kod potonje njezina *sklonost* „autobiografskome sporazumu i testimonijalnome diskursu“¹⁸⁴ *koji joj doliči* – društveno opravdana, pitanje o tome zašto Franjo Kuhač također piše u romaneskno (pa i sentimentalno) intoniranim vrstama sa snažno prisutnim usmenim glasom (kao oznakom *ženskoga* propovjednog subjekta),¹⁸⁵ a

¹⁸² Upravo je kultura časopisa na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće jedno od ključnih mjesta ženske spisateljske afirmacije i teren omogućene prisutnosti i javnoga djelovanja: „U jeku dvaju intenzivnih pokreta – hrvatske moderne koja je težila totalnoj književnoj obnovi te feminističkog pokreta koji je težio obnovi društvenog statusa žene, urednik ‘Narodnih novina’, J. Ibler, otvorio je podlistak tog lista desecima mladih književnica. Antonija Kassowitz-Cvijić, Kamila Lucerna, Štefa Iskra [...], Zdenka Marković i dr. prvog su desetljeća novog stoljeća sustavno ispunjavale podlistke ‘Narodnih novina’ brojnim novelama, crticama, pripovijestima, putopisnim i feljtonskim zapisima.“ (DETONI DUJMIĆ 1998: 197)

¹⁸³ Suvremena feministička književna teorija pretpostavit će, naime, da su i takvi intimistički žanrovi pisani „za neko imaginarno oko i uho.“ (ČALE FELDMAN & TOMLJENOVIC 2012: 169) Nasuprot tome, Kuhačev je čitatelj, moglo bi se reći, onaj koji pretpostavlja da nešto ili netko predstavlja prijetnju njegovu nacionalnom identitetu. Ipak, kao svojevrsan presjek i sistematizaciju „ženskih žanrova“ Andrea Zlatar nudi „[...] više pojmova: ‘ženski tekstovi’ (tekstovi koje pišu žene najvećma za žene), ‘feminilni tekstovi’ (oni koji su napisani sa stajališta ženskog iskustva i u stilu kulturno obilježene kao feminilan) i ‘feministički tekstovi’ (oni koji samosvjesno dovode u pitanje patrijarhalni kanon).“ (ZLATAR 2007: 131)

¹⁸⁴ ČALE FELDMAN & TOMLJENOVIC 2012: 169.

¹⁸⁵ Istovremeno je Franjo Kuhač načinio i stanovit korak dalje u takvoj ispovjednoj spisateljskoj praksi svojom knjižicom naziva *Moj rad*, nastalom na poticaj redakcije *Prosvjete* koja je tražila da opiše „crtice iz [svoje] života, koje se odnose na [njegov] djelovanje u opće.“ (KUHAC 1905a: 3) Valja ipak napomenuti da je suvremena feministička književna kritika sumnjičava prema pokušajima da se uspostave neke supstancijalne veze između žanrova i rodnoga identiteta, istražujući istodobno i propitivanja samih granica žanra. Pa tako, primjerice, skreće pozornost na pisanje Héléne Cixous, koje, posežući za pojmom *egzila*, uspostavlja stanovitu „poetiku pripadnosti bez pripadanja žanru/rodu. (...) Unutar sveopće generičke pomutnje, tekstovi Héléne Cixous neprekidno nas vraćaju na drugost u žanru, zbog čega (neki tvrde, op.a.) da njezino pismo stoji u žanrovskom izopćeništvu, da funkcionira ‘onkraj zakona žanra’.“ (ČALE FELDMAN & TOMLJENOVIC

da mu se to ne zamjera – zapravo se i ne postavlja. Odgovore na to pitanje valjalo bi tražiti u strukturi samoga znanstvenog diskursa o glazbi i u njegovim prešutnim pretpostavkama. Pritom svakako valja imati na umu da „žensko pisanje ne prejudicira nikakve stilske predrasude. Lirsko omekšavanje, pogled iznutra, ispovjednost, labave ili kolažirane strukture i sl. nisu stilske izvedenice spolne pripadnosti“.¹⁸⁶ Riječ je, naprotiv, o produktima znanstvenih diskursa koji su „legitimirali postojeće ne-diskurzivne prakse moći koje su vladale unutar građanskog patrijarhalnog društva“,¹⁸⁷ i to tako što su takvim *mekim* načinima pisanja doznali njihovo mjesto razlučujući ih od *prave* znanosti, kao područja nesumnjive objektivnosti i istine. Naposljetku, „opstati književnicom ni u jednom od [...] razdoblja – ilirizam, predmoderna, moderna, razdoblje između dva rata, nije bilo jednostavno. Priznanja izostaju, napadi nisu rijetki. U polemičkom tonu napada krije se mnogo više patrijarhalnog centrizma nego što bismo htjeli priznati u pogledu unatrag na hrvatsku književnost.“¹⁸⁸

