

UDK 78.038.6

Gregor Pompe

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Faculty of Arts, University of Ljubljana

Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovne usmeritve

Some Contributions to Understanding Postmodernism as a Musical Style

Ključne besede: postmodernizem, postmoderna, modernizem, sopostavljanje svetov, glasba 20. stoletja

Keywords: postmodernism, postmodern (postmodernity), modernism, parallel construction, 20th century music

POVZETEK

Članek skuša odgovoriti na vprašanje, kaj naj bi bile glavne poteze glasbenega postmodernizma, in odkriva, zakaj prihaja v njegovem razumevanju v muzikološki literaturi zadnjih dvajsetih let do tako diametralno nasprotnih pogledov. Ti izvirajo iz spisov najzgodnejših teoretikov postmodernizma: medtem ko je za J.-F. Lyotarda postmodernizem pravzaprav radikalizirani podaljšek modernizma, v katerem dokončno "umrejo" vse "velike zgodbe", izpostavlja J. Habermas negativistično plat postmoderne kot moderni sovražnega, "neokonservativnega" obdobja.

Konstrukcija pojma (post + modernizem) nakazuje, da mora obstajati aktivna zveza med modernizmom in postmodernizmom, zato so izpostavljene osrednje teorije modernizma in nato še postmodernizma (F. Jameson, J. Baudrillard, J.-F. Lyotard, C. Jencks, J. Kos) – slednje v luči sprememb postmoderne družbe (informacijska sprepletenost, razmah medijev, monopolni kapitalizem, globalizacija). Izkazuje se, da je mogoče skupno točko vseh teorij postmodernizma najti v misli B. McHalea, ki je prepričan, da je za postmodernizem značilna ontološka dominanta, ki se kaže kot sopostavljanje različnih svetov. "Sopostavljanje" je mogoče razbrati tudi iz drugih teorij postmodernizma: iz Baudrillardovih razmišljanj

SUMMARY

The article tries to discover the main traits of musical postmodernism by detecting why all the attempts at its understanding have led musicologists to diametrically opposed views in the last twenty years. These have their origins in the writings of the earliest postmodern theorists; whereas J.-F. Lyotard considers postmodernism as a radicalised extension of modernism in which all "great stories die out", J. Habermas exposes the negativistic side of postmodernity as being "neoconservatively" hostile to any modernity.

The construction of the term (post+modernism) indicates that there must be an active link between modernism and postmodernism. For this reason, the main theories of modernism and postmodernism (F. Jameson, J. Baudrillard, J.-F. Lyotard, C. Jencks, J. Kos) are presented, the latter in the light of changes in postmodern society (informational interconnectedness, the explosive growth of the media, monopolistic capitalism, globalisation). It becomes clear that the focal point for all theories of postmodernism can be found with B. McHale who is convinced of an ontological dominating feature typical of postmodernism, which turns out to be parallel construction of various worlds. This "parallel constructing" can be noticed also in other theories of postmodernism:

o simulakrih, Jencksove teze o "dvojnem kodiranju", Jamesonovega raziskovanja heterogene alegorije in dekonstruktivistične metode iskanja aporij. S "sopostavljanjem" pa so povezani tudi vsi osrednji postmodernistični postopki – simulacija, imitacija, palimpsest, pastiš, citat –, ki postmodernistični glasbi podeljujejo semantične vrednosti.

Zadnji del članka opozarja na terminološko nedorečenost v slovenski muzikološki literaturi (D. Cvetko, I. Klemenčič, L. Stefanija), kjer se izraza postmodernizem in postmoderna uporabljata skoraj sinonimno. Zato je predlagano natančno ločevanje med postmodernizmom kot slogovnim obdobjem in postmoderno kot zgodovinsko epoho, taka distinkcija pa omogoča razlikovanje med skladatelji, ki skušajo osmisliti novo "glasbeno gramatiko" (L. Lebič) na ozadju izkušnje modernizma, in tistimi, ki se v luči postmoderne zahteve po komunikativnosti prosto predajajo aplikaciji historičnih, že znanih modelov.

in Baudrillard's reflections on simulacra, Jenck's theses on "double coding", Jameson's research in heterogeneous allegories, and in deconstructivist methods in search of aporias. Moreover, "parallel constructing" is linked with all main postmodern procedures – simulation, imitation, palimpsest, pastiche, quotation, which give postmodern music semantic values.

The last part of the article draws attention to terminological inconsistency in Slovenian musicological literature (D. Cvetko, I. Klemenčič, L. Stefanija) in which postmodernism and postmodernity seem to be used nearly synonymously. Therefore, a precise distinction is suggested: between postmodernism as a stylistic period and postmodernity as a historical epoch. Only in this way one can distinguish between those composers who are trying to implement a new "musical grammar" (L. Lebič) against the background of experience coming from modernism and those who, in the light of postmodern demands for communicativeness, simply capitulate to the application of historical, already known models.

