

Mimetičnost v kontekstu prestopanja robov umetnostnih diskurzov v modernizmu

Andraž Jež

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana
andraz.jez@zrc-sazu.si

Pogosto je zaslediti misel o splošnem kopnenju imitacije oziroma reprezentacije v modernistični umetnosti. Pričujoče besedilo se ugotovitvi zoperstavlja; modernizem v umetnosti ne zastopa kakega specifičnega odnosa do mimetičnega, temveč pretežno kontingentno znotraj posamezneih umetnostnih zvrsti prevprašuje tradicionalni odnos do reprezentacije.

Ključne besede: literatura in glasba / modernizem / mimesis / reprezentacija / konkretna glasba / fotorealizem

Na kaj spominja mimetična glasba?

Z razvojem kapitalističnih produkcijskih razmerij in z njim neposredno povezanih prevratov v znanosti v Evropi okoli leta 1900 se je vzporedno s predstavo o resničnosti spreminjala tudi predstava o subjektu in njegovem položaju v svetu. V umetnosti se je to poznalo z novimi modusi upodabljanja resničnosti. Ob razmerah stopnjevanja subjektivnosti v evropski kulturi ob prelomu 19. stoletja se tako zastavlja legitimno vprašanje, ali so zgodnjemodernistična slikarska in literarna dela resnično odmak od zvestega upodabljanja »resničnosti« ali so, nasprotno, mimetična v nekem drugem, nadgrajenem pomenu, ki naj čim zvesteje reprezentira subjektiv(ira)no podobo zunanjega sveta. Predpostavke o slednjem (kajpak ideološke) so se namreč od konca 19. stoletja naglo spreminjale, zato je umestno vprašanje, ali so za reprezentacijo v umetnosti še ustrezne tehnike, temelječe na starejših modusih (ideološko) prepoznane »resničnosti«. Sam se bom kljub določenim simpatijam do tega temeljnega preudarka v prispevku osredotočil na razmeroma ustaljeno in (vse bolj) transmedialno rabo, ki skoraj konsenzualno zaznava upad mimetičnega okoli leta 1900 (in še toliko bolj v sledečih desetletjih). Prav v pozitivističnih ideoloških okvirih te prenagle aplikacije bom poskusil pokazati na njeno neustreznost.

Μίμησις, kakršno v eseju apliciram na glasbo, je splošno razumljena kot »posnemajoče predstavljanje kakega dogajanja, dejavnosti, stvari, stanja ali človeka« (Dolinar et al. 144). To seveda ni definicija iz glasbene, temveč iz literarne vede, ki pa se pogosto aplicira na umetnost nasploh (v nemajhni meri zaradi primerljivih razmerij v likovni umetnosti). Hrbtna stran te aplikacije (vsaj implicitna) je sporna posplošitev literarne (in likovne) abstrakcije (kot odmika od mimetične reprezentativnosti) na vse umetnosti, neredko pa celo na evropsko kulturo ali zavest nasploh.

S takšno intuitivno, predteoretsko poenostavitvijo je denimo Arthur C. Danto »konec umetnosti«, ki ga je (v istoimenskem eseju iz leta 1984) v osredotočanju na likovno umetnost površno izpeljeval iz mnogo celoviteje zastavljenega Heglovega koncepta, povezal prav z zatonom mimetičnega upodabljanja. Na podlagi tega je prišel do dramatičnih zaključkov o spremenjenem položaju umetnosti v družbi, ki jih je na glasbo – v nasprotju s Heglovo estetiko – povsem nemogoče aplicirati (Adajian nepag.). Podobno posplošitev iz literarne (oziroma slikarske) situacije, resda ne tako brezpogojno, lahko najdemo tudi pri konsistentnejših teoretikih, kot je Danto. Tako se je celo Susan Sontag neproblematično zapisalo, da so »v modernem času [...] kritiki opustili teorijo o posnemanju narave v prid teoriji, po kateri je umetnost subjektivni izraz« (167). Resda primat umetnostne interpretacije, kakršna se je v 20. stoletju ohranila, avtorica poveže predvsem z literaturo (170), a v svoji razpravi o zgodovini interpretacije umetnosti se izhajajoč iz Platona posveča tudi interpretaciji likovne umetnosti in filma. Zaradi tega brez nadaljnjih specifikacij ugotavlja, da »se zdi, da zdajšnji razvoj večine umetniških zvrsti vodi stran od predstave« (168), to stanje pa pojasnjuje s preobiljem »prevelike produkcije«.

Razvoj (interpretacije) glasbe v 20. stoletju ugotovitvam v pričujočem besedilu ne ustreza popolnoma in ga ni mogoče tako zlahka pojasniti z družbenimi procesi, ki jih v ta namen izbere avtorica. Predvsem zato ne, ker je interpretacija glasbe zaradi abstraktnosti slednje že prej proizvedla dileme, ki jih Sontagova brez rezerve umešča v 20. stoletje. Poleg tega se celo najabstraktnejše posredovani tok glasbenega modernizma, dodekafonija, (domnevni) mimetičnosti nikakor ne odreka v prid subjektivnemu izrazu. Antisubjektivistične tendence (vsaj deklarativne) desetletja pozneje najdemo tudi pri ameriški neoavantgardi. Nedoločenost je denimo v drugi polovici 20. stoletja Johnu Cageu pomenila manj in ne več subjektivne intervencije v zvok – in to skladateljevo izhodišče bi moralo biti zavezujoče za vsakršno interpretacijo, tudi če to naposled zavrne.

Tudi sami umetniki so skozi 20. stoletje *μίμησις* pogosto razumeli kot substancialno lastnost umetnosti nasploh, ki jo (tedanja) sodobnost preprašuje. »V vseh umetnostih, ki se jih lahko domislim, smo prekleti od

mimetičnega in z njim zamašeni,« je v letih 1911–12 bojvito pisal Ezra Pound (42). Umetnike nasploh je tako razdelil na »simptomatične«, ki mimetično odslužujejo oziroma beležijo vsakdanjost, in donativne, ki vanjo posegajo ustvarjalno (25). Tudi Jeff Nuttall je leta 1968 progresivne kontrakulturne umetniške strategije poenotil v skupnem odklonu od reprezentacije. Občinstvo naj bi bilo tako »soudleženo pri samem ustvarjalnem procesu, v mehanizmu, pri pogledu za kulise, da bi tako preprečilo nastanek nečesa takega, kot je iluzija, navidezna resničnost« (Vrečko 202).

Tudi tiste rabe, ki se neposredno nanašajo na *μίμησις* v glasbi, so, kakor se zdi, pogosto bolj ali manj nasilna preslikava dognanj iz literarne teorije in slikarstva. To je razumljivo, saj termin v glasbeni teoriji prav zaradi specifičnega historičnega (ne)odnosa glasbe do neglasbenih zvokov še zdaleč ni bil uporabljan tako pogosto.¹ Zdi se, da je celo Carl Dahlhaus, sicer eden največjih poznavalcev glasbe 20. stoletja, svoja naziranja starejše glasbe deloma naslonil na dihotomijo med tradicionalno² mimetično umetnostjo in njenim postopnim zamenjevanjem z bolj subjektivnimi tokovi, ki so mimetičnost postopoma opuščali. Tako je govoril o različnih tipih posnemanja, značilnih za glasbo starejših obdobj. Do konca 18. stoletja naj bi skladatelji iskali material, s katerim bi mimetično izrazili svojo osebno percepcijo lastnega okolja. Dahlhaus je v 19. stoletju zaznal močno zarezo, posebno z Beethovnom, čigar *Pastoralno simfonijo* je razumel kot zgodnji primer zavrnitve imitacije. Namesto zgolj posnemanja narave (*natura naturata*) naj bi bil novi, bolj subjektivni kompozicijski slog, ki ga izpričuje evropska glasba od Beethovna, zavezan *natura naturans*, naravi v ustvarjanju (Dahlhaus 21–25).

V nadaljevanju se bom torej opiral na ta pomen *μίμησις* in ga tudi sam apliciral na glasbo – vendar ga bom poskusil razviti diametralno nasprotno od prevladujočega naziranja.

Navidezna podobnost, ...