2012: 170) Takve *egzilne* prakse autorstva mogu se smatrati svojstvenima žanrovima koji pretpostavljaju osobni glas; drugim riječima, „postoji snažna sklonost egzilnih umjetnika prema autobiografskim formama“ (*Ibid.*: 171), i to upravo kao prijestup norme i zadanoga (gdje je *ja*, kao najsnažniji mogući glas, u stanju dokazati da je nadišao vlastitu ograničenost). „U tom svjetlu pokazuje se jasnijom spona autobiografskog prvog lica pripovijedanja i ženskog/egzilnog pisma. Utoliko što nam vlastiti jezik ne pripada [...], svoje osobne autobiografske pripovijesti nalazimo u tuđim pričama – ‘u pričama koje su druge žene pročitale, u pričama drugih žena, u pričama o ženama koje su drugi ispričali.’ Ženska autobiografija nastaje dok čitajući raspoznavamo da nemamo autobiografiju.“ (*Ibid.*: 172)

¹⁸⁶ DETONI DUJMIĆ 1998: 7.

¹⁸⁷ ŽUPAN 2013: 45.

¹⁸⁸ ZLATAR 2004: 55.

5. Umjesto zaključka

Ovaj je rad pokušao slijediti tragove feminističke misli u spisima dviju osoba koje su, svaka na svoj način, dio hrvatske muzikološke baštine. Sama je disciplina iz Franje Ksavera Kuhača i Antonije Kassowitz-Cvijić načinila ono što su oni za nas danas, a namjera je ovoga rada bila upravo problematizirati te klišeje, uočavajući da su rezultat logike koja svoje predmete razvrstava u međusobno suprotne kategorije: središnje – rubno, univerzalno – partikularno, znanstveno – književno, objektivno – testimonijalno, muško – žensko.

Stoga se čitanje spisa Franje Ksavera Kuhača i Antonije Kassowitz-Cvijić odvija paralelno, s obzirom na identična pitanja. Kuhač se tu pokazuje neočekivano otvorenim, unatoč tome što je njegov *nehotični feminizam* možda samo druga strana *višeg cilja* – uspostave i održanja nacionalnog identiteta, za koji se on smatra osobno pozvanim. Iz toga je razloga i žena, ukoliko se *bori na pravoj strani*, dobrodošao ulog (i ures) čitavu programu. Pa ipak, Kuhač umjetnost i glazbeni genij ne vidi kao polje strogo odvojeno od ženske djelatnosti (istodobno ih diferencirajući s obzirom na vrstu umjetničkoga izražavanja), već prema tome je li posrijedi skladateljstvo ili umjetnost izvođenja glazbe, u prvome redu pjevanje.

Antonija Kassowitz-Cvijić, za muzikologiju *osoba jedne knjige* i primjer kako *ne treba* pristupati biografskome žanru, autorica je čije bi se djelovanje moglo okarakterizirati kao feminističko u eksplicitnijem smislu. Njezino pisanje specifičnim postupcima identifikacije i samoprogovaranja odaje žensku poziciju koja ne smatra samorazumljivima pretpostavke o muškome geniju, o ženskoj autorskoj *nepodobnosti* i, općenito, o zadanim rodnim odnosima u okviru umjetničkoga iskustva, pa stoga može na stanovit način nastupiti i kao *nasljednica* i u isto vrijeme *osnivačica* jedne specifične djelatnosti ili discipline, u njezinu slučaju (feminističke) muzikologije. Istovremeno se rad Antonije Kassowitz-Cvijić nadaje kao primjer aktivnoga (pa i aktivističkog) feminističkog djelovanja, koje raspravlja, primjerice, o ženskoj participaciji u javnosti, pravu žena na obrazovanje, uzusima patrijarhata i potrebi ženskoga rada.

Utoliko bi se moglo reći da Antonija Kassowitz-Cvijić i Franjo Ksaver Kuhač doista dijele stanoviti sklop pretpostavki i postupaka: poglavito je to prisutno u fokalizaciji njihova pisanja, pa i u samoj znanstvenoj metodi, oslonjenoj velikim dijelom na usmene izvore. Ovakvim se postavljanjem jednoga rada u odnosu prema drugom na stanovit način otkriva i

ono što je muzikološka recepcija izgradila oko svakoga od njih, ali i u međuprostoru koji ih dijeli (i udaljava).

