

Marija Bergamo

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

V pasteh interpretacijskih optik: Beležka o *napredku*

In the Pitfalls of Interpretations Optics: A Note on *Progress*

Prejeto: 15. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 15th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: napredek, novo, modernizem, postmodernizem, spreminjanje pojmov

Keywords: progress, new, modernism, postmodernism, changing concepts

IZVLEČEK

Prispevek opozarja ne neenovita pota umetnosti 20. stoletja, brez enoznačne usmeritve, ki bi jo lahko imeli za pregledno zgodovinsko postopnost, ki bi ji »pristajal«*»* pojem *napredovanja*. Predlaga raziskave umetniške prakse in historiografskega gradiva, ki bi ugotovile pogojnost in omejeno uporabnost pojma *napredek* ter hkrati pokazale njegovo ideološko učinkovanje na obeh področjih. Opozarja na spremembe temeljnih podmen umetnosti 20. st. ter modelov opazovanja in opisovanja umetniških dosežkov.

ABSTRACT

The article draws attention to the uneven ways of 20th century art, i.e. without explicit direction that could be considered as clear historical gradualness “deserving” the idea of *progress* or rather *improvement* in time. The writing suggests research in the field of artistic practice as well as historiographical material in order to establish the conditionality and limited applicability of the notion of *progress*, and to show its ideological effect in both fields. Attention is also drawn to changes in the basic hypotheses regarding 20th century art and models of observation and description of artistic achievement.

S slavljenko me veže pripadnost isti generaciji. Kar pomeni, da so pretekla muzikološka desetletja z vso svojo težo in dvomi zaznamovala (tudi) najin pogled na stroko. V pasti različnih interpretacijskih modelov, ki so se v bližji preteklosti neverjetno dinamično spreminjali in vrstili, so bili mentalni procesi prilagajanja in izbire težavni in osebni. Ob koncu zgodovinskega ciklusa, ki ga je čutiti na vseh področjih (ne samo) umetnosti, se zdi smotrno ustaviti pogled nazaj pri pojmu, ki je botroval marsikateri ustvarjalni odločitvi in tudi muzikološkemu pristopu: Napredek je bil ena od obsesivnih idej preteklega stoletja.