Večini ustaljenih pojmovanj je sicer mogoče pritegniti vsaj v naslednjem: vsi umetnostni diskurzi so bili že v drugi polovici 19. stoletja podvrženi drastičnim spremembam, še ostreje censure pa so jih pričakale v prvih dveh desetletjih prejšnjega stoletja. Običajno (upravičeno) govorimo o splošni ali celo skupni umetnostni revoluciji, ki jo je izzval modernizem. Ta je meje vsakega umetnostnega diskurza ponesel daleč onkraj kontur, na katerih so navidezno trdno stale le nekaj desetletij prej. To se je seveda poznalo tudi na odnosu do konvencionalnega upodabljanja ideološko konstruirane resničnosti. Tu pa se primerjava med literaturo, slikarstvom in glasbo nekoliko zaplete.

V nasprotju z ugotovitvami različnih avtorjev od Dantoja do Dähl-
 hausa, da je mimetična plat umetnosti v novejših stoletjih in posebno v
 modernizmu doživela svoj zaton, menim, da se je radikalna sprememba
 mimetičnega parametra organizirala skoraj izključno okoli predhodne,
 tradicionalne drže vsake od temeljnih umetnostnih zvrsti nasproti prepo-
 znavnim enotam (in razmerjem med slednjimi), kakor so bile te konstitu-
 tivne za njihovo specifično naracijo. Z drugimi besedami: modernistične
 umetnostne ideologije, ki so vplivale na spremembe v mimetični kategoriji
 posameznih umetnostnih diskurzov, niso vzpostavile nikakršnega odnosa
 do mimetičnega nasploh – tudi odklonilnega ne. Zato tudi za modernistič-
 ne umetnike odnos do mimetičnega ni bil nekaj zavezujočega, temveč je
 šlo pri vrednotenju mimetičnega vselej za prevetritev odnosa, kakršen je
 pač v posamezni umetnosti vladal do tedaj. Ideološki zasuk pa se kajpak
 ni zgodil v praznem prostoru.

Ideologije, ki jih danes zaradi nekaterih skupnih refleksov (predvsem od-
 nosa do preteklosti in tradicije) lahko štejemo pod zbirni pojem umetniškega
 modernizma, je vsaj do neke mere sprožil (ali vsaj pospešil) prelom formalne
 narave. Ta je ireverzibilno vplival na celoto družbenih praks svojega časa in
 v njej radikalno redistribuiral položaj umetnosti. Gre za tri tehnološke ino-
 vacije, ki so skozi 19. stoletje redefinirale posamezne umetnostne diskurze,
 in sicer za fotografijo, gramofon in spremenjen status, ki ga je industrijska
 revolucija prinesla časopisju. Za pričujočo raziskavo je pomembno, da je
 vse troje služilo zlasti reprodukciji »resnice«, »resničnosti« oziroma »narave«
 (kakorkoli že v različnih novoveških ideologijah to imenujemo); povedano
 natančneje, reprodukciji ideološko prepoznanih »(objektivnih) dejstev«.

S tem pa so omenjene tehnološke inovacije pomembno intervenirale
 na področje, ki ga je predhodno bolj ali manj obvladovala umetnost. Zdi
 se namreč, da so vse do druge polovice 19. stoletja stoletja prav ideologije
 umetnostnih praks najučinkoviteje interpelirale s posnemanjem. S poja-
 vom novih tehnologij (in adaptacijo starejših, kakršno je doživelo časo-
 pisje), predvsem pa z njihovo relativno udomačitvijo je občinstvo zlahka
 razkrinkalo iluzijo reprezentacije, učinkujočo v umetniških delih svojega
 časa. To seveda ni bilo posledica kakega splošnega prevpraševanja mo-
 delov reprezentacije, niti ni do nje (razen eksplicitno v modernističnih
 umetnostnih ideologijah) neposredno vodilo. Prav nasprotno, distanca do
 predhodno učinkujočih umetnostnih praks je bila mogoča šele potem, ko
 je neumetnostni medij enako iluzijo zbujal še prepričljiveje – radikalizacija
 mimetične komponente v neumetnostnih diskurzih pa se je seveda zgodila
 na račun prestižnosti avtorjevega subjektivnega dodatka.

Preprosteje povedano, opazovalci so lahko (tudi mimetično) umetnost
 prepoznali kot prevaro šele, ko (in predvsem *ker*) jih je drug medij zavedel

še prepričljiveje. Ker je tehnika toliko napredovala in se je družba tudi v skladu s tem spreminjala, je avtorski dodatek pri reprezentiranju postal nepomemben, v ideologiji objektivnosti in znanstvene preciznosti, ki je nove medije že v izhodišču uokvirjala, pa je bil dejansko razumljen kot ovira. Srečno sobivanje veristične iluzije in estetike (ki se je prej vsaj do določene mere manifestirala kot – imenujmo jo – fetišizacija neodpravljlive razlike med umetniškim delom in konvencijami časa o zunanjem svetu)³ je bilo ob samoumevnosti te iste razlike (in hkratni težnji novih diskurzov po njeni ukinitvi) konec.⁴

Namenoma sem uporabljal besedo umetniško delo, ne da bi ciljaj na katerega od partikularnih umetniških medijev. Misel, ki sem jo razvil v predhodnih dveh odstavkih, se zdi prepričljiva – *toda le*, če imamo pred očmi literaturo ali likovno umetnost.

Evropsko glasbo so skozi zgodovino namreč kljub mnogim lastnostim, ki si jih je do 19. stoletja delila z bolj »mimetičnima« evropsko literaturo in likovno umetnostjo, zaznamovale drugačne problematike. Notirana glasba se do 20. stoletja ni nikdar opirala na zvesto reprodukcijo zvokov, kakor jih slišimo. Prav nasprotno, glasbeni diskurz se je dolgo naslanjal na zapleten samonanašajoč sistem, s katerim je svoj material negibno modificiral. V 18. stoletju se je zaradi poenostavitve uglaševanja glasbil s tipkami v Evropi širše uveljavila nova uglasitev. Ta je razmerja v omenjenem abstraktnem sistemu še dodatno stilizirala in sistem odvezala od prej pogostega nanašanja na naravne alikvote. Ta od narave zvoka kot fizikalnega fenomena odmaknjen formalni sistem ni nič drugega kot temperirana uglasitev, ki jo je evropsko uho ideološko ponotranjilo kot naravno. Zaradi povsem drugačnih izhodišč ne čudi, da je imel modernizem, ki je v literaturi (in slikarstvu) okrog leta 1900 res sprožil temeljni odmik od mimetične reprezentacije v višjo mero abstrakcije, v glasbi istega časa nekoliko drugačen razvoj. Dialektičen proces, ki je glasbo sprva dodatno abstrahiraj, se je (vsaj v enem odvodu) iztekkel v radikalno formo mimetične reprodukcije zvoka. Članek se bo ustavil ob nekaterih najpomembnejših točkah omenjenega procesa.

Devetnajsto stoletje

Za podrobnejšo primerjavo se moramo vrniti v čas *pred* sredino 19. stoletja, ko so se nakazovale osnovne trase vseh omenjenih premikov. Tradicionalno literaturo je glede problematike mimetičnega mogoče razumeti v podobnem kontekstu kot tradicionalno slikarstvo. Verbalni jezik je namreč kljub znakovni abstraktnosti in arbitrarnosti vendarle sistem, ki

v svoji matrici »zunajjezikovne« pojave denotira *konvencionalno* – v tem pa se približuje tradicionalni likovni govorici. V nasprotju z njima glasbeni »jezik« ne predvideva razmerij, ki bi si jih (še tako vpeljano) občinstvo lahko brez posredovanja verbalnega jezika prevedlo v strukturno primerljiva zunajglasbena razmerja. Osnovni matrici slikarstva in literature, torej dvodimenzionalna iluzija tridimenzionalnega prostora v prvem in jezik v drugem primeru, je historični razvoj posebno v novem veku razvil v smeri večje eksaktnosti v konvencionalni reprezentaciji. Zato so bili kriteriji, katero delo je dobro in katero slabo, v evropski novoveški literaturi in slikarstvu v veliki meri izpeljani iz vse zahtevnejših kriterijev imitacije.