Na temelju provedene analize jasnija je postala i promjenjivost samog određenja feminizma s obzirom na kontekst u kojemu se pojavljuje. S jedne je strane kod Antonije Kassowitz-Cvijić zamjetan čitav splet gesti kao iskaz samosvojnoga ženskog subjekta, dok se kod Franje Kuhača pronalaze stanoviti znakovi pozornosti prema rodnim pitanjima. Pa ako dva muzikološka feminizma u približno istom razdoblju nisu identična, za pretpostaviti je i da se feminizam jednoga povijesnog razdoblja i konteksta neće očitovati na isti način kao feminizam nekoga drugog vremena.

Naposljetku, namjera je ovoga rada bila i istražiti onaj dio povijesti hrvatske muzikologije koji je stekao status *kanonskog* i *općepoznatog* – i to one njegove strane kojoj se do sada nije poklanjala pozornost. Stoga sam i rad Franje Ksavera Kuhača mogla situirati u feminističke koordinate, otkrivajući razliku između njegova djela i njegove dosadašnje muzikološke recepcije. S druge sam strane nastojala preispitati kontekst i uzroke reduktivnog muzikološkog rezoniranja u slučaju rada Antonije Kassowitz-Cvijić. Upravo se njezino djelo pokazalo kao opus koji zaslužuje detaljniju analizu i prevrednovanje, što ih do sada nije doživjelo ni od strane feminističke književne kritike.

Nadam se, stoga, da će ovaj rad, feministički propitujući jedno potencijalno mizogino mjesto u domaćoj muzikologiji i istovremeno skrećući pozornost na povijest feminističkih napora u muzikološkim istraživanjima u našoj sredini, pomoći u daljnjim analizama glazbenih iskustava i njihovih rodnih dimenzija za koje disciplina do sada nije imala sluha.

BIBLIOGRAFIJA

AJANOVIĆ, Ivona (1984): Bibliografija radova o Franji Kuhaču, u: BEZIĆ, Jerko (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911) [Zagreb, 20-21. studenoga 1984.]*, Zagreb: JAZU, 497-522.

AJANOVIĆ-MALINAR, Ivona (1998): Erdödy, Sidonija, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5721> (datum pristupa: 2. travnja 2014.).

ANDREIS, Josip (1965): Rezultati i zadaci muzičke nauke u Hrvatskoj, *Rad JAZU*, sv. 337, 5-39.

ANDREIS, Josip (1974): Kuhač, Franjo Ksaver, *MELZ*, sv. 2, 395-396.

BADURINA, Natka (2009): *Nezakonite kćeri Ilirije: Hrvatska književnost i ideologija u 19. i 20. stoljeću*, Zagreb: CŽS.

BARIĆ, Joško (2009): Kassowitz-Cvijić, Antonija, u: MACAN, Trpimir (ur.): *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 7, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 125-126.

BARLÈ, Janko (1919): Iz hrvatske glazbene prošlosti. „Matica Hrvatska“ – Vatroslavu Lisinskomu, *Sv. Cecilija*, 13/6, 145-146.

BEZIĆ, Jerko (1984): Franjo Ksaver Kuhač – začetnik glazbenoznanstvenih djelatnosti u hrvatskoj i u jugoslavenskoj glazbenoj kulturi, u: isti (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911) [Zagreb, 20-21. studenoga 1984.]*, Zagreb: JAZU, 7-14.

BEZIĆ, Jerko (2009): Etnomuzikologija u Hrvatskoj u XIX. stoljeću, u: JEŽIĆ, Mislav (ur.): *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*, sv. 4: *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*, Zagreb: HAZU – Školska knjiga, 665-667.

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko (2009): Franjo Ksaver Kuhač: Utemeljitelj hrvatske glazbene historiografije, u: MAJER-BOBETKO, Sanja & BLAŽEKOVIĆ, Zdravko & DOLINER, Gorana: *Hrvatska glazbena historiografija u 19. stoljeću*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 34-101.

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko (2009a): Franjo Ksaver Kuhač and the Beginnings of Music Scholarship in Croatia, u: *Music's Intellectual History (= RILM Perspectives 1)*, <http://www.rilm.org/historiography/blazekovic.pdf> (datum pristupa: 2. travnja 2014.).

BOWERS, Jane & TICK, Judith (ur.) (1986): *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana – Chicago: University of Illinois Press.

