

UDK 78.01:001

Dalibor Davidović

Akademija za glasbo Univerze v Zagrebu
Music Academy, University of Zagreb

»... vendar je treba obdelovati naš vrt«

K domačemu glasboslovju*

Povzetek

Prispevek predstavlja vrsto kvazi-fenomenologije *domačega* glasboslovja. Pojem *domačega glasboslovja* se v tem primeru nanaša na določeno vrsto muzikologije, ki ima lastne podmene, preference, postopke in rezultate. Domače glasboslovje, na primer, se raje osredotoča na *samo glasbo* kakor na *znanstveno metodo*, raje se ukvarja z *domačo* kakor *tujo* glasbo, raje ima *neposredni* pristop k predmetu raziskovanja in je na splošno prepričano, da vnaprej *ve*, kaj je predmet muzikološke raziskave. Fenomen domačega glasboslovja je analiziran ob zgledu poročila hrvaške glasboslovke o kongresu Mednarodnega muzikološkega društva v Londonu iz leta 1997. Fenomen je opisan z različnih plati, začenši z različnimi teoretičnimi konceptijami: s stališča možnosti pogleda na domače glasboslovje znotraj razsvetljenke tradicije empirizma, s stališča psihoanalitične konceptije *travme*, s stališča funkcionalistične metode, kakor so jo razvili v sociološki teoriji avtopoietičnih sistemov, in z ustreznega fenomenološkega stališča.

Glasboslovju kajpak ne bi smela biti tuja misel o *vrtovih* glasbe. Alfred Einstein je, na primer, nekoč omenil, da se je v Nemčiji v določenem obdobju gojil »miren, s cvetjem posut vrtiček« glasbe. (Einstein 1953: 33) Vendar bi tu želeli nekaj povedati o glasboslovju, ki goji *svoje lastne* vrtove. O tistem glasboslovju, ki se svojemu predmetu posveča s posebno ljubeznijo; ki svoj predmet tako ljubi, da se je navidez *znašla* v stanju *samopozabe*. V njem morda niti ne sledi tako zelo lastnemu nagnjenju k mistiki, temveč prej *znanemu* reku *starega historizma*,¹ ki ima za seboj pravcato kariero. Naj bodo na tem mestu omenjeni le Diltheyevi ugovori.²

* Skrajšana verzija besedila je prebrana na simpoziju »Tradition, Gegenwart und Zukunft der Donauländer als europäische Musikregion«, ki ga je avgusta 2000 organiziral Institut für Musikgeschichte der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

¹ Pozor! Celo pri Droysenu je mogoče zaslediti določeno ambivalentnost, gl. Weinberg 1999: 178ff.

² Tu se navezujemo na izvajanja Manfreda Riedla (gl. Riedel 1981: 67ff).

To glasboslovje dalje ne jemlje resno le starega historizma; počuti se v sorodu tudi z nekaterimi mislimi Rousseauja: »Botanika je študij nekoristnega in lenobnega osamljenca: lopata in povečevalno steklo sta vsa oprema, ki jo potrebuje za opazovanje. Pri svojih sprehodih pohaja sem ter tja od predmeta do predmeta, vsako cvetlico motri z zanimanjem in radovednostjo, in kakor hitro dojame zakone njihovega ustroja, mu da to opazovanje brez vsakršnega truda ravno tako živahno zadovoljstvo, kakor če bi bil zanj drago plačal. V tem brezkoristem početju leži čar, ki ga je mogoče čutiti samo ob popolnem mirovanju strasti, ki pa zadošča, da življenje napravi prijetno in srečno. Toda kakor hitro se k temu primeša nagib sebičnosti ali nečimrnosti – najsi gre za željo po opravljanju kake funkcije ali pisanje knjig – torej v kolikor se le botanizira z namenom postati avtor ali profesor, potem izgine ves ta sladki čar in se rastline opazuje le kot sredstva naših strasti; resnično zadovoljstvo raziskovanja rastlin postane to, da se ne skuša več vedeti, temveč pokazati, da se ve, in v najglobljem gozdu je potem oder sveta, na katerem pestijo skrbi, kako doseči občudovalca, ali pa ko se zameji na botaniko kabineta ali kvečjemu vrta, potem se namesto opazovanja rastlin v naravi razklada zgolj o sistemih in metodah sporov ob tej večni snovi, s čimer se ne spozna več niti ene same rastline in se resnično ne osvetli zgodovina narave in rastlinstva.« (Rousseau 1988: 725–726)

Nikakršna posebna *oprema* (češ da zadostuje tista, ki jo je mogoče spraviti skupaj doma), nobena dolga diskusija o *sistemih in metodah* (predolga diskusija bi vendar lahko škodila ljubim rastlinam), nikakršna nekoristna in domišljava *velika znanost*, ki se briga le za lastne interese in ljube rastline opazuje le še kot sredstva teh interesov: tako bi lahko opisali taktiko, ki jo je mogoče razbrati iz sestavka hrvaške glasboslovke, ki je bila leta 1997 na kongresu Mednarodnega muzikološkega društva in je o tem poročala v *domači* glasboslovni reviji. Pod »ambicioznim« naslovom kongresa (»Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future«), pripoveduje glasboslovka, so razpravljali o različnih problemih in poljih. Avtorica je posebno pozornost namenila zasedanju o *tendencah v muzikologiji*, med katerimi »je izstopala pogosto uporabljena sintagma 'Nova muzikologija'« (Majer-Bobetko 1998: 114). Glede slednje pa bi bilo »povzeto«, da »današnja muzikologijo zaznamuje polifonija raziskovalnih usmeritev in metod«, ki segajo »od pozitivizma do postmodernizma« (114). Slednji, nadaljuje avtorica, »se pri določanju pomena glasbenih del osredotoča na vlogo izvajalca ali poslušalca« (114). Predmet analize naj bi bile »posebnosti individualnih izvedb in ne struktura notnih zapisov«, poslušalci pa da »glasbi podeljujejo pomen ne glede na skladateljeve namere« in v tej meri naj bi bilo poslušanje delovanje, »po katerem se tvori osebna, družbena in kulturna identiteta poslušalca« (114). V *New Musicology*, nadaljuje avtorica, naj bi bile raziskovalne usmeritve in metode v veliki meri spodbujali dosežki drugih znanstvenih disciplin in njihovih novejših vej. Nakar sledi njena kritika: »Zdi pa se mi, da se v pretežnem delu diskusij zanemarija predmet raziskovanja, to pa je glasba. V tem kontekstu je bil en spregled prav simptomatičen: katalog kongresa s povzetki glavnih referatov, priobčen tudi v uradni reviji Mednarodnega muzikološkega društva *Acta musicologica*, je imel naslov *Music and Sister Disciplines* [...]; torej glasba, ne glasboslovje in sorodne discipline. Ta spregled pa je mogoče razumeti kot značilen. Konec koncev je še vedno to, kar se imenuje 'stara' ali 'tradicionalna' muzikologija, glavna tema polifonega tkiva današnjega glasboslovja.« (115)

V sklepu ocene je mogoče odkriti tudi figuro, znano iz znamenitega konca Voltaireovega *Candide*: videl je *veliki svet*, ko pa se vrne *domov*, sklene, da je ta svet sicer zanimiv, »vendar je treba obdelovati naš vrt« (Voltaire 1957: 113), češ da prevladujoča moda v velikem svetu ni nič *za nas*. Pri glasboslovki to zveni nekako takole: »Namesto zaključka pravzaprav ostaja vprašanje: Kam gre muzikologija? Za nas morda še pomembnejše: kaj je naloga hrvaške muzikologije? Zdi se mi, da na zadnje vprašanje ni težko odgovoriti. Njej ostaja rešiti še vrsto primarnih nalog, na katere je še leta 1965 opozoril [glasboslovec] Josip Andreis. Naj na tem mestu omenim le manko monografskih del o hrvaških skladateljih. To je bilo konec koncev najpogostejše vprašanje, ki so nam ga zastavljali v Londonu. Vrhu tega pa tako delo nikakor ne izključuje aplikacij sodobn(ejš)ih metodoloških postopkov.« (Majer-Bobetko 1998: 115)