Tudi glasbeni diskurz se je od srednjega veka razvijal v smeri večje eksaktnosti (in se celo v romantiki držal v glavnem tistega, kar je Hugo Riemann imenoval »funkcionalna harmonija«). Toda ta eksaktnost še od daleč ni bila povezana niti s pravili, po katerih naj se skladatelj v komponiranju (oziroma v sami notaciji) karseda približa neglasbenim zvokom (= glavna razlika s slikarstvom oziroma likovnimi tehnikami), niti s komplementarnimi pravili, po katerih naj poslušalec iz določene zvočne stilizacije v vsakršni situaciji konvencionalno prepozna reprezentacijo fiksnega »zunajglasbenega« pomena (= glavna razlika z literaturo oziroma jezikom). Še preprosteje – odstopanje od dotedanjih norm (čim zvestejše) reprezentacije je (že) v tradicionalni literaturi in še toliko bolj v slikarstvu od giotovske vpeljave linearne perspektive pogosto lahko v veliki meri poenotiti z avtorjevo inovacijo. Pri glasbi je nasprotno subjektivni donesek avtorja pomenil intervencijo v sistem, ki že v izhodišču ni imel nikakršne težnje po zvesti reprezentaciji.

S pojavom fotografije je slikarstvo izgubilo status najpreprečljivejšega vizualnega reproduciranja zunanjega, kar jih je lahko ponudil čas. Tako je bilo prisiljeno hitro razviti nove prakse, ki so bile osredotočene zlasti na hipertrofijo fetišizirane *razlike* od upodobljenega znotraj naturaliziranih konvencij svojega časa. To je bilo namreč področje, ki mu fotografija vsaj v tistem času še ni bila kos. Zdi se, da je bila primerljivega, čeravno kompleksnejšega razvoja, do začetka 20. stoletja deležna literatura. Ideološko posredovana jezikovna prepričljivost, lastna tradicionalnim literarnim delom, je bila vse do sredine 19. stoletja tako učinkovita ne *kljub*, temveč prav *zaradi* umetniškega dodatka, ki je umetelno literarno besedilo naredil »resničnejše« od ostalih, bolj prozaičnih in vulgarnejših, večinoma upravnih in aktualističnih besedil, namenjenih v glavnem isti ciljni publiki – pismeni manjšini. Literatura je učinkovala prestižno zaradi prefinjenega jezika in kompleksne artikulacije misli, ki je ostali diskurzi v jeziku pred časopisjem kajpak niso mogli razviti. Isti prepričevalni model literarnega dela pa je, kot je videti, izgubil na interpelacijski moči nedolgo po spremembah

v »skrajni obliki knjige«, kakor je Benedict Anderson (54–55) poimenoval časopisni medij. Ta je bil od začetka bolj ali manj podaljšek korespondenc pismenih krogov (Habermas, *Strukturen* 201), a je s pojavom *Strukturne javnosti* v 18. stoletju⁵ že začel pridobivati drugačne družbene funkcije. Šele za obdobje od konca stoletja do sredine naslednjega so značilne sprva družbenokritično motivirane intervencije časopisnih *redakcij*, ki so dogodke poustvarjale v skladu z novooblikovanimi strankarskimi meščanskimi interesi (Habermas, *Javnost* 297).

Toda s to operacijo časopis še ni ogrožal literature. Zdi se, da je medij svoj ideološki učinek reproduciranja konsenzualne resničnosti pridobil šele z rastočo industrializacijo in, paradoksalno, podreditvijo časopisne angažiranosti tržnim zakonom. Meščanska pravna država in vsaj deklarativno postopno prizna(va)nje »javnosti«, ki se je po letu 1830 odvijalo v zahodni Evropi in ZDA, sta tisk odvezala političnega angažmaja v imenu javnosti; »odrešen mnenjskega pritiska [...] je [tisk] lahko zapustil polemični položaj in se posvetil poslovnim priložnostim komercialnega podjetja« (*Strukturne* 204). To situacijo je seveda omogočilo oglaševanje, katerega intervencija v časopisje je proizvedla *nov* pomen javnosti. Če je časopis prej nagovarjal točno določene (interese) javnosti, pa ga je vpetost v trg vse bolj prilagajala kar najbolj nediferenciranemu javnemu mnenju potrošnikov (potencialnih bralcev in kupcev oglaševanih proizvodov). Šele komercializacija medija je sprožila *redno* (po možnosti vsakodnevno) izhajanje *poceni* časopisov,⁶ okrog katerega se je vse bolj organizirala posebna naracija časopisnega medija. Če povzamem – periodiki se je s tržno narekovano univerzalizacijo zamenjala funkcija znotraj ideologije, ki jo je prav kmalu zatem lahko reproducirala še uspešneje. Ko se je ob tem tudi sama oprla na fotografski medij (in seveda na pridobitve telegrafa), je bila mimetična prepričevalnost zagotovljena: novinarski diskurz je s spremenjeno socialno funkcijo obveljal za »resničnejšega«, »pristnejšega« od literarnega diskurza. Z bistveno razliko – če je fotografija ogrozila slikarstvo že s svojim tehničnim vidikom, je časopisni medij zmožnost zavajanja, ki je daleč preseгла literarno, dobil šele s posredovanjem tržnih procesov razvitega kapitalizma.

Čeprav tudi sam skonstruiran ter podvržen tako hegemonističnim ideološkim konvencijam kot subjektivnim impulzom (ki so največkrat le podvojitve prvih),⁷ je prenovljeni časopisni medij s svojim ideološkim učinkom literarne prakse prisilil, da se na novo opredelijo do svoje interpretacijske agende.

Medtem ko sta tradicionalno olje na platno in evropski roman tekmo s časopisnim in fotografskim medijem izgubljala zaradi (prevelike) neodpravljive razlike, ki ju je ločevala od ideološko prepoznane upodobljene »realnosti« (ki se je v ideoloških pogojih druge polovice 19. stoletja sploh

na zahodu povezovala z zaželenima »objektivnostjo« in »nevtralnostjo«, kakor so ju artikulirali interesi buržoazije), je glasbo tehnologija izzvala nekoliko drugače. Neodpravljljiva razlika od konsenzualno upodobljenega je že v tradicionalni evropski glasbi igrala bistveno večjo vlogo kot v slikarstvu in književnosti. Tako v nasprotju z omenjenima nikdar ni pretendirala za mesto diskurza, ki bi najprepričljiveje odslikoval resničnost, kakor jo postavlja ideologija določene dobe.

Zaradi abstraktnega sistema glasbenega jezika in njemu inherentne hierarhije razmerij, ki se *niso* kazala kot razmerja dejanskih odnosov med (nenotiranimi) zvoki, je neodpravljljiva razlika od konsenzualno upodobljenega v okvirih prevladujoče ideologije v tradicionalni glasbi – drugače od literature in slikarstva – precej bolj temeljno naddoločena z inherentnimi glasbenimi pravili kot s specifično avtorjevo intervencijo. Estetski presežek se je, naj ponovimo, v vseh umetnostih organiziral prav okoli specifičnega »dodatka« k preprostemu oponašanju – pri glasbi pa je bil od imitacije že v osnovi ločen.

Tradicionalni glasbeni diskurz razlike do upodobljenega nikdar ni želel minimizirati ali celo odpraviti.⁸ Ko je Ludwig van Beethoven v *Pastoral-Sinfonie* (*Pastoralni simfoniji*) želel ponazoriti slavčje, prepeličje in kukavičje oglašanje, se je tega lotil z marljivim prevodom ptičjega petja v tradicionalne okvire glasbenega diskurza, in sicer v temperirano uglasitev, enakomeren ritem in harmonske vzorce, prepozna(v)ne kot glasba okoli leta 1800.⁹ Pri tem ni šlo za kako fizikalno nedoslednost, temveč za ideološko naddoločenost reprezentacije, kolikor je prenese glasba. Beethoven se je nedvomno zavedal velikanske razlike med petjem ptic, kakor ga percipira človeško uho, in svojo priredbo istega petja. A glasba je bila do konca 19. stoletja konsenzualno sprejeta kot glasba le, če je bila dovolj abstraktna, da je referenčne elemente brez preostanka (ali pa skoraj brez) filtrirala skozi (kot rečeno, nemimetična) razmerja glasbenega diskurza. Na tem mestu se lahko osredotočimo na razvoj *μῦσις*, kakor ga izpričujejo najznačilnejši tokovi glasbenih inovacij 20. stoletja.