Čeprav del mega-kulture moderne, je 20. stoletje, s svojim tako zelo razširjenim »svetom umetnosti« (A. Danto) in neenovitim pojmovanjem umetnosti, za zgodovinarja težko prehodno obdobje. Univerzalni, krovni diskurz moderne, ki je tako zmagovito nastopil ob vstopu v stoletje s programom modernosti kot prekinitve s tradicijo, z vsakokratnim pristajanjem na tisto, kar se v določenem trenutku zaznava kot *novo*, in z zavestjo o neprekinjeni liniji *napredka* in *napredovanja* v umetniškem procesu – so protagonisti dogajanj bodi strastno zagovarjali ali pa ga enako silovito odklanjali. Vendar – od zgodovinskih avantgard, preko neoavantgard in postavantgard, pa vse do postmoderne kot kritike modernističnega pojma umetnosti ni zaslediti enoznačne poti, ki bi jo lahko imeli za pregledno zgodovinsko postopnost, ki bi ji »pristajal« pojem *napredovanja*. Še prav posebej v okoliščinah malih nacionalnih kultur, v katerih poskušamo (po različnih kriterijih) ugotavljati nekakšne zgodovinske neprekinjene zveze, čeprav je očitno, da se umetnost »dogaja« izven takih konstruktov. Glasbeno zgodovinopisje 20. stoletja (od J. Handschina, J. Westrupa, W. Wiore, P. Bekkerja, T. Kneifa, do H. H. Eggebrechta, C. Dahlhausa in novejših avtorjev) ponuja vrsto modelov, s katerimi skušajo avtorji zajeti zapletene in protislovne procese. Ti predstavitevni modusi glasbene zgodovine se močno razlikujejo prav glede na idejo *razvoja* in *napredovanja*. Predlogi, očitno, ne izhajajo predvsem iz znanstvenih spoznanj, temveč prej iz spekulativnih sistemov, estetskih ideologij, političnih doktrin, torej iz »zunajglasbenih« motivov. Predočbe o »pretoku«, pa o Adlerjevskem organskem razvoju, »rojevanju, razvoju, vzponu do viška in propadanju« (ki je v temeljih mnogih kasnejših zgodovinopisij), ali o opozicijskih parih tradicija-novo, konservativno-progresivno so upravičeni glede na potrebo urejevanja in razvrščanja gradiva in dejstev. Vendar na skrajnje pogojno uporabnost takih modelov opozarja ne le njihova pogosta sočasnost ali spletenost, temveč tudi hitrost spreminjanja in preobražanja. V preteklosti so bila časovna obdobja, predočbe, oz. miselne celote. Od modernega časa so se začeli ustvarjati »interpretacijski koledarji«, glede na zveze ali cezure med fenomeni in dogodki. Mentalni koledarji, ki si jih danes poskušamo oblikovati, zdaj ne več niti generacijsko, temveč v še manjših časovnih celotah, vse težje zajemajo in urejujejo neosrediščeno, razpršeno umetnostno situacijo. Do pred kratkim (navidezno) nevprašljivi modernistični glasbeni toposi 20. st., ki jim še danes v dobršni meri zaupamo in nas še določajo, se – ob pahljači raznovrstnih novejših poetoloških in ideoloških podmen, nastavkov in predlogov – izkazujejo kot nezadostni. Zato se – brez nekdanje, »zastarele« enotne in celovite paradigme znanosti o umetnosti – zatekamo k teoriji. Z njeno pomočjo določamo delce problemov in tematskih sklopov ter dojemamo in razlagamo pomene in smisel glasbenih stvaritev in dogajanj, ki zdaj pripadajo zelo različnim kontekstom umetnosti in kulture. V takem »stanju stvari« *napredku* – se pravi razvoj v smeri *novega*, ali pa izpopolnjenega, bolj dognanega, kompleksnega – izgublja svojo ideološko funkcijo. S tem pa tudi svojo dosedanjo (vprašljivo) upravičenost v zgodovinopisju. Predvsem pa v umetniški praksi, ki je bila v 20. stoletju nenehno pod njegovim utesnjujočim pritiskom.

Kot del »aktivne operacije dehumanizacije umetnosti« (Ortega y Gasset) je modernistični mit o *napredku* močno prispeval k izgubi estetske izkušnje. Le-ta je bila nekoč utemeljena v skupnih, veljavnih glasbenih normah, ki so tvorile sistem. (Samo znotraj zamejene svobode, se pravi sistemsko urejenega področja delovanja in mišljenja je na-