Poročila o znanstvenem kongresu so praviloma uvrščena na konec strokovnih revij. Tudi s tem je bilo tako. Zdi se, da jih že njihova medijska pozicija dopušča šteti za *marginalne*. Orisano poročilo pa bomo po znani dekonstruktivistični maniri šteli za *obrobje*, ki dopušča uvideti nekaj odločilnega, nekaj o *mejah* glasboslovja, morda celo samega Glasboslovja.³ V tem oziru se ne zdi naključje, da se avtorica poročila v navedenem odlomku sklicuje na prispevek Josipa Andreisa. Njegov prispevek iz leta 1965, naslovljen »Dosežki in naloge glasboslovja na Hrvaškem«, je bil objavljen na verjetno najbolj prominentnem medijskem mestu, ki si ga je mogoče zamisliti za glasboslovni prispevek na Hrvaškem: na prvem mestu prve glasboslovne publikacije leta 1953 utemeljenega Oddelka za glasbeno umetnost na *Akademiji znanosti in umetnosti*. Vendar se navedeno poročilo očitno nikakor ne vede *marginalno* v smislu, da si privoščiti ugovarjanje ali subverzijo; prej se zdi, da njegova *medijsko* robna pozicija dopušča artikulirati še posebej poantirano to, kar se v razmeroma *milejši* obliki dogaja *v samem središču*.

Poročilo o londonskem kongresu je torej mogoče razumeti kot primer posebne vrste glasboslovja, ki se artikulira po določenih razlikah. V prvi vrsti se razmejuje od *velikega glasboslovja*.⁴ Tej razliki je mogoče slediti dalje: medtem ko veliko glasboslovje vodi svoje metodološke debate, jih je brezplodno iskati v *vrtnarski* muzikologiji – zdi se, da je v njej vse bolj mirno, malone idilično: vrtovi se enostavno med seboj razdelijo in po tem ni več razloga za spore. Še naprej: v metodoloških diskusijah *velikega glasboslovja*, zlasti ko pride v igro *mondena* New Musicology, vidi vrtnarska muzikologija le nevarnost, zaradi katere bi lahko izgubila izpred oči *predmet raziskovanja*; svari pred tem, seveda, kajti natanko ve, kaj da je predmet glasboslovnega raziskovanja: namreč glasba (tako glasboslovka). Toda vrtnarska muzikologija ne zahteva brez razlogov *empirični* pristop brez nekoristnega in brezplodnega *filozofiranja*: zdi se, da ima s svojim *predmetom*

³ Istočasno ne kaže pozabiti tudi opozorila, ki ravno tako prihaja z eminentnega naslova: »Katero obliko lahko prevzame igra meje/prehoda [...] Niz analiz v tej knjigi ne odgovarja na to vprašanje: ne prinaša enega *odgovora* niti določenega odgovora. [...] V kolikor ne obstaja več le *eno* mejno področje, obstaja potem še *ena* filozofija, *filozofija*! Torej ni odgovora. Morda, konec koncev, enkrat ni niti enega vprašanja. Kopalativna korespondenca, opozicija vprašanje/odgovor, že leži v določeni strukturi, ovita v uglobitvi ušesa, v katerem se želimo poiskati. Izkusiti, kako je ustrojeno, kako se je izoblikovalo, kako funkcionira. In če je bobnič celota, bi šlo morda manj za premikanje *določene*, dane meje kakor za delo na pojmu meje in na meji pojma.« (Derrida 1988: 18)

⁴ Prim. opis mehanizma »odboja« (»Abstoßung«) pri Webru (1980: 234).

raziskovanja posebno, skorajda ljubezensko razmerje⁵ – razmerje, v katerem se posveča *zasedenemu objektu* v tolikšni meri, da pozabi sama nase.

Prevedeno v komunikacijskoteoretično besedišče bi mogli reči, da vrtnarsko glasboslovje uteleša določeno vrsto *resne komunikacije*: goji *resnost prvega reda*: »Resnost prvega reda ima v mislih, kar govori, in išče pogoj tega mišljenja v stvari, za katero gre.« (Baecker 2000: 393) To prizadevanje po *samopozabi* bi lahko potemtakem videli kot izključitev nadaljnje komunikacijske možnosti, na primer, *resnosti drugega reda*. Nadalje navajamo sociologa Dirka Baeckerja: »Resnost drugega reda pušča odprto vprašanje, ali res misli, kar reče, in opozarja le na to, da nekaj govori in zato tudi nekaj misli.« (393) Tako razumljena vrtnarska muzikologija natanko ustreza komunikacijskemu *displacement-u* razsvetljenstva, kot ga je opisal sociolog Peter Fuchs: ona »se disciplinira pri selektivnosti prispevkov [...]. Ti prispevki so informacijsko elaborirani prispevki, oni so naravnani tematično (referirajo se na tuje), in v paleti možnih sporočilnih obnašanj inhibirajo vse izbire, ki se jih – glede referiranja na tuje – opazuje idiosinkratično. Socialno razumevanje se prenaša vzdolž referiranja na tuje (vzdolž informativnosti).« (Fuchs 1993: 116–117) Vendar ta vrsta komunikacije – po izvajanjih Fuchsa in jezikoslovca Jørgena Trabanta – predpostavlja določene socialne mehanizme kot privilegiranje »navzočnosti poslušanja« (Fuchs 1993: 110) ali neposredno »interakcijo in oralnost« (121), da bi sploh operirala; ti vpogledi pa bi vrtnarski muzikologiji lahko dali nove facete. Tako bi mogli domnevati, da ima ta muzikologija vsaj nekaj opraviti z določenimi *socialnimi* načini delovanja.

Stopimo še korak naprej s trditvijo, da ta muzikologija ljubi svoj *predmet raziskovanja*, ker domneva, da uteleša nekaj posebnega. S tem se predmet raziskovanja *etniizira*. V njem se vidi instanca, ki jo je treba še posebej gojiti, ker s tem posreduje *nacionalno identiteto*. Ralph Locke je ta način delovanja označil kot *nationist approach*. »A writer [...] adopting a nationist approach tends to begin by grouping composers by ethnic or national origin. Often he or she then goes on to evaluate or praise their work according to how much it matches certain features deemed characteristic of that nation.« (Locke 1999: 512) Vendar zagovornikom tega *approacha* ni nujno potrebno slediti tej taktiki; lahko se odločijo tudi za drugo možnost. Potem razumejo svojo nalogo bolj kot *mistijo*, namreč tako, ki jo je mogoče primerjati z *bojem za pri(po)znanje* (Anerkennung) oziroma *inkluzijo*. Vrtnarska muzikologija skuša njihov subjekt ljubezni povzdigniti v status *univerzalno pri(po)znane* kulturne dobrine.⁶ Locke na tem mestu opiše dve taktiki: »Since that system tends to claim 'universal' merit for its heroes, a critic with a 'nationist' bent [...] will often try to find a local candidate whose worthiness to be included in the larger story can then be argued [...]. Another way that nationalism works hand in hand with

⁵ Tudi Andreis piše o *ljubezni*, ko omenja dosežke hrvaškega glasboslovca Franja Kuhača: »Navdušenje zagovornika ilirskega gibanja, njegovih revolucionarnih prizadevanj, osamosvajanje hrvaške glasbe, utemeljevanje njenih značilnosti po ljudski glasbeni umetnosti in osvajanju dotlej hrvaški glasbi neznanih glasbenih oblik, je prikazal Franjo Kuhač v svojih knjigah [...] z različnih strani, z ljubeznijo in vestno.« (Andreis 1965: 20) Glede Kuhačeve »brezprimerne ljubezni« do *predmeta raziskovanja* prim. tudi Andreis, 9.