... ki je pravzaprav navidezna razlika

Dvanajsttonska tehnika

Najpomembnejši korak komponirane zahodne glasbe v 20. stoletju ni bil največji *rez*, ki ga bom obravnaval v članku v povezavi z mimetičnim, mu je pa predvsem od 20. let naprej krepko olajšal uveljavljanje znotraj glasbenih institucij. Čeravno *dvanajsttonsko* (oziroma *dodekafonsko*) *kompozicijo*

druge dunajske šole pogosto enačimo z *atonalnostjo* v glasbi, glasbenih zvokov ni osvobodila notacije. Še več, proizvedla je artifičen sistem, v katerem so formalne strukture postale še strožje od funkcionalne tonalnosti (Whittall 2–3). Kljub še radikalnejšemu odmiku od mimetičnosti je glasba Arnolda Schönberga, Albana Berga in predvsem Antona Weberna radikalno sopostavila zvočnosti, ki pred tem v zgodovini (in ideologijah) zahodne glasbe niso funkcionirale. Tako je na široko odprla meje glasbenega jezika oziroma, točneje, v celoti proizvedla nov jezik z na novo postavljenimi mejami. Čeprav so bile te še precizneje določene kot prej, so pionirsko prepričale skoraj celoten okvir dotedanjega evropskega glasbenega razmišljanja. S tem je intervencija dvanajsttonske glasbe vsaj posredno sprožila vrsto teoretskih razprav in umetniških eksperimentov, po katerih zahodna komponirana glasba kot celota ni bila nikoli več dojeta enako.

A dvanajsttonska glasba je zgolj prvi (izrazito nemimetično intoniran) sklop sprememb, ki so vodile k novim perspektivam glasbe v povezavi z *μίμησης*.

Zvoki kot integralen del glasbe

Največji rez s predhodnimi diskurzivnimi okviri v smeri večje reprezentativnosti glasbenega diskurza pa je pomenila *intervencija zvokov v glasbo*. Pri tem ne gre za zvok kot zven predhodno zapisanega materiala, temveč za zvok kot sam material, s katerim se skladatelj ukvarja že v izhodišču. Nenadno ovedenje o možnostih (re)produkcije zvokov v glasbenem diskurzu je posledica treh med seboj razmeroma nepovezanih pojavov.

I.

Kronološko prvi in najpomembnejši je bil že omenjeni izum gramofona, ki je impliciral rabo *posnetih* zvokov. Elektronski posnetek zvoka je že pred pojavom dejanskih elektronskih instrumentov priskrbel nov medij beleženja in shranjevanja »žive« glasbe. Medtem ko je notacija zahtevala posebne veščine v sopostavljanju različnih zvokov, so snemalne naprave »demokratsko« (pogosto tudi nehote) ujele številne zvoke, ki so skozi vso zgodovino spremljali izvedbe, a jih nihče ni dojel kot glasbene (običajno je šlo za zvoke iz občinstva). Ovekovčenje in, še pomembneje, reprodukcija teh zvokov sta jih v zavesti poslušalstva neločljivo povezala s percepcijo (določenih) glasbenih del. Tudi predvajanje posnetka z gramofonom je v recepcijo prineslo vrsto sekundarnih neodpravljljivih zvokov. Med njimi

sta zvoka vrtenja gramofonskega jermena in konstantnega drsenja igle po plošči, če sploh ne omenjamo zvokov, ki jih med predvajanjem oddajajo praske na površini plošče.¹⁰

II.

Drugi omenjeni pojav v svojem času ni bil tako vpliven, vsekakor pa gre za velik skok naprej, ki je mnogo poznejše pojave bolj anticipiral kot pa nanje vplival (Sutherland 24–25). Futuristični skladatelj Luigi Russolo je *arte dei rumori*, umetnost hrupov, brez posredovanja Schönbergovih inovacij v evropsko glasbo vključil že v začetku drugega desetletja 20. stoletja, ob čemer je tradicionalne omejitve medija premagoval z novo grafično notacijo in celo posebnimi glasbili (*intonarumori*) za proizvodnjo različnih hrupov (Holmes 13–15; Sutherland 19–25).

III.

Za ta prispevek najvplivnejši tok, ki je odprl prostor glasbene izraznosti v 20. stoletju, v celoti pripada dogajanju po drugi svetovni vojni. Obravnavamo ga v več valovih, ki jih povezuje poudarek na rabi elektronskih glasbil in naprav:

– generacija serialističnih skladateljev, izšla iz omenjene druge dunajske šole, predvsem mladi Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez in Luigi Nono, je v začetku 50. let nadaljevala Weberново radikalizacijo serializiranja vseh glasbenih parametrov.¹¹ Ob tem so si mlajši skladatelji že lahko izdatno pomagali z elektronskim medijem. Ta jim je s svojimi neskončnimi sonoričnimi možnostmi omogočal, da so v serije distribuili tudi zvočnosti, ki se zaradi omejitev temperirane uglasitve in zvočne barve posameznih glasbil (in vokalov) nikoli prej niso pojavljale v notirani glasbi. Isti skladatelji so šli še globlje v elektroakustične zvočne teksture in postopoma opustili serialne pa tudi predhodno uveljavljene principe zapisovanja glasbe, ob čemer so se bolj in bolj posvečali fizikalnim lastnostim in sintezi zvoka.

Proces je šele postopoma vodil k tistemu, kar je Dahlhaus pripisal že Beethovnu: k novi obliki narave v nastajanju, v tem primeru k naravi formacije zvoka – a te v nasprotju z Dahlhausovo zgodnejšo aplikacijo ne moremo imeti v celoti za odmik od mimetičnosti.

– Istočasno je ameriško avantgardno gibanje nedoločenosti z Johnom Cageem, Christopherjem Wolffom in Georgeom Brechtom poskušalo zvok kolikor mogoče osvoboditi umetnikove intencije.¹² To je pomenilo

radikalen razcep (tudi) z abstraktno objektivistično sistematiko dodekafonije, ki je spremembe v percepciji sprožila. Ameriški avantgardisti so v glasbo zavestno vključevali naključne, nenačrtne zvoke, posebno iz občinstva – skratka, zunanje elemente, ki naj modificirajo glasbeni medij in ne obratno. Notiranje neglasbenih zvokov ni bilo le nemogoče, temveč tudi nezaželeno. Tako so bili prihranjeni poslušanju v živo oziroma ovekovečenju na nosilcih zvoka. Ideološko opiranje na intuicijo in poslušalčevo izkušnjo, ki je poudarjeno vplivalo na odpiranje glasbe zvokom, »kakršni so«, je ameriška neoavantgarda posebno od 60. let utemeljevala tudi z vplivi azijskih filozofij (Patterson 51–69; Sutherland 156), čeravno gre v osnovi za meščanske ideologeme (Boehmer 27). Ta smer je prav zaradi težnje po čim manjši mediiranosti neglasbenih zvokov v glasbi še precej bližje mimetičnim kriterijem, kakor nas na tem mestu zanimajo.

Toda v istem času je v Evropi skupina studijskih zanesenjakov odkrila glasbeno formo, ki gre še neposredneje v smeri imitacije.

– V Parizu se je skupina povojnih skladateljev s Pierrom Schaefferjem in Pierrom Henryjem na čelu neglasbenim zvokom približala drugače od serialistov in ameriških avantgardistov. Tudi ti skladatelji so se posluževali elektronskega medija, a s povsem drugačnimi izhodišči. Prav ta izhodišča so glasbeni diskurz prvič (lahko) približala *μίμησις*, o kakršni govorimo v povezavi s (celo starodavnima) literaturo in slikarstvom. *Musique concrète* oziroma konkretna glasba je prvič v kratki zgodovini beleženja glasbe v živo posnete zvoke (v glavnem, ne pa izključno, neglasbene) v glasbo vpeljala kot surovino, ki jo je nato bolj ali manj preoblikovala z elektronskimi glasbili in studijskimi tehnikami (Sutherland 55). Elektronski medij je torej konkretna glasba izrabila kar v dveh ključnih smislih – v smislu *reprodukcije* (seveda daleč najbolj »mimetične« v svetovni zgodovini glasbe) in v smislu *produkcije* zvoka.