Večina razprav o postmodernizmu se prične z ugotovitvijo, da je razpravljanje o tem pojmu zelo oteženo, saj je naj bi bila njegova vsebina še precej nejasna. Konciznejšo opredelitev naj bi ovirala predvsem široka poljudnost, s katero se pojem uporablja v širših intelektualnih krogih, pravo znanstveno opredelitev pa onemogoča tudi naš neposredni stik s postmodernizmom – praktično ga "še živimo" in do njega zato ne moremo vzpostaviti prave kritične in zgodovinske distance (tudi tu si avtorji niso enotni – mnogi so prepričani, da postmodernizem pravzaprav pripada že preteklosti). Pogledi na to sodobno slogovno obdobje si stojijo marsikdaj povsem vsaksebi,¹ v marsičem pa so pogojeni tudi kulturno oz. nacionalno-geografsko.

Določevanje bistvenih značilnosti postmodernizma je prav gotovo tesno povezano z razumevanjem modernizma, na kar opozarja že sama jezikovna konstrukcija termina ("post"-modernizem – tisto kar pride po ali za modernizmom). "Kaj je postmodernistično v tem smislu, je odvisno od našega definiranja modernizma,"² nas opozarja že J. Pasler, podobno pa je prepričan tudi H. Danuser,³ zato se zdi smiselno še pred poizkusom definiranja postmodernizma pregledati značilnosti modernizma.

¹ Močna nesoglasja okoli pojma postmodernizem v glasbi se zrcalijo že v vprašanju nove in spremenjene vloge subjekta. Medtem ko sta Hermann Danuser (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag 1984 in *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, v: Detlef Gojowy (ur.), *Quo vadis musica*, Kassel, Bärenreiter 1990, str. 82-91) in Helga de la Motte-Haber (*Die Gegenüberklärung der Postmoderne*, v: Rudolph Stephan (ur.), *Musik und Theorie*, Mainz, Schott 1987, str. 31-44) pripričana, da gre v postmodernizmu za popolno izgubo subjektivnosti, pa Ulrich Dibelius (*Postmoderne in der Musik*, v: *Neue Zeitschrift für Musik* CL (1989), št. 2, str. 4-9), Wilfried Gruhn (*Postmoderne oder Von neuem Wein in alten Schläuchen und der Lampe des Diogenes*, v: isti (ur.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, str. 5-13), Jan Pasler ("Postmodernism", <http://www.grovemusic.com>) in Thomas Schäfer (*Anti-moderne oder Avantgarde-konzept? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne*, v: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26 (1995), št. 2, str. 211-238) poudarjajo prav izrazito dominantno vlogo subjekta, ki naj bi se v modernizmu skril za konstrukcijske, torej objektivistične prijeme.

² J. Pasler, nav. delo.

³ H. Danuser, *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, str. 82-91.

Teorije modernizma so nekoliko konsistentnejše (kaže to na definitivni konec modernistične ere?). Osrednje modernistične spremembe se kažejo v zamenjavi zunanje resničnosti z imanenco zavesti; objektivna resničnost se je umaknila subjektivni, ki pa je seveda nepreverljiva in ne more biti splošno veljavna. Ker ni najti več trdnih, absolutnih referenc, je prekinjen tudi stik z metafizično transcendenco in s tem posledično v modernističnih delih ne moremo več iskati lepote metafizičnega sveta. Zmagal je absolutni metafizični nihilizem in umetnik ustvarja zdaj iz "nič", iz materije svoje umetnosti. Umakniti se mora tudi mimesis, umetniški princip, ki je zaznamoval zahodnoevropsko umetnost, zraslo na dediščini grško-rimske in krščansko-judovske kulturne tradicije. Tako je značilno, da v delih literarnega modernizma ni več najti sklenjene resničnosti in zato je iz njih tudi nemogoče razbrati absolutno resnico. Na ravni literarne tehnike se to zrcali v personalnem pripovedovalcu, ki beleži le svoje psihične zaznambe za razliko od vsevednega pripovedovalca, ki "obvladuje" celotno resničnost predstavljenega sveta. Iz istega vzroka se zdi modernistično še konsekvantnejša pripovedna tehnika notranji monolog. Podobne značilnosti zaznamujejo tudi modernistično arhitekturo. Modernističnega arhitekta zanima forma – ponavadi matematično geometrična –, ki naj bo v arhitekturnem objektu dosledno izpeljana. Arhitekt izhaja iz geometrijskih oblik, iz same abstraktne materije, iz likovnosti, ne zanimajo pa ga več kontekst in regionalne ali nacionalne značilnosti. Postopek je torej popolnoma racionalen, posledica tega pa je prepričanje, da je moč posamezne funkcije arhitekturnih objektov povezati s točno določenimi geometrijskimi oblikami, ki same po sebi s svojo "čistostjo" že zagotavljajo estetsko vrednost take arhitekture.⁴ Na drugi strani se v želji po univerzalnosti (smer modernistične arhitekture se imenuje mednarodni stil⁵) odpovedujejo lokalnemu kontekstu in jasnim, enoznačnim arhitekturnim metaforam.⁶ Namesto teh uporabljajo raje "nakazane" metafore – zgradbe lahko asociativno povežemo z marsikaterim predmetom, a z nobenim ne enoznačno. Zmaguje torej univalentnost, podobno kot v modernistični literaturi prevladuje paradigmatični pol jezika, ki gradi na asociativni tehniki – podobnost, selekcija, substitucija (D. Lodge).