BRETT, Philip (1997): Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire, *19th-Century Music*, 21/2, 149-176.

BRETT, Philip & WOOD, Elizabeth & THOMAS, Gary C. (ur.) (2006): *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, New York – London: Routledge.

CERIBAŠIĆ, Naila (1995): Gender Roles During the War: Representations in Croatian and Serbian Popular Music 1991-1992, *Collegium antropologicum*, 19/1, 91-101.

CERIBAŠIĆ, Naila (1996): Music and Gender Study Group Meeting (International Council for Traditional Music): “Music, Violence, War, and Gender“ [Punat, September 20-24, 1995], *Narodna umjetnost: Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 33/1, 259-261.

CERIBAŠIĆ, Naila (2004): Između etnomuzikoloških i društvenih kanona: Povijesni izvori o sviračicama narodnih glazbala u Hrvatskoj, u: JAMBREŠIĆ KIRIN, Renata & ŠKOKIĆ, Tea (ur.): *Između roda i naroda: Etnološke i folklorističke studije*, Zagreb: CŽS, 147-163.

CERIBAŠIĆ, Naila (2006): Glazbene umjetnice, u: KODRNJA, Jasenka (ur.): *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, Zagreb: IDIZ, 265-281.

CERIBAŠIĆ, Naila (2013): Musical Cosmopolitanism and Nationalism: Croatian Civic Press, Ethnomusicological Sources and Kuhač's Legacy in the 1920s and 1930s, u: KATALINIĆ, Vjera & TUKSAR, Stanislav (ur.): *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Glazbena historiografija i identitet / Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Musical Historiography and Identity*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 43-55.

CERIBAŠIĆ, Naila & DOLINER, Gorana (ur.) (1995): *Music, Violence, War, and Gender: International Conference [Punat (Croatia), September 20-24, 1995]: Abstracts of Papers*, Zagreb: Matrix Croatica – IEF.

CITRON, Marcia J. (1993): *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press.

CLÉMENT, Catherine (1989): *Opera, or the Undoing of Women*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

COOK, Susan C. & TSOU, Judy S. (1994): *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, Urbana – Chicago: University of Illinois Press.

CUSICK, Susanne (1999): Gender, Musicology, and Feminism, u: COOK, Nicholas & EVERIST, Mark (ur.): *Rethinking Music*, Oxford – New York: Oxford University Press, 471-498.

ČALE FELDMAN, Lada & TOMLJENVIĆ, Ana (2012): *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Zagreb: Leykam international.

DAVIDOVIĆ, Dalibor (2001): “Ženski završeci“: O poetikama završavanja u “New Musicology“, *Narodna umjetnost: Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 38/2, 51-72.

DAVIES, Lucy: Feminist musicology, u: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2461> (datum pristupa: 17. lipnja 2014.).

DETONI DUJMIĆ, Dunja (1995): Cvjetni listići Antonije Kassowitz-Cvijić, *Republika Mjesečnik za književnost, umjetnost i društvo*, 51/9-10, 123-127.

DETONI DUJMIĆ, Dunja (1998): *Ljepša polovica književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska.

DUKAT, Vladoje (1925): Franjo Žaver Kuhač: Jedna uspomena. (U povodu knjige gđe. A. Kassowitz-Cvijić: Franjo Ž. Kuhač. Stari Osijek i Zagreb), *Vijenac: List za književnost i umjetnost*, 3/11, 333.

FRANKOVIĆ, Dubravka (1984): Socijalni status i profesionalne relacije Franje Ks. Kuhača, u: BEZIĆ, Jerko (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911) [Zagreb, 20-21. studenoga 1984.]*, Zagreb: JAZU, 33-76.

FRANKOVIĆ, Dubravka (1990): Značenje glazbenog arhiva Franje Ksavera Kuhača u suvremenoj znanosti, *Arti musices*, 21/1, 59-80.

GREEN, Karen (2002): The Other as Another Other, *Hypatia*, 17/4, 1-15, <http://www.jstor.org/stable/3810906> (datum pristupa: 15. svibnja 2014.).

HASSLER, Marianne (1987): Ličnost Dore Pejačević u svjetlu najnovijih psiholoških istraživanja muzikalnosti u doba djetinjstva i adolescencije, u: VEBER, Zdenka (ur.): *Dora Pejačević (1885-1923): Zbornik radova sa Znanstvenog skupa »Dora Pejačević – život, rad i značenje«, održanog u Našicama 7. i 8. rujna 1985. godine*, Našice: Samoupravna interesna zajednica kulture i tehničke kulture općine Našice, 33-41.