Nekatere obdelave so bile znatnejše, spet drugje je bil vnos elektronskih zvočnosti minimalen. Sploh Luc Ferrari, predstavnik druge generacije francoske konkretne glasbe, je bil po nekaterih drugačnih tendencah v konkretni glasbi znan po reafirmaciji prepoznavnosti vira zvoka in narativnosti s svojo »anekdotično glasbo« (Emmerson 77). V nekaterih kompozicijah, kakršna je *Presque rien I* (*Skoraj nič I*) iz leta 1970, je elektronski medij v produkciji omejil na neopazno urejanje predhodno posnetega materiala. O tej »elektroakustični razglednici«, kakor jo je imenoval, je Roger Sutherland napisal naslednje:

Skladba *Skoraj nič I* je razširjen portret sončnega vzhoda na plaži v Alžiriji,¹³ postavljen v hitro gibanje. Ferrari ni uporabil skoraj nikakršnega rezanja ali urejanja originalnega materiala. Svoje umetniške pravice je v nekakšni cageevski maniri omejil na postavitev mikrofona in nalaganje, s katerima ustvarja medsebojno igro različnih elementov: brenčanja motornih čolnov, valovanja morja, fragmentov človeškega govora in zvokov čričkov. (75)

Ferrari je ob skladbi *Presque rien* svoje radikalno mimetične tendence opisal takole:

Želel sem si izmisliti jezik, ki bi deloval tako na dramatični kot tudi na glasbeni ravni. Uporaba realističnih elementov mi je omogočila, da sem povedal zgodbo, poslušalcu pa omogoča, da si izmisli lastne podobe. To sem imenoval »konkretna glasba revnega človeka«, saj nisem uporabil praktično nobene manipulacije, trak pa bi bilo mogoče izdelati v neprofesionalnem studiu. Moj namen je bil, da bi tlakoval pot amaterjem konkretne glasbe, ki bi se ukvarjali med svojimi počitnicami z glasbo na podoben način kot s fotografiranjem. (Sutherland 75)

V tem pogledu je bil ideji »mimetične« glasbe še bliže od Shaefferja in Henryja, posebno pa od svojih vrstnikov druge konkretistične generacije Bernarda Parmegianija in François Bayla. Ta sta posnete zvoke v glavnem preoblikovala do neprepoznavnosti ali jih umestila v kompleksnejše elektronske zvočne teksture.¹⁴

Po daljšem ekskurzu, ki je obravnaval pomik v smeri k mimetičnemu v glasbi 20. stoletja, se lahko spet navežem na literaturo (in slikarstvo). Ponovimo, zaradi tehnoloških inovacij in (z njimi povezanih) ideoloških redistribucij družbenega položaja umetnosti so vse tri umetnosti redefinirale svoj odnos do konvencionalne reprezentativnosti. Literatura in slikarstvo sta imela tako v 20. stoletju prvič možnost radikalno prečkati meje lastne logike reprezentativnosti. Nasprotno so nekatere glasbene prakse posebno v povojnih desetletjih našle daleč najmanj mediran način (re)produkcije zvokov, ki jih ni mogoče zapisati v notah.

Razlika med tremi umetnost(nimi revolucija)mi v odnosu do *μίμησις* pa je kljub temu precej manj pomembna od *skupnih* prelomov. Ti so, pogosto v skladu z reprodukcijo apriornih ideoloških učinkov, odnos do diskurzu inherentne stopnje *μίμησις* v vseh umetnostnih disciplinah nepovratno spremenili – toda v različne smeri. Na bogati platformi modernistične in avantgardne umetnosti je zagotovo vrsta tokov, ki uhajajo tako enoznačni opredelitvi; med njimi so tudi nekateri, ki so za raziskovalno področje, ki ga skuša zaobseči esej, izjemnega pomena (denimo konkretna in posebno vizualna poezija). Toda to še poudarja našo temeljno predpostavko, da opredelitev do mimetičnega aspekta kot skupne forme umetnostnih praks ali celo zavesti nasploh tudi v najbolj vihnih desetletjih moderne umetnosti (denimo v 20. in 60. letih 20. stoletja) za umetnike same niti približno ni bila tako zavezujoča, kot se morda zdi. To, končno, pojasnjuje »navidezno razliko« v naslovu poglavja.

Razvoji mimetičnega v 60. in 70. letih 20. stoletja – nadaljnja kontingentnost

Za ponazoritev povedanega naj na tem mestu k dilemi o mimetičnem v glasbi in literaturi nekoliko podrobneje pritegnem slikarski medij. S sopostavitvijo *nadaljnega* razvoja modernizma bi rad pokazal, kako se najočitnejše ločnice s predhodnim, torej klasičnim modernističnim obdobjem *znova* poznajo prav v domeni, ki jo umetnostna teorija po navadi povezuje z mimetičnostjo. Poleg tega gre *znova* za vzajemno kontingentne razvoje, ki nam ne pričajo o nekakšni skupni usodi mimetičnega ali o splošnem odnosu do njega.

Posebno izzivalna se zdita za pričujoči sestavek foto- in hiperrealizem, dve močno prepleteni ameriški slikarski gibanji z vrhuncem v 60. in 70. letih 20. stoletja. Ekstremni verizem, značilen za obe gibanji, se tako poudarjeno (in tako učinkovito) opira na fotografijo, da ob pogledu na platno brez ustreznega konteksta celo izučen opazovalec težko (če sploh) prepozna slikarski medij. Ta varljivost se učinkovito podvoji ob intuitivni analizi; brez ustreznega konteksta raziskovalca zlahka premami skušnjava, da bi fotorealizem¹⁵ zaradi osredotočenosti na iluzijo zveste reprezentacije »zunajtekstualnega« neposredno povezal z *musique concrète*. Recimo, da je fotorealistične slike podobno lahko zamenjati za fotografije kot nekatere konkretne skladbe z neobdelanimi posnetki zvokov. Čeprav gibanji povezuje vrsta lastnosti, je primerjava ustrezna predvsem, če ju opazujemo kot točki na sinhronem prerezu (kar dodatno implicira njuna skorajšnja časovna prekrivnost). Če pa ju vpnemo v širše diahrone procese posameznih praks, postane očitno, da gre za koraka v različni smeri. Medtem ko konkretna glasba predstavlja radikalizacijo ali vsaj nadaljnji razvoj modernističnih praks z vključevanjem inovativnih procesov v glasbo, pomeni nasprotno fotorealizem reakcijo na že radikalizirani modernizem ameriškega abstraktnega ekspresionizma, informela in (likovnega) minimalizma (Fichner-Rathus 299; Lindey 23).

Fotorealistični pionirji Richard Estes, Don Eddy, Chuck Close in drugi so se zavestno vrnili k tradicionalnim slikarskim kategorijam, da bi se oddaljili od ekstremne abstrakcije denimo Jacksona Pollocka ali Marka Rothka. Kljub temu je bila njihova reakcija v mnogih pogledih sveža, saj so se bistveno bolj opirali na ideološki in estetski okvir poparta (Fichner-Rathus 299; Lindey 23; Taylor 15, 21) kot tradicionalnega evropskega likovnega realizma. Do slednjega so bili namreč fotorealisti podobno zadržani kot do abstraktnega ekspresionizma, zato so njegove izbrane konvencije prilagodili svojim materialnim pogojem (Lindey 12).