⁶ Problem se zdi, da se pri *pri(po)znavanju*, vsaj po izvajanjih filozofa Alexandra García Düttmanna, nikoli ne sme računati *samo* na konstrukcijo identitete, ki se jo zahteva: »Pri(po)znavanje je potrditev *in obenem utemeljitev* identitete ali enovitosti *pri(po)znavajočega*. Zato ni nikakor enostavno delovanje in ne pripomore enostavno k enemu glasu ter tudi ne podeli enostavno ene [...].« (García Düttmann 1997: 31; stavljeno D.D.)

canonical thinking is when scholars try to prove the 'influence' of a local genre or minor composer on somebody or something that everyone in the international [...] music community can be expected to care about.« (512)

Zdi se, da vrtnarski muzikologiji ustreza preferenca za glasbeno zgodovinopisje nasproti drugim disciplinam ali poddisciplinam glasboslovnega raziskovanja. Ona producira zgodovino *nacionalne glasbe*. In ta zgodovina bi morala biti njen prispevek k utemeljitvi nacionalne identitete; tako postane ta muzikologija *socialno relevantna*. Slednje je mogoče pričakovati vsaj na podlagi nekaterih novejših del, v katerih avtorji poskušajo analizirati mehanizme in zahteve *socialne relevantnosti* glasboslovja v določenih družbah. Na primer, muzikologinja Pamela Potter je tako ob zgledu glasboslovja prve polovice 20. stoletja v Nemčiji prikazala, kako so načini delovanja muzikologije odvisni od lastne socialne diferenciranosti. Pri zahtevi po socialni relevantnosti glasboslovja naj bi imelo določeno vlogo razmerje do pretenzije po avtonomnem operiranju znanosti. Diferenciranost glasboslovja v drugi polovici 19. stoletja naj bi vodila k *prepadu*: »Ko je muzikologija dosegla bolj znanstveno verodostojnost, se je pokazal prepad med tistimi, ki so ostali zvesti glasbeni praksi, in tistimi, ki so se zavzemali za znanstveni študij glasbe in šteli znanja sorodnih disciplin za nujna.« (Potter 2000: 58) Medtem ko so slednji zahtevali *avtonomne* načine delovanja glasboslovja kot posledico socialnega diferenciranja, so prvi skušali ponovno doseči izgubljeno *celoto*. Potter na tem mestu omenja dve taktiki, značilni za prve: »Nekateri so začeli komentirati glasbena in dnevopolitična vprašanja; vendar s tem niso dosegli večjega vpliva na Weimarsko republiko. Drugi so opazili, da jim njihova dvojna izkušnja glasbenih znanstvenikov in praktikov ponuja enkratno priložnost, da se ponudijo na razpolago laičnemu občinstvu, to pomeni vzgoji v najširšem pomenu besede. Ta socialna vloga je glasboslovcem omogočila netežavnen prehod iz Weimarske republike v nacionalsocialistični sistem.« (56) S tem *transgresivnim* poskusom *socialne pedagogike*, v katerem je mogoče prepoznati povsem romantični motiv,⁷ naj bi se dodatno pojavil še *interni* antiprofesionalizem, ki se je izražal v obliki »kritike elitizma in bita v slonokoščnem stolpu« (56) akademskega glasboslovja. Kritiki premočno

⁷ Med številnimi deli o pojmu *Nove mitologije* naj opozorimo le na Frank 1982, Bohrer (ur.) 1983 in Lacoue-Labarthe 1987. Glede ambivalentnosti *Nove mitologije* gl. Frank 1983: 31. To ambivalenco je najti tudi v kasnejšem poskusu *kritike* moderne: Martin Jay tako piše o »ambiguities of mimesis« (Jay 1997: 47, op. 10) pri Adornu. Da pa se pri poskusih estetiškega *oblikovanja* ali *pedagogiziranja* nacionalne skupnosti ne sme misliti samo kot na nemški primer, piše opazka Lacoue-Labarthea: »Ta vera v nujnost *oblike* za organiziranje nacionalne skupnosti je odločilna poteza določene, iz romantike izhajajoče nemške tradicije – katere dovršitev je v več ozirih Tretji reich, kar sem skušal prikazati na drugem mestu pod naslovom *Fikcija političnega*. V tem smislu sem tvegal besedo 'nacionalesteticizem', ki, kar bo postalo jasno, morda ni bila apanaža zgolj nemške tradicije.« (Lacoue-Labarthe 1997: 20) Celotno diskusijo, kot je znano, je mogoče razumeti kot odmev tez Walterja Benjamina. Kot sociološki prispevek v tej zvezi gl. Fuchs 1992, kjer je mogoče ponovno najti konstrukcije in semantike družbene enovitosti (»retotalizacija«, Fuchs 1992: 42) kot splošen mehanizem (143, op 63). Te konstrukcije bi bilo v *modernej* družbi »sicer mogoče komunikativno preskušati« (42), vendar iz strukturalnih razlogov »nič več« (95) ne *uspevajo*, ker da so *že* navezane na enega v vrsti možnih ali faktičnih opisov družbene kompleksnosti in s tem nolens volens samo *še kon-kurentne*.« (42) Nekatero novejšo raziskavo so v teh konstrukcijah izsledile določene *teoretične deficite* (prim. Ellrich 1992: 169ff; navedeno delo Fuchsa se tu kajpak sploh ne omenja). Na drugi strani pa se teorija avtopoietičnih sistemov, iz katere izhaja navedeno Fuchsovo delo, seveda ni odpovedala kateremu koli pojmu družbene *enovitosti*; sicer ne bi mogli razumeti »radikalne pluralnosti« (Fuchs 1992: 81). Slednja prestavlja *enovitost* na drugo teoretično raven s tem, da trdi, da »je enovitost družbe *postopek njene produkcije*, ne okoliščina, da konstituira samo sebe, vzdržuje in variira na temelju komunikativnih dogodkov.« (93; stavljeno v izvirniku) Vsaka druga *enovitost* bi morala biti obravnavana kot nekaj izpeljanega in skonstruiranega, kot *predstava* enovitosti družbe« (93; stavljeno D. D.) oziroma kot *»imaginarna enovitost«* (13). Prim. pojem *fikcije* v Lacoue-Labarthe 1987 ali pojem *nepredstavljuje skupnosti* v Nancy 1988.

profesionaliziranih metod in razdelanega besedišča muzikologije pa naj ne bi prišli le iz vrst vrtnarskih muzikologov; tudi glasbeni prakticisti naj bi raje videli muzikologijo, ki bi razvila *lastne*, po možnosti glasbeni praksi ustrezne metode, namesto da bi se razgledovala po metodičnih novitetah v *vrtovih* drugih znanosti.⁸ Potterjeva izpostavi še en detajl: za nadaljnjo reprodukcijo *nationist approacha* naj bi se muzikologija odpovedala ravno poskusu substancialistične opredelitve nacionalnega. Le z vedno vnovičnim rekuriranjem na *prazno* oz. nedoločeno nacionalno naj bi se bilo mogoče nadalje reproducirati označevati nove skladbe kot *nacionalne* (gl. 298).⁹