Za modernistično glasbo naj bi bila najpomembnejša zavrnitev vseh slogovnih karakteristik, ki so dominirale v 19. stoletju – zgodovina Nove glasbe je hkrati tudi zgodovina razpada tradicionalnega glasbenega "jezika".⁷ Modernisti naj bi tako zavrgli tonalnost, razpoznavno ritmično regularnost, tradicionalno inštrumentacijo in orkestracijo, velike, povečane forme (npr. simfonična), ukinjena pa je tudi distinkcija med hrupom in "glasbo".⁸ "Modernizem je zahteval razbitje pričakovanj, konvencij, kategorij, mej in omejitev, prav tako pa tudi empirično eksperimentiranje (po vzoru znanosti) in drzno raziskovanje novega."⁹ V ospredju je totalno subjektivna izkušnja umetnika, ki ne zaupa več ničemu drugemu kot imanenci lastne zavesti. Zato se distancira od norm, ki so do sedaj določevale lepoto, ljubezen, moralnost, dobro. Namesto tega postane odločilen intelekt (v glasbi se to kaže v strogi dodekafoniji in kasnejšem serializmu) ali njegovo popolno nasprotje: gola strast (B. K. Etter ponazarja to opozicijo s Schönbergovo atonalnostjo in primarno animaličnostjo *Pomladnega obredja* Stravinskega).¹⁰ Nasploh obvladujejo celotni modernizem močno kontrastna nasprotja; če modernisti zaradi kolapsa moralnega

⁴ Podobno prepričanje vodi v glasbi tudi pripadnike serializma, ki so prepričani, da jim kompleksna, intelektualno vodena in zamišljena mreža med posameznimi glasbenimi parametri že zagotavlja visoko estetsko raven skladbe, napisane po takem postopku.

⁵ Nikolas Kompridis izenačuje mednarodni stil s serializmom v glasbi (*Learning from Architecture: Music in Aftermath to Postmodernism*, v: *Perspectives of New Music* 31 (1993), št. 2, str. 15).

⁶ Charles Jencks (*Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd, Vuk Karadžić 1985) razlaga, da lahko o metafori v arhitekturi govorimo, kadar kakšen arhitekturni objekt lahko primerjamo z drugimi objekti.

⁷ Prim.: Rudolf Stephan, *Das Neue der Neuen Musik*, v: Hans Peter Reinecke (ur.), *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, Mainz, B.Schott's Söhne 1969, str. 50.

⁸ Prim.: Leon Botstein, "Modernism", <http://www.grovemusic.com>.

⁹ Prav tam.

¹⁰ Prim.: Brian K. Etter, *From Classicism to Modernism. Western Musical Culture and the Metaphysics Order*, Singapur, Sydney, Ashgate, Aldershot, Burlington 2001.

reda in iz Nietzscheja izvirajočega nihilizma zavrnejo lepoto, pa želijo po drugi strani občinstvu vendarle sugerirati etični karakter prave glasbene umetnosti – nastrojeni so proti masovni kulturni industriji in zatonu vseh standardov (torej proti konvencijam, a za visoko umetniško dovršenost).¹¹ Modernizem se obrne proč od konvencionalnega pojmovanja lepote, ki ga zamenja etičnost; le-te pa ne določa več stara transcendenca, temveč umetnikova lastna subjektivnost in zavezanost iskrenemu iskateljstvu.