V tem smislu je njihova umetnost bolj kot konkretni (pa tudi bolj kot glasbi pred 20. stoletjem) intermedialno primerljiva zgodnji minimalistični

glasbi skladateljev, kot so La Monte Young, Steve Reich ali Philip Glass. Tudi ti so namreč zavrgli radikalizirano modernistično dediščino svojega časa (vključno s konkretno glasbo) (Schwartz 10–11; Sutherland 226) – in se kljub temu niso odločili preprosto reproducirati glasbe v njenih tradicionalnih okvirih pred drugo dunajsko šolo. Ustvarili so nov glasbeni jezik, ki še danes zveni radikalno (Potter 10–12; Schwartz 9, 11; Sutherland 225), čeravno so v njegovem središču ponavljanje, (posledično) konstanten ritmični pulz in, kar je še pomembneje, odkrita tonalnost.¹⁶

Obe umetnosti sta se torej v pomembnem vidiku odmaknili od radikalnega modernizma, vendar na estetsko in tehnično svež način, ki je prav tako kot radikalnejše umetnostne perspektive veliko dolgoval svojemu času. Pomenljivo naključje je, da je ena od stalnic fotorealističnega pionirja Chucka Closa že od leta 1968 prav upodabljanje Philipa Glassa (Close 86). V književnosti najdemo povsem isti način »ustvarjalne reakcije« v (skoraj sočasni) zgodnji ameriški metafikciji pisateljev, ki so v prozo po modernistični narativni fragmentaciji na inovativen način ponovno vključevali fabulo; med njimi so John Barth, Thomas Pynchon in Robert Coover. Andrej Blatnik je ob slednjem ugotavljal, da mu »je kot prvemu od inovativnih piscev uspelo združiti korenine modernizma – Beckett, nedvomno – s prvinami, ki so bile vsečne tudi širši publiki.« (138) Na Becketta se je sicer skliceval tudi John Barth (Prince in Carruthers 52).

Iz intervjuja z Barthom, objavljenega konec 60. let, se že jasno pozna sočasna specifična ameriška dvojnost v odnosu do eksperimenta. Ta seveda implicira ambivalenten odnos do modernističnega ideološkega okvira, ki pa ga (vsaj tedanji) Barthov opus kljub postmoderni retoriki v argumentaciji ne zapusti popolnoma. Pisatelj je tedaj o svojem multimedijemskem delu *Lost in the Funhouse* (*Izgubljen v lunaparku*) izjavil:

To so eksperimentalna dela in beseda »eksperimentalno« je izgubila sapo [*lost its press*], zdaj [leta 1967!] je to pejorativen pojem. Moj odnos do tehnike v umetnosti je tak kot do tehnike v ljubljenu. [...] Po mojih osebnih merilih morajo biti ti eksperimenti ganljivi, strastni in zgovorni, ne le prebrisani [*tricksy*]. (Prince in Carruthers 62)

Vračanje *μῦθος* v literaturo prek posredništva fabule oziroma njene *simulacije* (prim. Debeljak 232) značilno izkazuje še ena Barthova izjava iz istega intervjuja. Ko je opisoval lastno skladateljsko interpolacijo v romanu *Giles Goat-Boy* (*Kozji deček Giles*), je najprej pojasnil, da gre za kakofojnično glasbeno šalo. Zatem je pripomnil: »Tako *Sot-Weed Factor* (*Trgovca s tobakom*) kot *Gilesa* pojmem kot romana, ki imitirata formo romana, déli avtorja, ki imitira vlogo avtorja; primerno je, da vsebujeta glasbo, ki imitira glasbo.« (Prince in Carruthers 45)¹⁷

Kaj torej družijo fotorealizem, minimalizem in metafikcijo? Če nekoliko razvijem gornji namig: v vseh treh diskurzih se prekinitev z radikaliziranim modernizmom pozna prav v reartikulaciji odnosa do reprezentativne funkcije svoje umetnosti. Toda kot vidimo, se metafikcija in fotorealizem *spet* bližata konvencionalno prepoznani imitaciji, glasbeni minimalizem pa se (v nasprotju z ameriško glasbeno neoavangardo in posebno konkretno glasbo) od nje *spet* oddalji in svoj poudarek organizira povsem v domeni (abstraktnega in nemimetičnega) tradicionalnega glasbenega jezika. Kljub tej razliki pa je očitna skupna ideološka baza, ki njihovo podjetje naddoloča. Vse tri smeri so želele *spet* poiskati stik s konzumentom: v tradicionalno mimetičnih literaturi in slikarstvu ta pomeni (iluzorni) čutni stik med konzumentom in zunajumetnostno »realnostjo« (kot jo postavlja hegemonistična ideologija), v glasbi pa (iluzorno) ločenost med njima. V tem so bili fotorealizem, literarna metafikcija in glasbeni minimalizem enako učinkoviti.

Kljub velikanski razliki v odnosu do reprezentiranega je osnovna matrika ideološke naddoločnosti tudi v polju novih umetnosti 60. let torej jasna. Resda se tudi tu kaže prav v premestitvi v polju mimetičnega – a, ponovno, ne gre za refleksijo imitacije same na sebi kot specifične konvencionalne umetnosti ali celo družbe nasploh, temveč za vzajemno kontingentno nanašanje na (historični) odnos do *μίμησις* znotraj vsakega posameznega umetnostnega diskurza. Fotorealizem, minimalizem in metafikcija so vsaj v nekaterih pogledih v svojem diskurzu rehabilitirali interpretativni (ne pa tudi ideološki) okvir, kakršen je oba diskurza (dobesedno!) definiral pred modernizmom. Povzemimo: fotorealizem se atrikulira kot ultimativna forma *μίμησις* likovnega izražanja, podobno kot metafikcija znova vzpostavi fabulo in v prozo vrne tista evidentna jezikovna razmerja, ki učinkujejo s konvencionalno iluzijo ideološko prepoznane resničnosti. Minimalizem se nasprotno odreče dosežkom sočasne avantgarde, ki je glasbi omogočila primerljivo ideološko učinkovito reprezentacijo, in se vrne v domeno tradicionalnega temperiranega glasbenega jezika.

Vseeno pa gre vsa tri gibanja locirati na strukturni rob modernistične ideologije – in ne zunaj nje.¹⁸ Radikalen rez z modernizmom bi bil namreč mogoč zgolj v povsem premeščeni ideološki paradigmi, ki pa bi jo – prav tako kot sam modernizem – težko pojasnili zgolj z nanašanjem na *μίμησις*, pa če bi še tako poenostavljali. Poleg tega so bili odmiki od radikaliziranega modernizma v vseh treh umetnostih inovativni in so učinkovali bolj kot alternativna umetniška revolucija kot pa restavracija tradicionalnih umetniških oblik. Umetniki vseh treh gibanj so si zadali ambiciozno nalogo, ki značilno odslikuje prehodnost med dvema velikima obdobjema ideološke formacije. Znotraj svojega umetnostnega diskurza so hoteli afirmirati *for-*

malni modus tradicionalnih praks, ne da bi zapadli (splošnejši) *ideologiji*, ki je te prakse na vseh nivojih omogočala in spodbujala.

Navedimo primer tega intradiskurzivnega učinka, ki naj pokaže, kako je celo fotorealizem v svojem odmiku od radikalnih modernističnih praks vendarle ohranjal protitradicionalistično držo, ki ga oddaljuje od poznejših retraditionalizacij slikarstva. Fotorealizem je namreč na visoki umetniški ravni proizvedel paradoks, ki je v izrazito modernistični razcepljenosti in formalni konfliktnosti prav zaradi nanašanja na ustrezne poudarke iz tradicionalnega slikarstva v nekem smislu presegel tudi radikalni modernizem (vključno s konkretno glasbo in abstraktnim ekspresionizmom).

Pozorna analiza fotorealizma namreč izpostavi paradoks; pokaže se, da je hkrati z invociranjem starih konvencij v novih produkcijskih razmerjih iste konvencije tudi sprevačal. V smislu imitacije lahko zapišemo, da je minimiziral fetišizirano razliko umetniškega dela od upodobljenega. Takšna zastavitev je zaostila napetost med dvema kriterijema, skozi katera novoveške ideologije presoja umetniška dela. Po eni strani se fotorealistična dela kažejo kot dela *genija* – nadarjenost in predanost, s katerima fotorealistični slikar (vsem zunanjim dejavnikom navkljub) ustvarja svoje umetniško delo, sta dana redkim. Po drugi strani se prav zaradi manka fetišizirane razlike (ki je v slikarstvu, kot smo omenili, predvsem subjektivna nota, neločljiva od pojma genija) fotorealistična umetnost kaže kot priučljiva spretnost *obrtnika*, povsem spojena s formalnimi zahtevami poetik pred romantiko.