IRVING, Howard (2009): Haydn and the Consequences of Presumed Effeminacy, u: BIDDLE, Ian & GIBSON, Kirsten (ur.): *Masculinity and the Western Musical Practice*, Farnham – Burlington: Ashgate, 95-112.

IVANČEVIĆ, Bojana (1974): Kassowitz-Cvijić, Antonija, *MELZ*, sv. 2, 306-307.

JERAND, Danica (1942): Život i rad Antonije Kassowitz-Cvijić, *Napredak: Časopis za pedagogiju*, 83/5-6, 179-182.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1909): Hrvatice u Americi, *Narodne novine*, 75/175 (ponedjeljak, 3. kolovoza), 3-4.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1918): *Potreba ženskoga rada (dne. 6. siječnja)*, rukopis pohranjen u Hrvatskom državnom arhivu, zbirka HR-HDA-893 (Gradivo o kazališnoj djelatnosti), arhivska kutija br. 25, fascikl br. 1, spis br. 4, 5 dvolista.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1919): *Vatroslav Lisinski u kolu Ilira*, Zagreb: Matica hrvatska.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1921): Ivka Kralj-Milarov: Prigodom 50. obljetnice prvog njenog nastupa u našem kazalištu, *Kazališni list*, 2/10, 1-3.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1921a): Iz ljupkih mladih dana, *Jutarnji list*, 10/3209 (četvrtak, 6. siječnja), 5.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1922): Kuda ćemo s našim kćerima?, *Jutarnji list*, 11/3778 (nedjelja, 6. kolovoza), 7.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1922a): *Slavenske priče* (dio I.), Zagreb: Naklada Tipografije.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1924): *Franjo Ž. Kuhač: Stari Osijek i Zagreb, sa slikom F. Ž. Kuhača, prigodom 90. obljetnice Kuhačeva rođenja*, Zagreb: Matica hrvatska.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1924a): Iz naših mladih dana: Prva popularna predavanja za Zagrepčanke, *Jutarnji list*, 13/4562 (nedjelja, 12. listopada), 23.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1924b): Jedna vjerna Hrvatica u tudjini (kao protu-pendant Mallingerovoj), *Jutarnji list*, 13/4593 (četvrtak, 13. studenog), 4.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1924c): *Sličice o Ivanu pl. Zajcu: Prigodom 10. obljetnice njegove smrti 16. decembra 1924.*, Zagreb – Jastrebarsko: Tiskara Ivan Lesnik.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1925): Laura Jurković, *Jutarnji list*, 14/4888 (nedjelja, 13. rujna), 22.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1925a): Porodična silhueta iz ilirskog doba, *Jutarnji list*, 14/4874 (nedjelja, 30. kolovoza), 20.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1925b): Slovensko dekle, *Jutarnji list*, 14/4785 (nedjelja, 31. svibnja), 16.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1927): Prva Hrvatica – doktor medicine, *Jutarnji list*, 16/5630 (nedjelja, 9. listopada), 8.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1929): Tri pokojne umjetnice staroga teatra: Maca Perisova – Ivana Sajevička – Matilda Lesićka, *Novosti*, 23/89 (četvrtak, 8. kolovoza), 37.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1931): Ilma pl. Pukšec-Murska, *Jutarnji list*, 20/6933 (subota, 23. svibnja), 20-21.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1931a): Kako sam s didom putovala u Zagreb, *Novosti*, 25/355 (četvrtak, 24. prosinca), 30.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1932): Grofica Sofija Jelačić: Hrvatska banica, u: LIVADIĆ, Branimir – GAVAZZI, Milovan (ur.): *Hrvatsko kolo: Književno-naučni zbornik*, Zagreb: Matica hrvatska, 93-112.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1932a): *Hrvatica u ilirsko doba*, tiposkript pohranjen u Hrvatskom državnom arhivu, zbirka HR-HDA-893 (Gradivo o kazališnoj djelatnosti), arhivska kutija br. 25, fascikl br. 1, spis br. 3, 6 listova.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1932b): Ilirkinje, *Novosti*, 26/293 (nedjelja, 23. listopada), 10.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1933): Prva ilirska subreta našeg kazališta, *Novosti*, 27/43 (nedjelja, 12. veljače), 10.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1933a): Spomenar otmjene Ilirkinje, *Narodne novine*, 99/88 (petak, 14. travnja), 10.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1934): Harmica za mog djetinstva, *Zagreb: Revija društva Zagrepčana*, 2/12, 357-362.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1934a): Moja ispovijest, *Jutarnji list*, 23/8227 (nedjelja, 23. prosinca), 7.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1934b): Porodični izlet na Sljeme za naših mladih dana: Idila starozagrebačkoga ljeta, *Zagreb: Revija društva Zagrepčana*, 2/6, 163-166.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (1936): Nedovoljno cijenjena članica staroga teatra: Lina Ody-Milanova, *Jutarnji list*, 25/8696 (subota, 11. travnja), 23.