Vzrok za različna razumevanja postmodernizma v glasbi in drugih umetnostih, včasih celo diametralno nasprotna, gre pripisati najzgodnejšim teoretikom postmodernizma, ki so to novo obdobje razumeli vsak na svoj način. Pri tem gre izpostaviti predvsem v Evropi najvplivnejša misleca: Jean-François Lyotarda in Jürgena Habermasa. Prvi razume postmodernizem kot radikalni podaljšek modernizma, ki zavrne še zadnje attribute tradicionalne evropske umetnosti. Prav zato mu obveljajo v resnici avantgardistična Cageova iskanja – predvsem popolno izključevanje vsake racionalne sistemskosti in subjektivizma (poslednjih "velikih zgodb") s pomočjo naključja in različnih tehnik, prevzetih iz vzhodnjaške filozofije in religije – kot tipično postmodernistična.¹² (Tako pojmovanje postmodernizma v muzikologiji zagovarja še leta 1984 Hermann Danuser, saj je prepričan, da je za čas postmodernizma značilna prav kriza subjektivnosti).¹³ Drugačno pozicijo zavzema J. Habermas,¹⁴ za katerega postmoderna ni nič drugega kot neokonservativna opozicija moderni. Slednja si že od razsvetljenstva 18. stoletja naprej prizadeva za emancipacijo človeka, ta projekt pa še nikakor ni izpeljan do konca. Tako negativistično razumevanja postmodernizma je v najbolj tipični obliki v muzikološko obravnavo sprejela Helga de la Motte-Haber. "Perspektivno skrajšan pogled na moderno" si je zdi glavna značilnost postmodernizma, "ki zanika pot zgodovine in skuša spremeniti 'nekoč je bilo' s pomočjo restavracije v 'vedno bo tako'",¹⁵ zato se ji zdi prisvajanje starih izraznih modelov zgolj uklanjanje povprečnemu okusu množice.¹⁶ Vse kasnejše aporije izvirajo torej že iz obeh začetnih, danes že zgodovinskih premis, ki pa sta si v marsičem popolnoma nasprotni: "V enem primeru gre za tradicionalistično pojmovanje [J. Habermas], ki je naperjeno proti avantgardi, v drugem primeru pa za avantgardistični pojem [J.-F. Lyotard], ki je usmerjen proti tradiciji in znotraj moderne skrite elemente visoke, tradicionalne umetnosti."¹⁷ Vendar pa nikakor ne gre spregledati, da J. Habermas¹⁸ razločuje med kulturno in estetsko moderno, zato je smiselno vprašanje, ali ne gre ločevati tudi med postmoderno družbo in njeno tipično umetnostjo (ta misel bo podrobneje razvita v sklepu članka). Duhovna zgodovina nas uči, da je umetnost bistveno zvezana z vsakokratno zgodovinsko kulturo in družbo, ki jo oblikuje. Vplivi družbe spontano prehajajo v umetnost časa. Še posebej tesna sprepletenost med obojima pa je prav ena izmed osrednjih značilnosti postmodernega časa. Zato se zdi označevanje postmodernizma kot "kulturne dominante", kakršno ponuja Fredric Jameson,¹⁹ zelo primerno. Iz navideznega paradoksa se tako izvija pomembna lastnost post-

¹¹ Prim.: L. Botstein, nav. delo.

¹² Prim.: Jean-François Lyotard, *Postmoderno stanje*, Novi sad, Bratstvo-Jedinstvo 1988.

¹³ Prim.: H. Danuser, "Moderne, Postmoderne, Neomodern - ein Ausblick", v: isti, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* in isti, *Die Postmodernität des John Cage*, v: Otto Kolleritsch (ur.), *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall "Postmoderne" in der Musik*, Dunaj, Gradec, Universal Edition 1993, str. 142-159.

¹⁴ Prim.: Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, v: isti, *Kleine politische Schriften*, Frankfurt 1981, str. 444-464.

¹⁵ H. de-la Motte-Haber, *Merkmale Postmoderner Musik*, v: W. Gruhn (ur.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, str. 53-67.

¹⁶ Prim.: ista, *Die Gegenauflösung der Postmoderne*.

¹⁷ H. Danuser, "Neue Musik", v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 7, ur. Ludwig Finscher, Kassel, Basel, London, New York, Praga, Stuttgart, Weimar, Bärenreiter, Metzler 1997, str. 75-122.

¹⁸ K zanimivim paradoksom razmišljanj o postmodernizmu sodi tudi ta, da Habermas kot predstavnik "frankfurtske šole", torej legitimni naslednik Adornove doktrine in s tem revolucionarnejšega, levega gibanja, pravzaprav brani postulate tradicionalne, morda celo "buržuazne" umetnosti.

¹⁹ Prim.: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, New York, Verso 1991.

modernizma: družba, kultura in umetnost nevidno prehajajo ena v drugo, tako da je ločevanje med posameznimi polji zmeraj težje.