Že subtilni mehanizem, ki je bil nazadnje omenjen, dopušča prepoznati, da pri vrtnarski muzikologiji nikakor ne gre za preprost pojav. Na določen način smo ga že poskusili povezati z *razsvetljenstvom*. Zdaj bi navedli še eno razliko, da bi nadalje diferencirali to povezavo. Tu se navezujemo na analize mehanizmov *domače* literarne teorije literarnega znanstvenika Vladimirja Bitija. Biti razlikuje *domačo* teorijo od *divje*, pri čemer opisuje domačo z naslednjimi besedami: »To vrsto ukrotitve predmeta do stanja danosti, ki uporablja internalizirani izkustveni vzorec, katerega ni sposobna prepoznati, bom imenoval tam, kjer gre za jezikovno delovanje, *domača teorija*. Kot izkustveni vzorci niso dani za vselej, temveč se spreminjajo, ima tudi domača teorija lastno zgodovino. Leži znotraj ene od obeh prekrivajočih se razsvetljenskih tradicij, v tradiciji znanstvenega empiriziranja pojma, ki je od začetka vztrajal na možnostih smiselnega preverjanja racionalnih analiz. Vendar obzorje, v katerega domačo teorijo zapira njen binarni mehanizem, ne dopušča misliti o tem, da bodo enkrat lahko veljali drugi parametri čutno danega mimo današnjih, in zagadelj ona ne pozna zgodovine. 'Domače je domače', to pomeni, je vselej enako; kar se spreminja, je Drugo.« (Biti 1989: 253) Medtem ko domača teorija »v pojmu izključuje vsako predočanje o intervenciji Drugega (jezika, duha, zgodovine) v procesu spreminjanja izkušnje,« se *divja teorija*, torej »celotna filozofija 20. stoletja od Husserla in Freuda«, ukvarja z »etičnim soočanjem zoper te logične ukrotitve Drugega [...]. Po svojem nezaupanju do resničnosti in prizadevanju po osvetlitvi vzorca in načinov delovanja čutne produkcije resničnosti, ona [*divja teorija*] korenini v tradiciji Kantove 'kopernikanske revolucije'.« (255)¹⁰

⁸ »Pritiska, da naj muzikologija razvije lastne metode in nomenklaturu, ni vršila le disciplina sama, temveč tudi amaterski glasbeniki, ki niso zahtevali filološko ali umetnostnoznanstveno naravnane analize, temveč obsežnejši uvod, kako naj se analizo izvaja. Tudi poklicni muziki in skladatelji so vršili pritisk na glasboslovce, naj izkazuje več pozornosti glasbenim vprašanjem sodobnosti.« (Potter 2000: 218)

⁹ Fuchs poudarja, da je figura *patriotizma* ravno tako nestabilna kot *figura* o trajanju, ker da mora vedno znova biti detavtologizirana: »Patriotizem živi od figure, da je patriotsko, ker je bistvo skupnosti tako ukrojeno, da se ga spleča ljubiti, gojiti in negovati. In bistvo skupnost je zato tako ukrojeno, ker v njem živijo patrioti, ki ga ljubijo, gojijo in negujejo. Argument je krožno zgrajen in zato neugoden. Po eni plati bi lahko bila krožna (tavtološka) razmerja bila le to, kar so, in tipično je patriotizem najprej usmerjen k trajanju. To trajanje pa je le redkokdaj labilno. V tem, da je patriotsko, se želi obrniti razmerja k patriotsko pozitivnemu, vendar to pomeni tudi: njihovo detavtologizacijo. Patriot se giblje tako, da obični na svojem mestu.« (Fuchs 1992: 147)

¹⁰ V kakšnem razmerju sta med seboj razlika *domača/divja* teorija in operativni *displacement*, o katerem je govora v Fuchs 1993? Če *razsvetljenstvo* pri Bitiju ustreza *moderni* pri Fuchsu (saj Fuchs piše o treh operativnih displacements *moderne* komunikacije), bi mogli domnevati, da *divja* teorija – vsaj deloma – operira v *nebuloznem* komunikacijskem displacementu. Za ta tip komunikacije naj bi bil značilno, »da se vsa njena selekcija z vzvodom potisne iz sidrišča: informacija ne informira, zakaj informira; sporočanje ne sporoča, kar sporoča; socialno razumevanje je prisiljeno v posebno difuznost, ki sledi iz tega, da se lahko sama doseže le na podlagi razlikovanja med informacijo in sporočanjem, vendar ima zdaj opravlka le z neomajno dissociirajočo diferenco.« (Fuchs 1993: 145) Prim. tudi kasnejšo opombo Fuchsa, da kaže psihoanalizo umestiti k nebuloznemu displacementu (Fuchs 1998: 155, op. 104).

Toda kako ravnati s tako razumljeno *domačo* muzikologijo? Jo poskušajo zaničljivo kaznovati v imenu *divje* muzikologije? Ali jo skušajo kakor koli *ozdravit*? Sredstev za diagnozo ne bi smelo manjkati: zlasti nekateri novejši kulturnoteoretični pristopi, ki obkrožajo Freudov pojem *travme*, bi se mogli izkazati kot plodni za to početje. Pojem bi mogel biti zanimiv v toliko, ker se zdi, da se nad njim »razkriva nedostopno in nespravljivo 'lastne' zgodovine, to, česar ni mogoče integrirati v subjektivno in historično znanje: kot če bi se tako ponovno vpeljala zgodovinska 'izkušnja', celo referenca na 'avtentično', in se mogla poiskati na mestu, na katerem se prelomi in aporije razumevanja, reprezentacije, posrednosti in referenčnosti [...] niso razrešili, temveč so (vnovič) postali prav akutni.« (*** 1999: VIII) Kot odločilna figura, s katero je travma konceptualizirana že pri Freudu, fungira figura *naknadnosti* (*Nachträglichkeit*) ali *zakasnitve* (*Verspätung*) (Weigel 1997: 231),¹¹ ki se navezuje predvsem na posebno časovno strukturo pojava. Če bi bil pojem travme uporabljan kot kulturnoznansveni pojem,¹² bi pri domačem glasboslovju mogli poiskati simptome travme pred vsem v *prisili ponavljanja* (*Wiederholungszwang*): to glasboslovje vedno znova poskuša na različne načine utemeljevati ali celo reševati izjalovljeno nacionalno identiteto. Sploh je zato *domača* muzikologija tista, ki *uporablja internalizirane obrazce izkustva in jih ni sposobna prepoznati*. Če sodi k njenemu samorazumevanju, da služi *ogroženi naciji*, potem je razumljivo, zakaj ni zmožna refleksije o lastnem operiranju: »v kolikor bi se lotila samorefleksivnega raziskovanja lastnih internih in eksternih možnostnih pogojev« (Brenner 1993a: 27), bi ne le prenehala biti *domača* muzikologija, temveč bi se morala odpovedati tudi svojih »dolžnosti« (27). Tako vsaj teorija.

Vendar bi lahko naknadna travmatska »pripisovanja pomena« (Weigel 1999: 65) prepoznali tudi tam, kjer se preusmeritev k refleksiji v glasboslovju zahteva kot raziskovalno polje. In dalje: ravno to zahtevo je mogoče razumeti tudi kot simptom travme.¹³ Medtem ko bi lahko ob *domači* muzikologiji govorili o travmi *zakasnele nacije*, bi bila tu signifikantna retorika o *zakasneli disciplini* ali vsaj o *krizi* muzikologije.¹⁴

¹¹ Pri pojmu travme se navezujemo na publikacijo iz kroga kulturoslavke Siegrid Weigl. V tem krogu se figura naknadnosti sicer ne uporablja le pri opazovanju travme, temveč se z njeno pomočjo skušajo iskati splošnejše korespondence med poststrukturalizmom in zgodnejšo kritično teorijo (prevsem Benjamionovo in Adornovo) (prim. k temu Weigel 1995: 1). Vzporedno ob tem prim. še izvajanja o »metafiziki dopolnilnosti« (Fuchs 1998: 65), »modus« (120) oziroma »registru dopolnilnosti« (200) znotraj teorije avtopoietičnih sistemov. O fenomenološkem izvoru figure naknadnosti gl. Waldenfels 1997; v »Ideji naknadnosti« vidi Waldenfels »radikalizacijo Husserlovega nauka o času« (1997: 138, op. 7). Njegov lasten koncept *responzivne* fenomenologije operira z isto figuro; o tem gl. Waldenfels 1997: 51.