Fotorealizem torej na modernistično *odpravo* obeh vzajemno distributivnih kriterijev (in njune distribucije) odgovarja z njuno *reafirmacijo*; ob tem pa se v nasprotju s predmodernistično umetnostjo, ki ni prenesla njune redistribucije, utemeljuje prav na njej. Primerljiva je neučinkovitost minimalistične tonalnosti v (katerihkoli že) ideoloških okvirih tradicionalnejše evropske glasbe ali radikalne metafikcijske fabule v sklopu starejših narativnih konvencij – in vendar se minimalizem in metafikcija utemeljuje ta prav na njiju. Povedano nekoliko drugače: da fotorealizem, glasbeni minimalizem in zgodnja metafikcija vsaj deloma in vsaj v začetku še spadajo v širši ideološki okvir modernizma, je jasno že po tem, da je obrat k bolj tradicionalnemu stanju *μύησης* splošno pojmovan kot njihova *differentia specifica* v sklopu progresivnih umetnostnih praks – ne pa kot *genus*, ki bi jima določal ideološki obod.

Spremembe v mimetičnem kriteriju, kakršnih so bile v modernizmu deležni vsi umetnostni diskurzi, je treba torej razumeti zgolj kot simptom širših transformacij. Te so na eni strani narekovali tehnološke novosti in z njimi povezani procesi v kapitalistični delitvi dela, na drugi strani pa po so jih po svoje artikulirali ideološki procesi umetnostnega moderniz-

ma, ki je hotel onkraj tradicionalnih konvencij svojega časa. Dejstvo, da se je v vsaki umetnosti mimetični kriterij spreminjal v drugo smer in do neke mere kontingentno, jasno kaže, da reza, ki ga je v umetnost prinesel modernizem, ni mogoče zvesti na razkroj tradicionalno razumljene mimetičnosti. Kot sem poskusil pokazati v prispevku, je modernizem (in to radikalizirani) v glasbi, ki so jo predhodne konvencije ostro začrtale v mejah abstrakcije in stilizacije, sprožil dotlej nesluteno stopnjo imitacije.

OPOMBE

¹ Če seveda ne štejemo najzgodnejših opredelitev *mimesis* pri Platonu in Aristotelu – toda tedaj umetnostne zvrsti še niso bile ločene med seboj, vsaj ne s preciznostjo, kakršno je zahtevala kapitalistična delitev dela.

² Besedo »tradicionalno« skozi esej dosledno uporabljam za subtraktivno denotacijo novoveške umetnosti do modernizma. Ta je v umetnost na vseh ravneh posegel tako radikalno, da tako pojmovano tradicionalno evropsko umetnost v nasprotju z modernističnimi intervencijami družijo veliko več kot zgolj časovni okvir.

³ Ta neodpravljliva razlika je povezana tako z omejitvami (vsakega posameznega) umetniškega medija in diskurza kot z osebnim pečatom (posameznega) avtorja.

⁴ Šele na podlagi omenjene redistribucije diskurzov in premika v ideološki učinkovitosti reprezentiranja lahko razumemo kontekst reprodukcije samih umetniških del, o kateri je govoril Walter Benjamin. Reprodukcijski proces je s tem neposredno povezana, vendar načena posamezne umetnostne diskurze na drugi strani. Z izgubo »avre«, ki jo je umetniškemu delu v času reprodukcije pripisal Benjamin, so bila namreč profanizirana tudi rigidna ideološka izročila, ki so se skozi čas marljivo ohranjala. Ko je zavajajoči učinek opešal, se je moral redistribuirati tudi estetski presežek.

⁵ »Pojma javnosti in javnega mnenja sta nastala šele v XVIII. stoletju, kar ni naključje. Svoj specifičen pomen sta pridobila iz konkretnega zgodovinskega položaja. Takrat se je začelo 'opinion' razlikovati od 'opinion publique' in 'public opinion'. [...] [J]avno mnenje [se lahko], v skladu s svojo lastno idejo, vzpostavi šele z enim pogojem – z rezonirajočo publiko. Institucionalno zagotovljene diskusije, ki s kritičnim namenom tematizirajo izvajanje politične vladavine, niso obstajale od nekdaj – oblikovale so se šele v določeni fazi meščanske družbe in so lahko šele s pomočjo posebne konstelacije interesov prodrle v ureditve meščanske pravne države.« (Habermas 1989 a: 294).

⁶ To se je (z industrijsko revolucijo in pospešeno komercializacijo celote družbenih odnosov) torej začelo komaj v 30. letih 19. stoletja, predvsem v Angliji, Ameriki in Franciji (Habermas 1989 b: 204). »Še l. 1814 je znašala povprečna naklada francoskega časopisa 5000 izvodov.« (Hobsbawm 17)

⁷ »Zgodovina velikih dnevnih časopisov v drugi polovici XIX. stoletja dokazuje, da je tisk sorazmerno s svojo komercializacijo sam postal nekaj, s čimer je bilo mogoče manipulirati. Odkar se je prodaja uredniškega dela vzajemno navezala na prodajo oglasnega dela, je tisk, ki je bil dotlej institucija zasebnikov kot publike, postal institucija določenih udeležencev publike kot zasebnikov – torej vhodna vrata privilegiranih zasebnih interesov v javnost.« (Habermas, *Strukturne* 205). Dodajmo: ta trend v medijski sferi še nikoli ni bil tako močan kot danes – in tudi literatura, najsi se na tovrstne trende odziva ali ne, še nikoli od 18. stoletja bolj prezrta in manj družbeno relevantna kot danes.

⁸ V starejši zgodovini zahodne glasbe so se sicer s svojo radikalnostjo v imitaciji modern(ističn)im procesom presenetljivo približali renesančni madrigalisti. Ti so v želji po ilustraciji besedila pogosto kršili harmonske in melodične kodekse – tudi v smeri zvočne imitacije neglasbenih zvokov. Madrigaliste v svojem članku v pričujočem zborniku omenja tudi Gregor Pompe.

⁹ Slavca je Beethoven tako ponazoril s flavto, prepelico z oboo in kukavico s klarinetoma (Jones 11).

¹⁰ Te so bile pri voščenihi cilindrih pa tudi še pri pionirskih ploščah iz šelaka občutno bolj nespregledljiva recepcijska motnja kot pozneje pri vinilkah.

¹¹ »Webern je Schönbergovo dvanajsttotsko metodo razširil v vsesplošen matematični sistem organizacije zvoka. Vsi glasbeni parametri postanejo medsebojno odvisni: dinamika, ritmična trajanja, tonske barve in celo tišine dobijo strukturalni pomen, enakovreden tistemu, ki ga imajo tonske višine.« (Sutherland 31)

¹² Cage je po lastnih besedah želel razviti kompozicijsko metodo, »ki dovoljuje zvokom, da izhajajo iz lastnih središč, namesto iz središč mojega ega« (Sutherland 156). Še več – iz glasbe je želel izgnati celo ustvarjalčeve nezavedne procese (161).

¹³ Resnici na ljubo gre za sončni vzhod *in* zahod v korčulski Veli Luki.

¹⁴ Zanimivo je, kako je celo Sutherland, bivši član Scratch Orchestra, navkljub točnim gornjim ugotovitvam podlegel predteoretskemu, iz literarne ali likovne teorije izpeljanemu diskurzu o splošni nemimetičnosti radikalnega modernizma. Tako je v zvezi s Ferrarijevo reprezentativnostjo – žal na račun konsistentnosti – zapisal tudi: »Kljub Ferrarijevemu poudarjanju pripovednih in anekdotičnih vidikov glasbe jo je mogoče dojeti bolj *abstraktno*, saj lahko *zaradi tega, ker je večina zvokov jasno razpoznavnih, pride do nejasnosti*. Ker so mikrofoni postavljeni zelo blizu zvokom, ki so nam sicer domači, in so zaradi tega ojačani, lahko domače postane tuje. Zvoke čričkov je mogoče razumeti *naturalistično ali pa kot gosto množico migljajočih frekvenc*, medtem ko nam zelo bližnji posnetek hrupa ladijskih motorjev omogoča, da slišimo vsa spreminjanja alikvotov v spektru.« (75; poudaril A. J.)

¹⁵ Ker gre pri hiperrealizmu (zgolj) za specifično poglobitev fotorealizma, sem se na tem mestu odločil za (nekoliko površno) skupno poimenovanje obeh tokov kot *fotorealizma*. Nekateri avtorji ju sicer uporabljajo kot sinonima (prim. Stremmel 8).