V postmodernistični umetnosti se zrcalijo spremembe družbe zadnjih trideset let (tj. postmoderne družbe) – predvsem monopolnega kapitalizma, informacijske sprepletenosti, razmaha medijev in globalizacije: (1) spremenjen je odnos množic do kulture, ki se kaže v obliki populizma in z njo povezani (2) okrepljeni želji po komunikaciji z občinstvom, (3) značilna je prevlada materialne, vizualne kulture in (4) kriza jezika.

S približevanjem umetniških predmetov širšim množicam, kar omogoča "tehnična reprodukcija",²⁰ se je zabrisala meja med visoko in množično kulturo. Kultura se je "razlila" po vsem družbenem polju in danes je zato vse "kulturno".²¹ Kulturna dimenzija postmodernizma je izrazito popularna, populistični pluralizem pa naj bi se še najbolj kazal v medijih, demokraciji in na ekonomskem trgu. O druženju visoke in množične kulture nam priča tudi Jencksova teza o dvojnem kodiranju postmodernističnih arhitekturnih objektov. Tako naj bi stavbe postmodernističnih arhitektov nagovarjale tako profesionalce kot tudi široko občinstvo, medtem ko je bila modernistična doktrina rezervirana samo za elito. Z "eksplozijo kulture po vsem družbenem polju"²² pa je postalo problematično vrednotenje. Kanoni, ki so veljali še celo modernistično obdobje, so zdaj odsotni in aksiologija se mora nujno vprašati, kakšno naj bi bilo razmerje med modo in visoko kulturo. Naraščajoči vpliv kapitalizma in z njim povezana materialnost sta izpodrinila duhovnost. Zato ni čudno, da se je "materialna" logika naselila tudi v umetnosti. Kot posledica tega se nam kultura postmodernizma kaže kot "prvenstveno vizualna"²³ – v središču današnjega zanimanja so tako film, video, slikarstvo, fotografija, arhitektura in oblikovanje, pri čemer lahko opazimo še, kako so tradicionalne vizualne umetnosti že v veliki meri zamenjale "medijske" zvrsti (film video, slikarstvo fotografija, arhitekturo oblikovanje). Dokaz o vodilni vlogi vizualnega so nam lahko tudi brezštevni glasbeni spoti – tu gre očitno za "poprostorjenje" glasbe. Postmodernistično umetnost torej "obvladuje čut vida",²⁴ utapljammo se v množici podob, ki so vsenaokoli nas, arhitektura pa je tako "privilegirani estetski jezik".²⁵

Prostorske umetnosti so povsem preplavile časovne umetnosti tudi zato, ker naj bi današnji subjekt ne znal več organizirati svoje časovnosti. Zato je značilna shizofrenija označevalne verige (gre za sintagmatsko povezan niz označevalcev).²⁶ Pomen se generira iz odnosov med označevalci, vendar pa danes ostajajo označevalci nepovezani in zato subjekt v sebi ne more več združiti preteklosti, sedanjosti in prihodnosti ter ostaja omejen na izkušnjo čistih materialnih označevalcev oz. čiste, nepovezane sedanjosti. Logična posledica tega je kriza jezika, ki se kaže kot razpoka med besedami in stvarmi. Označenec ("stvar") je degradiran v materialni označevalec, znak v podobo (logo), zato postaja pomen vse bolj "objekten", interpretacija pa se spreminja v produkcijo. "Jezik se spreminja v verigo označevalcev",²⁷ ki so povsem osamosvojeni. Referenti so likvidirani, kakor tudi produkcija materialnih predmetov. Zato pa raste produkcija znakov, osvobojenih referenčnih vezi in v končni stopnji procesa ni več mogoče razlikovati med označenim in

²⁰ Prim.: Walter Benjamin, *Izbrani spisi*, Ljubljana, Studia humanitatis 1998.

²¹ F. Jameson, nav. delo.

²² Prav tam.

²³ Aleš Erjavec, *Subjekt v postmodernizmu, subjekt v modernizmu*, v: isti, *Estetika in kritična teorija*, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče 1995, str. 103.

²⁴ Aleš Erjavec in Marina Gržinič, *Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*, Ljubljana, Mladinska knjiga 1991, str. 18.

²⁵ Fredric Jameson, *Postmodernizem*, Ljubljana, Problemi – Razprave 1992, str. 39.

²⁶ Prim.: prav tam.