¹² Vendar to zdaleč ne bi pomenilo, da bi bilo potrebno v teoretičnem diskurzu *univerzalizirati* pojem travme. O kritiki tovrstnega poskusa gl. Weigel 1999: »Univerzaliziranje zgodovine-kot-travme« je mogoče razumeti kot »simptom tega postopka.« (Weigel 1999: 76) V drugem prispevku iz istega zbornika je govora o »protislovni splošnosti« (García Düttmann 1997: 208): »Po eni plati naj bi travmo posplošili in sploh položili v končnost, po drugi plati pa bi nasprotovali posploševanju, vedenju, ki obvladuje izkušnjo: splošna travma *kot* vselej posebno.« (208)

¹³ Simptom travme bi bila potemtakem tudi razlika domače muzikologije, ker šele ta razlika zmora refleksijo o njenih mehanizmih. Weigel izrecno poudari, da »govor o travmi tudi sam nosi signature travmatičnega.« (Weigel 1999: 51)

¹⁴ Kot primer za retoriko *krize* gl. Schüler 1998, za *zakasnelo disciplino* pa Gerhard (ur.) 2000. V Brenner 1993a je govora o *zakasnitvi* humanističnih znanosti na splošno za naravoslovnimi in družboslovnimi. Vendar se zdi, da glasboslovje ni tematizirano le s tem, temveč tudi tako, da so druge discipline s svojimi ustreznimi zgodovinami to storile že dolgo nazaj. Tako piše muzikolog Anselm Gerhard o *čudni okoliščini*, »da je zavestno ignoriranje lastne preteklosti v muzikologiji tudi po družbenih in intelektualnih preobratih še v poznih 1960ih in 1970ih predstavljalo pravilo.« (Gerhard 2000: 3) Za primerjavo: *retorika krize* naj bi se v literarni vedi že potišala. K temu Brenner: »Predvsem v germanistiki je gotovo vsaj četrto stoletja periodično vračajoča se navada govoriti o 'krizi v literarni vedi' ali jo priklicovati. Vendar se je že nekaj let signifikantno spremenil interes po samotematiziranju kakor tudi slog diskutiranja. Morda je znamenje konsolidacije po številnih diskusijah

Toda kaj sploh pomeni, če rečemo, da je neka retorika *signifikantna*? Mar tu nimamo opravka z znano psihoanalitično shemo, s protislovnim poskusom: *videti nevidno*? V kolikor bi na ta način formulirali nalogo psihoanalize, bi jo mogli razumeti kot posebno obliko socialnega razumevanja,¹⁵ kot obliko, ki jo je treba vedno znova deparadoksirati. Nevidno, ki se ga vedno znova skuša videti, bi moralo ostati struktur(al)no nedosegljivo, s čimer ne bi bilo mogoče skleniti psihoanalitične komunikacije.¹⁶ Odtod bi bilo vsekakor mogoče, kot je storil na primer Peter Fuchs, šteti psihoanalizo za »obliko produkcije nesklenljive literature ali nesklenljive mitologije« (Fuchs 1998: 219), po socialni funkciji katere bi se bilo mogoče eventualno vprašati. Predpostavka za to raziskavo bi bila ustrezna teorija družbe,¹⁷ ki nosi pri Fuchsu ime teorija avtopoietičnih sistemov. Na tem mestu je za nas morda manj pomembno, katero socialno funkcijo se pripiše psihoanalizi in njenemu pojmu *nezavednega*,¹⁸ pomembnejša se zdi možnost, da je metodo mogoče uporabiti tudi na drugih poljih. V nekaterih disciplinah taki poskusi medtem niso več nikakršna redkost. Na primer, raziskovalec literature Holger Dainat je tako pretresel funkcijo razlikovanja naravnih in duhovnih znanosti. »Diferenca vodi zaznavo,« piše Dainat. »Uspeh, s katero se ji le-ta posreči, nakazuje na to, da izpolnjuje določeno *funkcijo*, da torej reagira na *probleme*, za katere eventualno obstajajo druge, morda celo boljše rešitve. Vendar pa je tudi mogoče, da se določeni problemi medtem sploh ne postavljajo več, da semantika hlini kontinuiteto in ne dopušča prepoznati osnovnih sprememb.« (Dainat 1993: 68) Raziskava socialne funkcije domačega glasboslovja potemtakem ne bi bila raziskava, ki izhaja iz analize diferenciranosti ustrezne družbe, temveč bi morala *sama*

o krizi, da je solzavi ton večidel izginil. Tožba nad brezposlednostjo, ki se je dvignila v študentskem gibanju, prav tako kot tožba nad pomankljivim političnim pripoznavanjem, ki se je izražala v omejevanju mest, je bolj usmerjena k lastnim predpostavkam in k zgodovinskemu razvoju naravnemu načinu obravnave.« (Brenner 1993: 8) K zgodovini refleksije v literarni vedi gl. Dainat/Fiedeldey-Martin 1994 in Fohrmann 1995. Po drugi plati pa ne kaže izgubiti iz vida Weiglino opombo, namreč da koncept *zakasnitve* ni nujno vezan na konstrukcijo *zgodovine*. Avtorica vidi prav na tej točki razliko med *pošto* v *steklenici* in *razglednico* (Weigel 1995: 1–2).

¹⁵ Gl. op. 12.

¹⁶ García Düttmann piše v kontekstu o pojmu travme še o eni ambivalenci: »Fatalnost travme: čim bolj se branimo, najsi tako, da prepoznamo nezmožnost varovanja pred njo, tem bolj se zdi, da se uveljavlja. Na tem mestu se razkrije ideologija spomina ali pomnjenja: kjer se pojasnjuje predelava (Durcharbeitung) v permanentnosti, kjer se žalovanje izrecno obsoja na neskončnost, kjer se ti momenti *izolirajo* in *hipostazirajo*, namesto da bi se predstavil njihov aporetični in dvoumni tok, se slepi zastran tega, da v *permanentnosti razložena* predelava, z *izrecno na neskončnost obsojenim* žalovanjem, prispevamo ravno k ohranjanju in tradiranju nezaslišanega in nesoizmerljivega.« (García Düttmann 1999: 221–222; stavljeno v izvirniku) Pišo o »spominih Nemcev 'po Auschwitzu'«, Weigel ugotavlja svojo »razčepjenost v prisili pozabe in spominjanja.« (Weigel 1999: 74) Prim. tudi Weiglino izvajanje o vplivih Auschwitz-travme na filozofijo. (Weigel 1997: 234ff)