KASSOWITZ-CVIJIĆ, Antonija (s. a.): *Naše žene, majke i ilirske bake: Pučko predavanje u društvu Hrv. zmaja*, tiposkript pohranjen u Hrvatskom državnom arhivu, zbirka HR-HDA-893 (Gradivo o kazališnoj djelatnosti), arhivska kutija br. 25, fascikl br. 1, spis br. 7, 23 lista.

KATALINIĆ, Vjera (1984): Kuhačevi objavljeni radovi (pretežno u periodici) od 1865. do 1945., prema popisu Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, u: BEZIĆ, Jerko (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911) [Zagreb, 20-21. studenoga 1984.]*, Zagreb: JAZU, 473-496.

KNEZOVIĆ, Oton (1920): Lisinski u kolu Ilira, *Hrvatska prosvjeta*, 7, 78-79.

KOS, Koraljka (1982): *Dora Pejačević*, Zagreb: JAZU & MZMA.

KOS, Koraljka (2004): Prilog skladateljice Dore Pejačević hrvatskoj estetici glazbe, *Arti musices*, 35/1, 63-76.

KOS, Koraljka (2013): Franjo Ksaver Kuhač i hrvatska glazba njegova vremena, u: KATALINIĆ, Vjera & TUKSAR, Stanislav (ur.): *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Glazbena historiografija i identitet / Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Musical History and Identity*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 13-26.

KOVAČEVIĆ, Krešimir (1977): Rubido Erdödy, Sidonija, *MELZ*, sv. 3, 241.

KUHAČ, Franjo (1865): Opazke o kompozicijah gdčne. Ernestine Zdenczay-eve, *Naše gore list: Zabavno-poučni časopis*, 5/20, 160; 5/21, 167-168.

KUHAČ, Franjo (1879): Dvie hrvatske umjetnice, *Vienac: Zabavi i pouci*, 11/42, 668-669; 11/48, 764-767.

KUHAČ, Franjo (1882): Prva hrvatska primadonna, *Vienac: Zabavi i pouci*, 14/7, 104-107; 14/8, 116-119.

KUHAČ, Franjo (1887): O tanburaških družinah i o ugodbi tanburice, *Smotra: Mjesečnik za obću prosvjetu*, 1/2, 109-113.

KUHAČ, Franjo (1887a): *Vatroslav Lisinski i njegovo doba: Prilog za poviest hrvatskog preporoda*, Zagreb: Naklada Matice hrvatske.

KUHAČ, Franjo (1898): Josip Tartini i hrvatska pučka glasba, *Prosvjeta*, 6/1, 20-24; 6/2, 57-60; 6/3, 96-101.

KUHAČ, Franjo (1898a): Marina pl. Gvozdanović, hrvatska operna pjevačica, *Prosvjeta*, 6/22, 702-703; 6/23, 732-734.

KUHAČ, Franjo (1898b): Žarko Savić operni pjevač, *Prosvjeta*, 6/16, 508-514.

KUHAČ, Franjo (1902): O glazbenom uzgoju ženske mladeži, *Domaće ognjište: List za porodicu*, 2/2, 29-31; 2/3, 47-50.

KUHAČ, Franjo (1905): Dvie glasovite hrvatske operne pjevačice, *Prosvjeta*, 13/11, 357-358; 13/14, 440-443; 13/15, 478-482; 13/16, 506-511, 13/17, 528-532.

KUHAČ, Franjo (1905a): *Moj rad: Popis literarnih i glazbenih radnja od god. 1852-1904*, Zagreb: Tisak Antuna Scholza.

KUHAČ, Franjo (1907): Dürrigl Selma, operna pjevačica, *Prosvjeta*, 15/6, 192.

KUHAČ, Franjo (1907a): Izidor Bajić: „Album kompozicija za glasovir“, *Savremenik*, 2/11, 700-701.

KUHAČ, Franjo (1907b): Marija Magjarević, umjetničko naobražena pjevačica, *Hrvatska smotra*, 2, 137-138.