²⁷ Janko Kos, *Na poti v postmoderno*, Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura 1995, str. 34.

označevalcem. Revolucija 20. stoletja se Baudrillardu razkriva kot proces uničevanja smisla, ki vodi do končnega "nerazlikovanja".²⁸ Referente se skuša umetno obuditi s sistemom znakov – realno je nadomeščeno z znaki realnega. Utapljamo se v množici podob, znakov, ob njih pa si ne moremo več domišljati realnega, ker so realnost podobe in znaki sami. Ni mogoče več ločevati lažnega in resničnega, krivdo za to pa je iskati v presežku smisla in realnosti, ki nam ga ponujajo novodobni elektronski mediji. Za naš čas je tako značilna implozija smisla v medijih, saj živimo v "svetu, v katerem je vedno več informacij in vedno manj smisla".²⁹ Številne informacije v sodobnih medijih požirajo svoje lastne vsebine. Tako se mediji, namesto da bi omogočali komunikacijo, v resnici izčrpavajo v uprizarjanju komunikacije – število informacij vsak dan raste, a že davno presega naše potrebe in mediji tako ne opravljajo več svoje prvenstvene funkcije: informiranja. Mediji ne informirajo več o dogodkih, temveč dogodke zaradi svojih megalomanskih potreb pravzaprav ustvarjajo. Mediji in realno so implodirali – obojega ni več mogoče ločevati.

Iz naštetih vzrokov postanejo v postmodernistični umetnosti še posebej pomembni postopki simulacije, imitacije, palimpsesta, pastiša in citata, ki so med seboj trdno povezani. J. Baudrillard³⁰ se v svojih teoretičnih pregledih sodobne družbe koncentrira predvsem na problem *simulacije* in podob. Ugotavlja, da poznamo štiri stopnje podob, prek katerih se kaže prehod od znakov, ki prikrivajo, k znakom, ki zakrivajo, da za njimi ničesar ni. Na prvi stopnji je podoba odblesk globoke realnosti, na drugi maskira in ponareja naravo globoke realnosti, na tretji že maskira odsotnost globoke realnosti, na zadnji, četrti stopnji pa nima več zveze s katerokoli realnostjo. Gre že za dobo simulacije, ki se začne prav v trenutku, ko se začenja proces likvidacije referentov. Toda tudi simulacija pozna več tipov: naravni, naturalistični simulaker, produktivni simulaker, za postmodernistični čas pa je značilen simulaker simulacije, ki je zasnovan na informaciji, modelu. Gre pravzaprav za anticipacijo – ne posnemanje – realnega. Simulacija je danes generiranje realnosti prek modelov realnega, ki niso zvezani z izvirom realnosti, ali če razložimo z Baudrillardovo slikovito podobo: danes nastaja zemljevid pred ozemljem.³¹ Ločevanje med realnim in imaginarnim, modelom in posnetkom, izvirnikom in kopijo, avtentičnim in neavtentičnim ni več mogoče, saj smo v dobršni meri kopijo že izenačili z izvirnikom, ki včasih sploh ne obstaja.

Kot pogosto postmodernistično sredstvo se navaja tudi *citata*, čeprav Janko Kos ugotavlja, da je to stilno sredstvo mogoče srečati že v prejšnjih obdobjih (rimski lirika se v mnogočem navezuje na grško in jo tudi citira ter včasih kopira), zato je prepričan, da se je treba do značilnosti postmodernizma dokopati z duhovnozgodovinsko metodo in ne prek raziskovanja stilno-tehničnih potez.³² Vendar Jameson opozarja, da gre v postmodernizmu za drugačno vrsto citata, kot je bil znan že prej. Tujih materialov postmodernisti ne citirajo na način, "kot bi to storila Joyce ali Mahler, marveč jih vključujejo v lastno substanco".³³ Tako novo tehniko citiranja imenuje *wrapping* – ne gre za intertekstualnost, en tekst je le "zavit" v drugega, noben del pa ni dosledno nov. Citatna tehnika se nam razkriva v dveh lučeh: lahko jo razumemo kot vdiranje starejšega "teksta" v novejšega, kar bi lahko povezali z intertekstualnostjo, ki je očitno nekaj ahistoričnega in se pojavlja v različnih zgodovinskih obdobjih, ali z Jamesonovo oznako *wrapping*, pri čemer je starejši "tekst" popolnoma stopljen s substanco novejšega; optiko pa je moč tudi obrniti in tako lahko očitno govorimo o simulaciji citata (tak postopek najdemo v delih

²⁸ Jean Baudrillard, *Simulaker in simulacija*, Ljubljana, Študentska založba 1999.

²⁹ Prav tam, str. 101.

³⁰ Prim.: prav tam.

³¹ Prim.: prav tam.

³² Prim.: J. Kos, *Na poti v postmoderno*.

³³ F. Jameson, *Postmodernizem*, str. 7.

Lojzeta Lebiča *Ajdna, Nicina in Queensland Music*) – citat je torej usodno zaznamovan z izkušnjo tretjega reda simulakra, če si sposodimo Baudrillardovo definicijo.