¹⁷ Ta zahteva muzikologiji nikakor ne bi smela biti tuja. Prim. na primer *Adornov oris sodiologije glasbe*: »Konstitucije genuine znanosti sociologije glasbe se ne da opraviti z integracijo ali sintezo teh po poreklu, interesih in tehniki zelo divergentnih prizadevanj, temveč le tako, da se s celostno izoblikovano teorijo celotne družbe posreči osvetliti vse momente, in obrnjeno, da se v vsaki posamezni znanosti posreči narediti raziskavo sile družbene refleksije tako plodovito, da začnejo govoriti podatki.« (Adorno 1984: 841) Nasprotno se zdi, da tradicija *humanističnih* znanosti nagiba k odpovedovanju družbeni teoriji. Riedel na tem mestu ne vidi le poskusa kompenzacije, temveč tudi konvergenčno točko med Diltheyem in starim historizmom: »Česar Dilthey v svojem poskusu historičnega izvajanja veljavnih vrednosti in namenov ne upošteva, je resničnost tiste klasične maksime, ki je domača anglosaški filozofiji političnega do Johna Stuarta Milla: da zgodovina daje in potrjuje politične resnice, vendar jih ne more dokazati. Do te mere se teorija humanističnih ved giblje v nasledstvu tiste specifično nemške *teorije zgodovine brez politične filozofije*, ki je nastala sredi 19. stoletja kot kompenzacija manjkajoče meščansko-politične javnosti in ji je naloženo ime *historizem*.« (Riedel 1981: 79; stavljeno v izvirniku) Da pa historizmu nikakor ni mogoče odrekat vsake predstave o socialnem, kaže Horst Walter Blanke, ko omemja, da v historičnem konceptu znanosti pridobijo ideje »nacije«, »države« in »ljudstva« [...] status brezčasno-nadčasne univerzalne (antropološke konstante) (Blanke 1991: 230). Te ideje se nato »v njihovem realnem oblikovanju« (230) opazuje kot spremenljive velikosti.

¹⁸ K temu Fuchs 1998: 221ff.

postati analiza diferenciranosti. Ker gre pri funkcionalni analizi za pretres procesov diferenciranja, bi mogli na ta način konstruirati *zgodovino* domače muzikologije.¹⁹ Kazalo bi preveriti, kako in kolikanj je diferenciran socialni sistem glasboslovja v določenem trenutku, ali lahko do sebe obdrži distanco in se s tem reflektira, ali je *refleksija* glasboslovnega sistema institucionalizirana ali ne ipd. Domnevati kaže, da je domača muzikologija oblika manj zdiferencirane in institucionaliziranega glasboslovja, medtem ko se divja muzikologija, ki bi že dopustila refleksivno operiranje, pojavlja kot diferencirana oblika glasboslovja.²⁰ To tezo bi bilo mogoče nadalje diferencirati, kar si bomo prihranili za drugo priložnost. Vendar zaradi tega ne smemo pozabiti, da je treba računati na masivno predpostavko, namreč da se s tem nujno nahajamo *znotraj* teorije avtopoietičnih sistemov. Še več: da se ta teorija bere kot *normativna* teorija moderne družbe.²¹

Vendar bi kazalo proučiti ne le funkcijo domačega glasboslovja, temveč tudi funkcijo razlikovanja *divja/domača* muzikologija. Pri tem tudi status tega razlikovanja ne bi mogel ostati nedotaknjen, in z njim tudi poskus *fenomenologije* domačega glasboslovja. Kot prvi korak v to smer lahko protislovno navedemo ponovitev: namreč nova, na Borisa Groysa oprta interpretacija konca *Candidea*. Rek, da je na koncu treba gojiti lastne vrtove, je mogoče razumeti tudi kot izjavo, ki si jo lahko privoščijo le nekateri, ki so videli *veliki svet*, so se pa takoj nato *odločili* za domnevno *zgodnejše* življenje. Groys s tem razgrne splošni mehanizem, ki ga ponazori z določenima osebama, namreč z Jezusom in Kierkegaardom: »Absolutna novost krščanstva sestoji torej v absolutni banalnosti lika Kristusa. Kierkegaard je definiral radikalno Novo s tem, da njegova svojskost nima zunanjih

¹⁹ O zgodovini *domače teorije* gl. zgoraj navedek Vladimirja Bitija. Kot primere za tovrstno zgodovino znanosti (tu: zgodovino literarne vede) v Nemčiji gl. Fohrmann 1989, Fohrmann/Voßkamp (ur.) 1991 in Fohrmann/Voßkamp (ur.) 1994.

²⁰ Prim. v Beyer 1996 obdelavo tega problema na zgledu teologije. Problem pri aplikaciji Beyerjeve konstrukcije v muzikologiji lahko na eni strani predstavlja vprašanje o statusu muzikologije in, na drugi, teologije. Beyer razume teologijo kot teorijo refleksije religijskega sistema, ki je bil interno vsekakor diferenciran. Položaj v muzikologiji pa se zdi nekoliko bolj kompliciran. Naj na tem mestu le opozorimo na znane probleme z diferencami kot *teorija glasbe/muzikologija* ali *tumetniški sistem/znanstveni sistem*. Slednji postaneta še kompleksnejši, če ju opazujemo po evlucijski in/ali prostorski razsežnosti.

²¹ Ta predpostavka bi mogla zveneti precej *heretično*, če pomislimo na trdovratno retoriko *anti-normativnost* teorije avtopoietičnih sistemov, na njen *patos distance* ali »higienski značaj« (Koschorke/Vismann 1999: 10). Toda tako razumljena *normativnost* teorije avtopoietičnih sistemov bi bila lahko docela druga kot, na primer, normativnost Habermasove diskurzivne etike. Na to normativnost bi lahko kazale že nekatere formulacije, podobne na primer naslednji: »V tem obzorju, v tem kodno konstituiranem svetu, ne morejo (in *smejo*) izplavati nobeni drugi binarno zasnovani in totalizirajoči vrednostni pari, ne da bi se jih zavnilo (rejeciralo). Prepletu dveh ali celo več binarno konstruiranih obzorij se *mora* moči izogniti, stopitev horizonta izključiti.« (Fuchs 1992: 78–79; stavljeno D.D.) Ali formulacija *načela*: »Odločilna diferenca [med moderno in predmoderno, op. D.D.] je zaznamovana s tem, da mora v funkcionalno diferencirani moderni vsak (četudi le *načelno*) moči participirati pri vseh funkcijskih sistemih in ravno zato se 'fragmentira' – s počasno neomajno nujnostjo.« (Fuchs 1998: 229; stavljeno D.D.) Ali formulacija *etike*, ki neizbežno vključuje določene *prepovedi*: »Leitmotiv po tem reagirajoče etike bi bil ravno tedaj: toleranca kot rezultat okoliščin, da – kjer koli že opazovalec pri opazovanju opazuje – involvira (v trenutku) določen nič-drugega-moči, in sicer tudi pri tistemu, ki to opazuje. Ta avtološka sestavina *ne dopušča* hierarhizacije opazovanja v smisli: jaz vidim bolje, ti nimaš prav in moraš spremeniti, če že ne svojega življenja, vsaj svoja razlikovanja.« (244) Vendar se zdi, da normativna zahteva ni več oddaljena od hegelianske rešitve; prim. konstrukcijo *zahodnjaške konteksture* v Fuchs 1992: »Ideja enovitosti jaza je vendar že dobila zahodnjaško konteksturo in s tem v duktusu našega premisleka postala obsoletna kot cilj.« (82) Kaže konstrukcijo družbe, kakršno prikazuje teorija avtopoietičnih sistemov, razumeti prej kot neke vrste *utopijo*, ki jo je po Critchleyu mogoče označiti kot *romantično* (»romanticism's naïveté is rooted in the self-consciousness of its unworking«, Critchley 1997: 117)? Kaže torej razvito teorijo o *svetovni družbi* s stališča teorije avtopoietičnih sistemov razumeti kot teorijo *svetovne-družbe-v-prihodu*? O problemu *performativni/konstativni* status te teorije, o njenem razlikovanju *adekvatno/neadekvatno* in o drugih problemih z diferenco *konstruktivizem/realizem* gl. Ellrich 1999: 161ff. O razliki med teorijo avtopoietičnih sistemov in *radikalnem konstruktivizmu* gl. Nassehi 1992. Sicer pa je mogoče opazko o *higijeničnem* značaju Luhmannove teorije na zanimiv način povezati z z izvajanjem o travmatični fantazmi *čistosti*; gl. García Düttmann 1999: 214.

znamenj, zaradi česar se skrajno razlikuje od banalnega. V kolikor bi bile take značilnosti prisotne, bi bilo Novo mogoče kot tako 'prepoznati' oz. 'ponovno prepoznati', kar pomeni, da pravzaprav ne bi bilo Novo. Radikalno Novo je notranja, skrita razlika v zunanje identičnem ali, če hočete, v absolutno banalnem.« (Groys 1999: 22)²² Ta mehanizem naj bi seveda veljal tudi v umetniški sferi, kjer je postal znan kot *ready-made* postopek.