¹⁶ Misel zborovodje in baritonista Paula Hillierja, da so Reichova zgodnja dela njegov najradikalnejši prispevek k »nemetaforičnemu, nealudirajočemu stilu umetnosti, ki je vladal v 60. in 70. letih – in so bila prav tako 'avantgardna' kot karkoli, kar jih je predhajalo« (3–4), jasno oriše omenjeno modernistično osnovo minimalizma, še enkrat (po Sutherlandovem primeru) pa kaže tudi na nekaj drugega; in sicer, kako močno je literarno oziroma likovno poenotenje avantgarde z »nerepresentativnostjo« zaznamovalo celo glasbene praktike sodobne glasbe. Mimogrede naj omenim, da je mogoče dve od petih del, ki jih Hillier našteje kot primere za podkrepitev svoje trditve (*Come Out [Pridi ven]* in *It's Gonna Rain [Deževalo bo]*), razumeti kot mejna primera konkretne glasbe, in sicer prav zaradi radikalne mimetičnosti (kot je pojmovana na tem mestu), ki jo skladbi vsaj na nekaterih mestih izpričujeta. Tudi če se inherentno posredovana Hillierjeva misel, da je bila umetnost pred avantgardami v splošnem bolj nagnjena k reprezentativnosti, kaže kot nadideološka, se zdi, da ni nobenega muzikološkega kriterija, po katerem bi bil *Come Out* manj mimetičen oziroma reprezentativen kot denimo *An der schönen blauen Donau [Na lepi modri Donavi]*.

¹⁷ Precej podobno je fotorealist Gerhard Richter v povezavi s svojo umetnostjo na več mestih govoril o »svetu iz druge roke« (Richter et al. 44; Richter 32).

¹⁸ Postmodernizem umetniških praks 60. let je v tem prispevku pojmovan kot »modernizem po modernizmu« oziroma »modernizem, ko ta ni več mogoč«, ne pa kot antimodernizem. Zdi se, da za najznačilnejše pojave, ki so jih pionirsko povezovali s postmodernizmom v literaturi (metafikcija, Borges, magični realizem) in glasbi (minimalizem,

Frank Zappa) ta definicija vzdrži; in to kljub neprimerljivi ideološki regresiji, kakršno lahko opazimo v večini postmodern(ističn)e filozofije. Ob tem se je mogoče sklicevati na Hala Fosterja, ki je že v začetku 80. let ločeval med »postmodernizmom odpora« in »postmodernizmom reakcije« (xii, Potter 19–20).

LITERATURA

- Adajian, Thomas. »The Definition of Art«. V: Edward N. Zalta (ur.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2012 Edition). (<http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>)
- Anderson, Benedict. *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*. Prevod Alja Brglez Uranjek in Andrej Kurillo. Ljubljana: Studia humanitatis, 2007.
- Baker, James M. »Liszt's late piano works: A survey.« V: Kenneth Hamilton (ur.). *The Cambridge companion to Liszt*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005. 86–119.
- Blatnik, Andrej. Prevajalčeva opomba. V: Robert Coover. »Dejanje s klobukom«. *Problemi – Literatura* 24.263/1 (1986). 139–144. 131–138.
- Boehmer, Konrad. »Chance as Ideology«. V: Julia Robinson (ur.). *John Cage*. Cambridge, London: The MIT Press, 2011. (Zbirka October Files 12.) 17–34.
- Burstein, Jessica. *Cold Modernism: Literature, Fashion, Art*. Pennsylvania: Penn State Press, 2012.
- Close, Chuck. »Appreciations.« V: Philip Glass: *Glass Box* [publikacija ob zbirki zgoščenk]. New York: Nonesuch Records, 2008.
- Dahlhaus, Carl. *Realism in Nineteenth-century Music*. Cambridge: CUP Archive, 1985.
- Debeljak, Aleš. »Prolegomena za ameriško metafikcijo«. V: John Barth idr. *Ameriška metafikcija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. (Zbirka Kondor 247.) 219–235.
- Dolar, Darko et al. *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981. (Zbirka Leksikoni Cankarjeve založbe.)
- Emmerson, Simon. *Living Electronic Music*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- Fichner-Rathus, Lois. *Foundations of Art and Design: An Enhanced Media Edition*. Wadsworth: Cengage Learning, 2011.
- Foster, Hal. »Postmodernism: A Preface«. V: Hal Foster (ur.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983. xi–xii.
- Habermas, Jürgen. Javnost (leksikonsko geslo). V: Habermas, Jürgen. *Strukturne spremembe javnosti* (prevedel Ivo Štandeker). Ljubljana: Studia Humanitatis, 1989 (a).
- . *Strukturne spremembe javnosti* (prevedel Ivo Štandeker). Ljubljana: Studia Humanitatis, 1989 (b).
- Hobsbawm, Eric. *Obdobje revolucije* (prevedel Mirko Avsenak). Ljubljana: DZS, 1968.
- Hillier, Paul. Introduction. V: Steve Reich. *Writings on Music 1965–2000*. 3–18.
- Jones, David Wyn. *Beethoven: The Pastoral Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Lindey, Christine. *Superrealist Painting and Sculpture*. New York: William Morrow and Company, 1980.
- Partch, Harry. *Genesis of a Music: An Account of a Creative Work, Its Roots, and Its Fulfillments*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2009.
- Patterson, David W. »John Cage and Asia: History and Sources«. V: Julia Robinson (ur.). *John Cage*. Cambridge, London: The MIT Press, 2011. (Zbirka October Files 12.) 49–72.
- Potter, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

- Pound, Ezra. »I Gather the Limbs of Osiris«. V: William Cookson (ur.): Ezra Pound: *Selected Prose, 1909–1965*. New York: New Directions, 1973. 19–43.
- Prince, Alan, Ian Carruthers. »An interview with John Barth«. *Prism* (Sir George Williams University, Montreal, pomlad 1968). 42–62.
- Richter, Gerhard. *Text*. London: Thames & Hudson, 2009.
- Richter, Gerhard, Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent, Jon L. Seydl. *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972*. Los Angeles: Getty Publications, 2010.
- Swartz, K. Robert. *Minimalists*. London, New York. Phaidon 2008. (Zbirka The 20th-Century Composers.)
- Searle, Humphrey. »Liszt, Franz«. V: Stanley Sadie (ur.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. London: Macmillan, 1980.
- Sontag, Susan. »Proti interpretaciji«. V: Janez Vrečko (ur.). *Misel o moderni umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981. (Zbirka Kondor 190.) 166–175.
- Stremmel, Kerstin. *Realism*. Köln: Taschen, 2004. (Zbirka Basic Art.)
- Sutherland, Roger. *Nove glasbene perspektive* (Prevedla Gregor Pompe in Jure Potokar). Ljubljana: LUD Šerpa 2009. (Zbirka Velika šerpa 03.)
- Taylor, Mark C. *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Vrečko, Janez. Spremnna beseda. V: Janez Vrečko (ur.). *Misel o moderni umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981. (Zbirka Kondor 190.) 194–213.
- Whittall, Arnold. *The Cambridge Introduction to Serialism*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2008.

Míμησις in Context of Crossing the Borders of Art Discourses in Modernism

Keywords: literature and music / modernism / mimesis / representation / musique concrète / photorealism

Up to the mid-nineteenth century, an attitude towards *μίμησις* changed noticeably in all artistic discourses. This is one of the reasons why sociologists and philosophers as well as (to even a higher degree) general opinion often attribute a decline of imitation or representation to the art of the twentieth century. The article distances from such a generalization. If the 'mimetic' stands for a tendency of art to deceive senses of the audience with different techniques in order to articulate a non-artistic phenomenon, we have to note that modernism in arts did not *eo ipso* produce a general hostility towards *μίμησις*. Rather, the aspect of (non)representation was the one that was most affected by the subversive practices of artistic modern-

ism. In literature and visual arts (that were traditionally rather mimetic) the mimetic component was indeed diminished in modernism, whilst in music (that has traditionally already been “abstract”) it was in fact modernism that let it be characterized by a high degree of mimetic criteria.

Junij 2015