KUHAČ, Franjo (1908): Matilda Marlov (Wolfram): Slavljena operna pjevačica, *Hrvatica, Prosvjeta*, 16/6, 189-191; 16/7, 204-206.

KUHAČ, Franjo (1994 [1893]): *Ilirski glazbenici: Prilozi za poviest hrvatskoga preporoda*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

MADŽAR, Zlatko (2012): Skriveno blago Dore Pejačević [razgovor s Koraljkom Kos], u: KUKAVICA, Vesna (ur.): *Hrvatski iseljenički zbornik*, Zagreb: Hrvatska matica iseljenika, 331-339.

MAJER-BOBETKO, Sanja (1984): Glazbeno-estetska problematika u napisima Franje Kuhača, u: BEZIĆ, Jerko (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911) [Zagreb, 20-21. studenoga 1984.]*, Zagreb: JAZU, 441-462.

MAJER-BOBETKO, Sanja (2009): Glazbena edukacija, reprodukcija, periodika i kritika u Hrvatskoj u drugoj polovici XIX. st., u: JEŽIĆ, Mislav (ur.): *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*, sv. 4: *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*, Zagreb: HAZU – Školska knjiga, 649-653.

MAJER-BOBETKO, Sanja (2009a): Muzikologija u Hrvatskoj u XIX. stoljeću, u: JEŽIĆ, Mislav (ur.): *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*, sv. 4: *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*, Zagreb: HAZU – Školska knjiga, 655-662.

MAJER-BOBETKO, Sanja (2012): Tragom Franje Ksavera Kuhača: Hrvatska glazbena historiografija u prvoj polovici 20. stoljeća s posebnim obzirom na periodizaciju povijesti hrvatske glazbe, *Arti musices*, 43/2, 253-261.

MAJER-BOBETKO, Sanja & MAROŠEVIĆ, Grozdana (2013): Kuhač, Franjo Ksaver, u: MACAN, Trpimir (ur.): *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 8, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 307-310.

MARKOVIĆ, Tatjana (2013): Franjo Ksaver Kuhač and Mapping South Slavic Musical Culture, u: KATALINIĆ, Vjera & TUKSAR, Stanislav (ur.): *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Glazbena historiografija i identitet / Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Musical Historiography and Identity*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 121-138.

MAROŠEVIĆ, Grozdana (1984): Kuhačev etnomuzikološki rad u svjetlu zbirke „Južno-slovenske narodne popievke“, u: BEZIĆ, Jerko (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911) [Zagreb, 20-21. studenoga 1984.]*, Zagreb: JAZU, 77-110.

MAROŠEVIĆ, Grozdana (1989): Kuhačeva etnomuzikološka zadužbina, *Narodna umjetnost: Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 26/1, 107-153.

MAROŠEVIĆ, Grozdana (2013): Ideas on Folk Music in Research and Public Music Practice in Croatia from the mid-19th to the mid-20th Century, u: KATALINIĆ, Vjera & TUKSAR, Stanislav (ur.): *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Glazbena historiografija i identitet / Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Musical Historiography and Identity*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 33-41.

McCLARY, Susan (1991): *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis – Oxford: University of Minnesota Press.

McCLARY, Susan (2007 [1994]): Constructions of Subjectivity in Schubert's Music, u: ista: *Reading Music: Selected Essays*, Aldershot – Burlington: Ashgate, 169-197.

McCLARY, Susan (2007a [1993]): Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony, u: ista: *Reading Music: Selected Essays*, Aldershot – Burlington: Ashgate, 65-83.

McCLARY, Susan (2007b [1997]): Structures of Identity and Difference in Bizet's Carmen, u: ista: *Reading Music: Selected Essays*, Aldershot – Burlington: Ashgate, 153-167.

McCLARY, Susan (2009): Playing the Identity Card: Of Grieg, Indians, and Women, *19th-Century Music*, 31/3, 217-227.

McCLARY, Susan (2012): Gender Ambiguities and Erotic Excess in the Operas of Cavalli, u: ista: *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 104-125.

PETTAN, Svanibor (2004): Od ženskoga ka muškom – od muškoga ka ženskom: Iz glazbenoga života kosovskih Roma, u: JAMBREŠIĆ KIRIN, Renata & ŠKOKIĆ, Tea (ur.): *Između roda i naroda: Etnološke i folklorističke studije*, Zagreb: CŽS, 189-202.