Vrnimo se še enkrat k zahtevi iz navedenega poročila s kongresa. Če je bilo poprej videti, da le-to razume *lastne* kot genuine značilnosti domače muzikologije, se zdi lega zdaj manj enoznačna. Da je ugotovljen »manko monografskih del o hrvaških skladateljih« (Majer-Bobetko 1998: 115) in je ugotovitev razumljena kot podlaga zahteve po lastnem, ni razumljivo samo po sebi. Mar ne bi mogli govoriti o *odgovoru*, ki se navezuje na nekatera v poročilu navedena vprašanja, ki se celo navajajo kot *vprašanja*? Vsekakor je govora o *enem* vprašanju: »Namesto ključa pravzaprav ostaja vprašanje ...« (115) V besedilu je namreč zastavljeno še eno dodatno vprašanje: »Kam gre muzikologija? Za nas morda še pomembneje: kaj je naloga hrvaške muzikologije?« (115) V istem odstavku pa se omenja še eno vprašanje, ki je šele omogočilo pravkar navedeno: »To je bilo konec koncev najpogostejše *vprašanje*, ki so nam ga zastavljali v Londonu.« (115, stavljeno D. D.) Glasboslovko so torej v Londonu *vpraševali* po monografskih delih o hrvaških skladateljih. In ona ugotavlja *manko*. Vendar so *sámo* vprašanje zastavili *drugi*; spraševali so namreč, ali obstajajo monografije hrvaških skladateljev. Tako se izkaže, da nosi *lastna* zahteva sled *tujega*. Vprašanje po lastnem bi se moralo zahvaliti ravno sledi tujega, da se zaradi njega sploh zmore artikulirati. Tako je šele mogoče razumeti obrat k lastnemu kot rezultat *odločitve*: lastno se izbere šele iz izkušnje *praga*. »Vsaka nova izpolnitev sproži v meni *izziv prek Drugega ali Tujega*, ki prestopa obstajajoči red brez naznanitve novega celostnega reda.« (Waldenfels 1999: 99) Še več: »Tuje zunaj nas nam pomeni nekaj le tedaj, ko se mu približuje potujitev lastne izkušnje.« (199) *Absolutno banalnost*, ki jo je mogoče videti v zahtevi po lastnem, je mogoče tako razumeti kot nekaj drugega, namreč kot odgovor na povsem *ne-domačo* situacijo.

Na drugi strani pa bi morali upoštevati *sámo vprašanje*. Tisto namreč, ki je naslovljeno *na domačo muzikologijo*. To vprašanje prihaja od Drugega, ne nazadnje tudi od *velike* muzikologije. Mar tako ne bi mogli reči, da zahteva po *lastnem* v primeru domače muzikologije – med drugim – ne more predstavljati tudi odgovora na tisto, od *velike* muzikologije zahtevanega iskanja *tujega*? (Iskanje tujega v tem primeru meri na biografije hrvaških skladateljev.) Vendar se pri tovrstnih poskusih, da bi premostili prag v smeri tujega, »srečamo z različnimi strategijami prisvojitve in normaliziranja« (9), česar morda ne bi pričakovali od *velike* muzikologije.

Zdaj je seveda mogoče zastaviti vprašanje: katere interpretacije je treba *pravzaprav* sprejeti? Nadaljnje raziskovalne strategije pa bi lahko pridobile iz uvida, da se ne bi smeli prehitro posloviti od fenomenoloških figur *osciliranja* med interpretacijskima možnostima (ali se sploh lahko poslovimo, je drugo vprašanje), celo v primeru, da bi se lotili raziskovanja, na primer, procesa diferenciranja razlike *divja/domača* teorija. *Osciliranje* bi lahko pomagalo pri odpiranju pogleda na možnost raznolikosti *urtov* tudi v *veliki*

²² Drugače kot pri Groysu, ki razume Kierkegaardovo rešitev kot *odločitev*, je to rešitev na primer Critchley označil kot »refusing the problem through a return to religion« (Critchley 1997: 11).

muzikologiji: potem bi se videlo, da, na primer, Ralph Locke, opisujoč najmlajši *kontekst* v ZDA, piše o »music scholars«, ki obdelujejo le »their/own garden« (1999: 526)²³. Vzporedno s tem bi lahko postavili pod vprašaj tudi *enotnost* domače muzikologije (na tem mestu: muzikologije na Hrvaškem).²⁴

Ta oscilirajoča *ekonomija* lastnega in tujega pa je postala možna šele, ko se je izoblikovala prilika, da tujega in lastnega ni več mogoče videti in ocenjevati enoznačno. Pri tujem bi to pomenilo, da je treba računati na možnost *strahu* pred tujim, toda tudi na *fascinacijo* nad tujim.²⁵ »Torej ne obstaja 'tuje', pač pa obstajajo različni slogi tujstva. Tujstvo se določa, kot bi dejal Husserl, okazionalno, vselej povezano s tu in zdaj, o katerem iz nekoga govori, deluje in misli.« (Waldenfels 1997: 23) Pri vprašanjih, kako operira določena muzikologija, ali je *hegemonizirala* določeno *polje* ali ne, kako so se zdiferencirale meje in razlikovanja muzikologij, lahko ponovno odigra vlogo *čas*. Tudi pri samorefleksiji. Artikuliranje lastnih pozicij in gibanj namreč potrebuje čas, in se dogaja vedno znova. Tudi zdaj, seveda.

Bibliografija

- Adorno, Theodor W. (1984). »Musiksoziologie«. V: isti, *Gesammelte Schriften 18: Musikalische Schriften V*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 840–841
- Andreis, Josip (1965). »Rezultati i zadaci muzičke nauke u Hrvatskoj«. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 337. Zagreb: JAZU, 5–39
- Baecker, Dirk (2000). »Ernste Kommunikation«. V: Bohrer, Karl Heinz (ur.). *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 389–403
- Beyer, Martin (1996). *Kontakt über Theorie: Studien zur theologischen Rezeption der Systemtheorie Niklas Luhmanns*. Disertacija Univerze v Leipzigu
- Biti, Vladimir (1989). *Pripitomljavanje drugog: Mehanizam domaće teorije*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo
- Blanke, Horst Walter (1991). »Historismus als Wissenschaftsparadigma: Einheit (1991) und Mannigfaltigkeit«. V: Fohrmann/Voßkamp (ur.), 217–231
- Bohrer, Karl Heinz (ur.) (1983). *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Brenner, Peter J. (1993). »Einleitung: Die 'Lebenswelt' der Literaturwissenschaft als Forschungsgegenstand«. V: isti (ur.), 7–17
- Brenner, Peter J. (1993a). »Das Verschwinden des Eigensinns: Der Strukturwandel der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft«. V: isti (ur.), 21–65
- Brenner, Peter J. (ur.) (1993). *Geist, Geld und Wissenschaft: Arbeits- und Darstellungsformen der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (ur.) (1999). *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau

²³ Kot nadaljnji primer prim. Stenzl 2000.