mreč sploh smiselno razpravljati o pojmu *napredka*.) Kot nepogrešljivi del ideologije modernizma je pojem *napredka*, posebej v južnoslovanskem glasbenem prostoru 20. stoletja, v temeljih vseh premislekov in ocen glasbenih dogodkov in dosežkov. Pravzaprav vrednostno merilo. Čeprav glasba ne operira s takšno neizpodbitno temeljno vrednostjo, glede na katero bi lahko spremembe določali kot napredovanje ali nazadovanje, se je igra s paradigmami v modernističnem obdobju dogajala predvsem na ideološkem terenu. Skladb niso opazovali kot estetska dejstva, artefakte, temveč kot arhitektonske strukture, s katerimi se bojujemo v ideoloških vojnah. Uvrščali smo jih v tehnološko determinirani glasbeni proces, v katerem je *napredek* imel vlogo vrhovnega poveljnika. Skladatelja je zanimal predvsem »zgodovinski položaj« na imaginarni razvojni lestevici *novega*. V zaledju njegovih postopkov je ideološki »dvojno utopični projekt ... rušenja tradicionalnih evropskih miselnih in izraznih obrazcev ... in ustvarjanja totalitarnih struktur.« (D. Oraić-Tolić) Ne glede na to ali gre za zgodovinske umetniške avantgarde z začetka 20. st., za politične avantgarde s sredine stoletja ali pa za filozofske avantgarde malo kasneje, so skladatelji in glasboslovci, enako kot mnogi njihovi somišljeniki iz drugih umetnostnih strok, reducirali ideološke pomene sprememb na revolucionarni antitradicionalizem in uporništvu pod zastavo *novega*. Žal to *novo* večinoma ni pomenilo kreativnega odmika od splošne, še veljavne matrice, ali pa od na novo vzpostavljene drugačne sistemske paradigme, temveč najpogosteje destrukcijo sistemskosti. Šele »postmodernost stanje« je detroniziralo *novo* v vizuri modernizma, kar pomeni: z njegovo preobilico inovacijske intence, destrukcije in podiranja »strategije estetskega«. Postavilo ga je sicer v realnejše okvire: tistega vedno spremenljivega in spreminjajočega, originalnega, enkratnega impulza, ki je v vseh umetniških konstelacijah in v vseh časih predstavljalo polarno in hkrati dopolnjujoče nasprotje univerzalnemu, oz. tisti »transhistorični biti umetnosti, ki je vedno enaka, razkriva pa se le v zgodovini« (A. Danto). Vendar se je hkrati – v postmodernistično disperziranem civilizacijskem kontekstu, v katerem se umetniški jeziki in postopki mešajo, soočajo, fragmentirajo – spremenil sam pojem umetnosti in s tem tudi pomen obeh pojmov. V modernizmu sta bila še vedno vključena v polje umetniškega, v status umetniškega dela v nekdanjem, metafizičnem smislu avtonomne in avtentične umetnine. V novem postmodernističnem statusu umetniškega dela, ki je vedno izid in podoba celotnega, širšega »sveta umetnosti«, se pravi navezan na kontekste in z njimi utemeljen, pa sta oba pojma postala le samoumevni sestavini širših razčlenjevanj in sklepanj.

Elaboracija vprašanja bi morala potekati vzporedno na dveh področjih: potom raziskav umetniške ustvarjalne prakse 20. stoletja in analize zgodovinopisnih, oz. kritičnih in teoretičnih razprav. Sodim, da bi to bila hvaležna naloga za mlajše raziskovalce, ki jih poklicno življenje v tej preteklosti ni »prizadevalo«. Podprla bi jih gotovo tudi časovna distanca, ki pristnost pričevanja zamenja s možnostjo treznejše presoje.

Na prvem, ustvarjalnem področju, bi kazalo s pomočjo sodobnega analitičnega instrumentarija ugotavljati, na kakšen način so se programi, poetike, paradigme (Kuhn), ki so izidi teoretičnih abstrakcij in posploševanj ali pa ideoloških preferenc, udeleževali v gradivu. Izkazalo bi se gotovo, da so zahteve umetnosti večkrat v protislovju z zahtevami trenutka in da *novo*, enkratno lahko najdemo v strukturah, ki so zavezane drugačni smeri kot je tista, ki jo vsi imajo za *napredek*.

Na sledi Althusserjeve misli, da je v umetnosti ideologija vedno dvakratno konstitutivna (da namreč umetnost ideologijo izpričuje in je hkrati njen sestavni del), lahko zagovarjamo »pravo mero« ideologije v umetnosti. Če se strinjamo, da glasbeno delo nastaja iz načrta, ki je sočasno estetski in ideološki, tedaj je s tem načrtom predvideno ali upoštevano tudi ideološko učinkovanje. Iz skladbe, ki jo sprejemamo doživljajsko in spoznavno, torej hkrati sprejemamo tudi njen kontekst, njeno ideološko ozadje. Vendar se prekoračitev te »meje« za glasbo zdi nesprejemljivo. Glasbena dela imajo namreč močnejše estetsko učinkovanje in »obstojnost« kot vrednost (preko meja svojega časa), če čim manj izkazujejo ideologijo, ki jih (so)pogojuje. Nadalje bi veljalo preveriti, kako se je v času zgodovinskih avantgard, neoavantgard in postavangard, v dosežkih njihovih protagonistov udejanjal in spreminjal princip glasbene avtonomije in identitete glasbenega dela kot »akustične slike čiste interiornosti«, ter kako se je v postmodernem, poststrukturalističnem času levil v smeri neosrediščenega subjekta, različnih možnih interpretacij in premislekov z vidika zunajglasbenega konteksta.