K imitaciji in citatu se pridružuje tudi *pastiš* (pasticcio), pri katerem naj bi šlo za oponašanje posebnega in edinstvenega.³⁴ Gre za govorjenje v že mrtvem jeziku, le-to pa je potrebno, ker ni več mogoče izumljati edinstvenega. Umetnik totalno obvlada tuji stil, vse to pa je možno zgolj zaradi spremenjenega postmodernističnega subjekta.³⁵ Ta je sedaj prazen in prav zato lahko zajame katerikoli drug stil, tudi če gre za popolnoma drug svet. V modernizmu smo bili priča številnim osebnim stilom, tej množici "individualnih resnic" pa zdaj težko verjamemo. Subjekt je mrtev in v umetniških delih ne prepoznavamo več velikega, genialnega avtorja (R. Barthes). Subjekt se ne izraža več, zato izginjajo afekt, emocije in individualna razpoznavnost. O smrti individualnosti nam priča tudi tehnična reprodukcija, ki ukinja auričnost umetniških predmetov. Namesto modernistične individualnosti stopata anonimnost in kolektivnost. Avtor kot subjekt se ne izraža več, zato postane pomembno delo kot samostojna bitnost.³⁶ Subjekt se je začel spreminjati že v modernizmu, kjer je postajal brezsubstančen, zgolj v toku obstoječa realiteta, vendar je bila njegova vloga ključna – prevzel je vlogo zaključene resničnosti; sklenjeno resničnost je nadomestila imanenca zavesti. Vendar že J. Derrida opozarja, da konstituirajoča subjektivnost ne obstaja in s tem zavrne fenomenološko opazovanje, kakršno se je razvijalo od E. Husserla naprej. Postmodernizem ukine torej tudi prevladujočo vlogo imanenec zavesti in se s tem popolnoma umakne resničnosti.

Ker postmodernizem ukinja še zadnji poskus "strnitve" resničnosti s pomočjo imanenec zavesti, je v umetnosti onkraj modernizma vse *a priori* neresnično, izmišljeno in umetno. V delih sicer lahko zasledimo to ali ono resnico, vendar je le-ta zgolj navidezna. Postmodernistični pluralizem se torej kaže na ta način, da lahko v umetniških delih nastopa celo več različnih resnic, vse pa so le navidezne. Umetnost pravzaprav sploh ne išče več resnice, kakor je to v okrnjeni obliki še počel modernizem, temveč postaja "samoreferenčna stvarnost".³⁷ Pomembno pa je, da se te različne resnice med seboj ne stapljajo. Zato se zdi dovolj smiselna teorija postmodernizma Briana McHalea,³⁸ ki je prepričan, da je za postmodernizem za razliko od modernizma, v katerem prevladuje epistemološka dominanta – osredotočanje na raziskovanje spoznavnosti sveta in dvom o možnosti le-tega –, značilna ontološka dominanta, ki se kaže kot sopostavljanje različnih svetov. To misel bi zlahka nekoliko prekrjili in ugotovili, da je za postmodernizem očitno značilno sopostavljanje različnih resnic – od katerih so mnoge simulirane –, ki pa se nikoli ne spojijo in ostajajo heterogene. Tako lahko v postmodernističnih delih odkrivamo druženje različnih kultur (J. L. Borges meša stare indijanske kulture z značilno zahodnoevropsko miselnostjo), elitne (visoke) in množične (popularne) kulture, različnih umetnosti in različnih slogov.

Povezovanje različnih in heterogenih resnic, resničnosti in svetov je moč razbrati iz številnih teorij postmodernizma. B. McHale govori o sopostavljanju različnih svetov, medtem ko je J. Baudrillard tipični teoretik "paralelnih resničnosti". F. Jameson poudarja pomen ponovnega rojstva heterogene alegorije, ki se "vrača" zaradi nezmožnosti starih interpretacijskih postopkov. Nekaj podobnega ugotavlja tudi sodobna veja v literarni vedi – dekonstrukcija (J. Derrida, P. de Man), ki redefinira pojem teksta. Pravi "tekst" je za predstavnike dekonstrukcije le tisti, ki ga je moč dekonstruirati. Tako dekonstruktivi-

³⁴ Prim.: prav tam.

³⁵ O problemu subjekta v postmodernizmu gl. tudi op. 1.

³⁶ Prim.: A. Erjavec, nav. delo.

³⁷ A. Erjavec in M. Gržinič, nav. delo.

³⁸ Zelo natančno razlaga njegovo teorijo Tomo Virk v delu *Strah pred nainnostjo* (Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura 2000).

sti iščejo v tekstih aporije – neskladja, nerazvozljive paradokse, diametralno nasprotnosti interpretacije – in šele z njimi “razlagajo” pomen izbranega teksta. Prav iskanje aporij, ki jih morda lahko razumemo tudi kot “različne resnice” ali “sopostavljene svetove”, pa nas lahko utrdi v spoznanju, da je dekonstrukcija očitno osrednja postmodernistična teorija.