²⁴ Kaj je *Mi*, o katerem je govora v omenjenem poročilu s kongresa («Za nas morda še pomembneje: kaj je naloga hrvaške muzikologije?», Majer-Bobetko 1998: 115; stavljeno D.D.) Mogoče ga je videti tudi kot samemu sebi tuj: »žMi', ki se konstituirira v takih razlagah in si daje ureditev, se izmuzne sebi. Lingvistično rečeno: 'Mi' iz vsebine izjave ne sovпада z »Mi«-jem iz dejanja izjavljanja, ki govori tem »Mi«, oziroma z »Jaz«-om, ki govori v imenu »Mi«-ja.» (Waldenfels 1997: 149) S tem pa bi se bi bilo mogoče igrati naprej...

²⁵ Prim. Münkler/Ladwig 1997.

- Critchley, Simon (1997). *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. London/New York: Routledge
- Dainat, Holger (1993). »Vom Nutzen und Nachteil, eine Geisteswissenschaft zu sein: Zur Karriere der Unterscheidung von Natur- und Geisteswissenschaften«. V: Brenner (ur.), 66–98
- Dainat, Holger/Fiedeldey-Martyn, Cornelia (1994). »Literaturwissenschaftliche Selbstreflexion: Eine Bibliographie, 1792–1914«. V: Fohrmann/Voßkamp (ur.), 538–548
- Derrida, Jacques (1988). »Tympanon«. V: isti, *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen, 13–27
- Einstein, Alfred (1953). *Geschichte der Musik: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Zürich/Stuttgart: Pan
- Ellrich, Lutz (1999). »'Tragic choices': Überlegungen zur selektiven Wahrnehmung der Systemtheorie am Beispiel des Nationalsozialismus«. V: Koschorke/Vismann (ur.), 159–172
- Fohrmann, Jürgen (1989). *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte: Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*. Stuttgart: Metzler
- Fohrmann, Jürgen (1995). »Selbstreflexion der Literaturwissenschaft«. V: isti/Müller, Harro (ur.). *Literaturwissenschaft*. München: Fink, 157–177
- Fohrmann, Jürgen/Voßkamp, Wilhelm (ur.) (1991). *Wissenschaft und Nation: Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*. München: Fink
- Fohrmann, Jürgen/Voßkamp, Wilhelm (ur.) (1994). *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar: Metzler
- Frank, Manfred (1982). *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie, 1. Teil*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Frank, Manfred (1983). »Die Dichtung als 'Neue Mythologie'«, in: Bohrer (ur.), 15–40
- Fuchs, Peter (1992). *Die Erreichbarkeit der Gesellschaft: Zur Konstruktion und Imagination der gesellschaftlichen Einheit*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Fuchs, Peter (1993). *Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacements*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Fuchs, Peter (1998). *Das Unbewusste in Psychoanalyse und Systemtheorie: Die Herrschaft der Verlautbarung und die Erreichbarkeit des Bewußtseins*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- García Düttmann, Alexander (1997). *Zwischen den Kulturen: Spannungen im Kampf um Anerkennung*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- García Düttmann, Alexander (1999). »Flugsimulator: Notizen zum Trauma«. V: Bronfen/Erdle/Weigel (ur.), 207–222
- Gerhard, Anselm (2000). »Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin«. V: isti (ur.), 1–30
- Gerhard, Anselm (ur.) (2000). *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?: Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Stuttgart/Weimar: Metzler
- Groys, Boris (1999). »Über Kierkegaard«. V: *Kierkegaard: Ausgewählt und vorgestellt von Boris Groys* (= Reihe *Philosophie jetzt!*, hg. von Peter Sloterdijk). München: dtv, 15–46
- Jay, Martin (1997). »Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe«. V: Huhn, Tom/Zuidervaart, Lambert (ur.). *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge/London: MIT Press, 29–53
- Koschorke, Albrecht/Vismann, Cornelia (1999). »Einleitung«. V: Koschorke/Vismann (ur.), 9–16
- Koschorke, Albrecht/Vismann, Cornelia (ur.) (1999). *Widerstände der Systemtheorie: Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann*. Berlin: Akademie
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1987). *Die Fiktion des Politischen: Heidegger, die Kunst und die Politik*. Stuttgart: Schwarz
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1997). *Musica Ficta (Figuren Wagners)*. Stuttgart: Schwarz
- Locke, Ralph P. (1999). »Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist«. V: Cook, Nicholas/Everist, Mark (ur.). *Rethinking Music*. Oxford/New York: Oxford University Press, 499–530

- Majer-Bobetko, Sanja (1998). »London – International Musicological Society – 16th International Congress – Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future, 14.–20. 8. 1997«. *Arti musices* 29 (1), 113–115
- Münkler, Herfried/Ladwig, Bernd (1997). »Dimensionen der Fremdheit«. V: Münkler, Herfried (ur.). *Furcht und Faszination: Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie, 11–44
- Nancy, Jean-Luc (1988). *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Schwarz
- Nassehi, Armin (1992). »Wie wirklich sind Systeme? Zum ontologischen und epistemologischen Status von Luhmanns Theorie selbstreferentieller Systeme«. V: Krawietz, Werner/Welker, Michael (ur.). *Kritik der Theorie sozialer Systeme: Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 43–70
- Potter, Pamela M. (2000). *Die deutscheste der Künste: Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reiches*. Stuttgart: Klett-Cotta
- Riedel, Manfred (1981). »Einleitung«. V: Dilthey, Wilhelm. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 9–86
- Rousseau, Jean-Jacques (1988). »Träumereien eines einsamen Spaziergängers«. V: isti, *Schriften*, Bd. 2, hg. von Henning Ritter. Frankfurt/M: Fischer, 637–760
- Schüler, Nico (1998). »Vorbemerkungen«. V: isti (ur.), *Zu Problemen der »Heroen- und der »Genie-Musikgeschichtsschreibung*. Hamburg: Bockel, 7–9
- Stenzl, Jürg (2000). »'Verspätete' Musikwissenschaft in Frankreich und Italien?: Musikforschung im Spannungsfeld von Nationalismus, Reaktion und Moderne«. V: Gerhard (ur.), 281–305
- Voltaire (1957). *Candide*. Hamburg: Rowohlt
- Waldenfels, Bernhard (1997). *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Waldenfels, Bernhard (1999). *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Weber, Max (1980). *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr
- Weigel, Sigrid (1995). »Flaschenpost und Postkarte: Vorwort«. V: isti (ur.), *Flaschenpost und Postkarte: Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1–6
- Weigel, Sigrid (1997). *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt/M: Fischer
- Weigel, Sigrid (1999). »Télescopage im Unbewußten: Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur«. V: Bronfen/Erdle/Weigel (ur.), 51–76
- Weinberg, Manfred (1999). »Trauma – Geschichte, Gespenst, Literatur – und Gedächtnis«. V: Bronfen/Erdle/Weigel (ur.), 173–206
- *** (1999). »Vorwort«. V: Bronfen/Erdle/Weigel (ur.), VII–VIII

»... however, it is necessary to cultivate our garden«

Regarding Domestic Musicology

Summary

This paper presents a kind of quasi-phenomenology of domestic musicology. In this case the notion domestic musicology stands for a particular kind of musicology that has its own presuppositions, preferences, procedures and results. Domestic musicology, for example, focuses on the music itself rather than on the scientific method, deals with domestic rather than foreign music, prefers an immediate approach towards its object, and in general maintains that it knows beforehand what the object of musicology is. The phenomenon of domestic musicology is analysed in relation to a report by a certain musicologist from Croatia at the congress of the International Musicological Society held in 1997 in London. The phenomenon is multilaterally reconsidered, starting from different theoretical conceptions: from the possibility of viewing domestic musicology in the context of the enlightenment tradition of empiricism, from the psychoanalytic concept of trauma, from the functionalist method as developed in the sociological theory of autopoietic systems, and from responsive phenomenology.