PIŠKOR, Mojca (2004): Važno je zvati se *Jali Muso*: Neki aspekti uloge i položaja žena u glazbenom životu Gambije danas, u: JAMBREŠIĆ KIRIN, Renata & ŠKOKIĆ, Tea (ur.): *Između roda i naroda: Etnološke i folklorističke studije*, Zagreb: CŽS, 165-188.

Redakcija ("r,") (1925): Antonija Cvijićeva: Prigodom njezine šezdesetgodišnjice, *Vijenac: List za književnost i umjetnost*, 3/2, 57.

ROŽIĆ, Vesna (2005): Feminizam i muzikologija: Kako još misliti Doru?, *Treća: Časopis Centra za ženske studije*, 458-466.

ROŽIĆ, Vesna (2007): Feminizam i muzikologija, u: ČAKARDIĆ, Ankica et al. (ur.): *Kategorički feminizam: Nužnost feminističke teorije i prakse*, Zagreb: CŽS, 40-50.

RUDOLF, Viktor (1934): Antonija Kassovitz-Cvijić: O 70 godišnjici života i 50 godišnjici kulturnoga rada, *Zagreb: Revija društva Zagrepčana*, 2/12, 353-356.

SKLEVICKY, Lidija (1996): *Konji, žene, ratovi* (odabrala i priredila Dunja Rihtman-Auguštin), Zagreb: Druga – Ženska infoteka.

SMOLČIĆ, Nikola (Enes) (1936): Umrla je književnica Antonija Kassowitz-Cvijić, *Novosti*, 30/352 (subota, 19. prosinca), 10.

SOLIE, Ruth A. (ur.) (1993): *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

SOLIE, Ruth A. (1993a): Women's History and Music History: The Feminist Historiography of Sophie Drinker, *Journal of Women's History*, 5/2, 8-31.

STANFORD FRIEDMAN, Susan (1987): Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse, *Feminist Studies*, 13/1, 49-82, <http://www.jstor.org/stable/3177835> (datum pristupa: 15. svibnja 2014.).

Stari kolega (1925): O 60-godišnjici naše polirske spisateljice Antonije Kassowitz-Cvijić, *Jutarnji list*, 14/4647 (nedjelja, 11. siječnja), 18-19.

ŠKUNCA, Mirjana (1969): Franjo Kuhač kao muzički historičar, *Rad JAZU*, sv. 351, Zagreb, 287-324.

ŠKUNCA, Mirjana (1984): Kuhačevo proučavanje hrvatske glazbene prošlosti, u: BEZIĆ, Jerko (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911)* [Zagreb, 20-21. studenoga 1984.], Zagreb: JAZU, 405-440.

TUKSAR, Stanislav (2013): Franz Xaver Koch's vs. Franjo Ksaver Kuhač's Musical and Other Identities: German/Austrian, Pan-Slavic, South-Slavic and/or Croatian?, u: KATALINIĆ, Vjera & TUKSAR, Stanislav (ur.): *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Glazbena historiografija i identitet / Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Musical Historiography and Identity*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 27-32.

ZLATAR, Andrea (2004): *Tekst, tijelo, trauma: Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak.

ZLATAR, Andrea (2007): Predfeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti, u: BAGIĆ, Krešimir (ur.): *Zbornik radova 35. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb: Filozofski fakultet – Zagrebačka slavistička škola – Hrvatski seminar za strane slaviste, 131-136.

ŽUPAN, Dinko (2012): "Books I have read": Dora Pejačević kao čitateljica, *Scrinia Slavonica: Godišnjak Podružnice za povijest Slavonije, Srijema i Baranje Hrvatskog instituta za povijest*, 12/1, 115-178.

ŽUPAN, Dinko (2013): *Mentalni korzet: Spolna politika obrazovanja žena u Banskoj Hrvatskoj (1868-1918)*, Osijek – Slavonski brod: Učiteljski fakultet u Osijeku – Hrvatski institut za povijest, Podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje.

ŽUPANOVIĆ, Lovro (1969): *Vatroslav Lisinski (1819-1854): Život – djelo – značenje*, Zagreb: JAZU.

ŽUPANOVIĆ (1971): *Život i djelo Vatroslava Lisinskog*, Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.

ŽUPANOVIĆ, Lovro (1976): Vapaj s prikrajka Evrope (iz korespondencije Ivana Zajca), u: isti: *Tragom hrvatske glazbene baštine: Eseji i rasprave*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 166-177.

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

*** (1935): Osvrt na 70-godišnjicu života Antonije Kassowitz-Cvijić, *Novosti*, 29/45 (četvrtak, 14. veljače), 12.