Na drugem, historiografskem in teoretičnem področju pa bi potom analize obsežnega in raznorodnega gradiva in s pomočjo današnje »teorijske apoteke« (J. Hörisch), iz katere predalov izbiramo ustrezni pripomoček za lastni interpretativni slog – morali slediti spreminjanju modernistične inovacijske strastnosti do postmodernistične ravnodušnosti v odnosu do kakršnegakoli enovitega, skupnega stilizacijskega načela, posebno inovacijskega. Pod krovnim pojmom dovoljenega in zaželenega pluralizma se – po svoji formalistični in pozitivistični izkušnji, ki ji je prinesla poklicno zrelost in samostojnost – danes kontekstualizira tudi glasboslovje in piše svojo lastno zgodovino. V njej ima *napredek* častno mesto. Kot program in konstrukt, teoretični abstrakt, pa tudi kot realna predpostavka, ki obstaja v gradivu in je predoločala konkretna delovanja. Izkazalo bi se, gotovo, da tudi tega pojma, kot mnoge druge v 20. stoletju, sicer ni bilo mogoče enoznačno opredeliti, da pa je – tako v vsakdanjem žargonu umetnikov, kot v kritikah in zgodovinopisju ter v teoretičnih razpravah – učinkoval urejujoče in agresivno.

Naslednji korak v raziskavah bi bil – ugotavljanje posledic. In nakazovanje možnih izhodov iz današnjih slepih ulic glasbene monotonije in zbezanega tavanja v neskončni mreži razslojenih pomenov, ki ogroža integriteto pojma glasbeno delo in glasbo prevaja v predele izven tiste glasbeno-spekulativne sistemskosti, brez katere je kot umetnost nesmiselna.

SUMMARY

The doubt, about how justified the extraordinary emphasis on the notion of *progress* in historiography and 20th century artistic achievements might be, does not originate only in the conviction that its function is above all ideological and for art of all periods questionable. In the past century the status of this notion appears to have been in contradiction with processes and changes in the very foundations of music and respective views. After the victorious appearance of the programme of modernism (as a break with tradition under

the banner of the always *new* and of consistent *progress*), the actual development of events - from historical avant-gards, past neo- and post-avant-gardes, up to postmodernism as a critique of the modernistic notion of art - does not reflect an unambiguous historical path that would correspond to the notion of *progress*. Musical historiography, which tried to "put together" some kind of continuity, has suggested a series of interpretative models that might help "cover" contradictory processes. They differ in the very notion of *development* and *progress*, based on mostly "extra-musical" motives (speculative systems, aesthetical and political doc-

trines). They have been of little help in arranging the atomized and unfocused situation in art. With the help of theories, serving as a basis in elucidating individual questions, the article sheds light on various phenomena that belong to different contexts in the "world of art" (A. Dento), in which we are over and over again obliged to define the notion of art as well.

The article deals with the ways the notion of *progress* has functioned in musical creativity and historiography, above all in the Southern Slav

area in the 20th century, as well as assessing the consequences of its exposed status of an evaluating criterion.

Further possible elaborations of the theme are also touched upon, on one hand in the creative field (how programmes, poetics, paradigms, all of them being results of theoretical generalizations or ideological preferences, have materialized in the material), and on the other, in theoretical and historic discussions.