Na podoben način gre razumeti tudi razmišljanja C. Jencksa, ki v zvezi s postmodernizmom govori o dvojnem kodiranju. Ta postopek je moč enačiti s sopostavljanjem. Tako Jencks opazuje, kako postmodernistična arhitektura nagovarja tako profesionalce kot tudi široko občinstvo (modernistična arhitektura se je omejevala na elito), kako je en kod vedno modernistični in drugi bolj poljuden: popularen, navezan na tradicijo, historičen, tak, ki upošteva lokalni kontekst ali pa “komercialni žargon ulice”.³⁹ Tudi Jencksova določitev postmodernizma govori v prid tezi, da je bistvo postmodernizma mogoče povezati s pojmom simulacije in sopostavljanja različnih, ponavlja kar se le da heterogenih resničnosti. Aporije, paradoksi, dvoumnosti in ambivalentnost predstavljajo bistvene vsebine in glavno značilnost postmodernizma. *Sopostavljanje* in *simulacija* (včasih tudi sopostavljanje različnih simulacij) živita drug ob drugem. F. Jameson nas sicer skuša prepričati, da sodobna teorija zavrača razlikovanja med bistvom in videzom, avtentičnostjo in neavtentičnostjo ter označevalcem in označenim, pa vendar so prav razpetosti med temi poli, hitro in istočasno preskakovanje z ene strani na drugo, povezovanja do sedaj “nepovezljivega” tiste, ki najbolje označujejo “postmodernistični” tip razlikovanja.

S popolno prevlado postmodernističnega absolutnega metafizičnega nihilizma je zahrmlj tudi pomen “velikih zgodb” (J.-F. Lyotard). Tako se je končalo obdobje razsvetljenske racionalnosti in etosa⁴⁰ – če je bil za modernizem, kljub prvim nastavkom nihilizma značilen vsaj še subjektivistični etos, je zdaj izgubljen skoraj vsak moralni orientir. V glasbi se je končala “velika” adornovska zgodba o nujnosti stalnega napredovanja: “ni [več] mogoče govoriti o ideji novega kot ‘širitvi’ zvočnega polja, kar je bila osrednja značilnost miselne držbe desetletij, ko je ideja napredka pomenila e(ste)tično nujnost.”⁴¹ Ni vere v napredek, material se več ne razvija.⁴² Tudi nekateri skladatelji, v petdesetih letih 20. stoletja nedvoumno zapisani modernizmu sedaj bistveno spreminjajo svojo estetsko naravnost; tako tudi K. Stockhausen ne išče več novega materiala, ampak nove pomene.⁴³ Spet je torej v ospredju emocionalno-semantična raven glasbe,⁴⁴ ki pogosto raste iz “prepletenost[i] sodobnega z minulim”.⁴⁵ Tudi N. Kompridis poudarja v navezovanju na H. Klotza pomen fikcionalnosti in pripovedništva v postmodernistični umetnosti – razvoj in formalno logiko sta zamenjali retorika in narativnost.⁴⁶ Semantiziranje glasbenega stavka pa je mogoče z uporabo številnih postopkov, ki smo jih omenili pri splošnem pregledu postmodernizma: tudi v glasbi lahko zasledimo povečano število citatov, simulacije in imitacije historičnih ali popularnih stilov, palimpseste in pastiš. Tako sta večkrat soočeni – sopostavljeni – dve različni glasbeni “resničnosti” ali v Jencksovi dikciji: v postmodernistični glasbi delujeta vedno dva koda – značilno je hkratno distanciranje od modernizma (in iskanje zavetja v historizmu) in navezovanje nanj.⁴⁷

³⁹ C. Jencks, nav. delo, str. 30.

⁴⁰ Prim.: W. Gruhn, nav. delo.

⁴¹ Leon Stefanija, *Umevanje “starega” in “novega” v novejši slovenski glasbi, diss.*, Ljubljana 1999, str. 215.

⁴² Prim.: H. de la Motte-Haber, *Neue Musik zwischen 1975 und 2000*, v: Matthias Brzoska in Michael Heinemann, (ur.), *Die Musik der Moderne*, Laaber, Laaber-Verlag 2001, str. 374-382.

⁴³ Prim.: Peter Andraschke, *Kompositorische Tendenzen bei Karlheinz Stockhausen seit 1965*, v: Otto Kolleritsch (ur.), *Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik*, Dunaj, Gradec, Universal Edition 1981, str. 48-60.

⁴⁴ Prim.: H. de la Motte-Haber, *Neue Musik zwischen 1975 und 2000*.

⁴⁵ L. Stefanija, *Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*, v: *Muzikološki zbornik* 37 (2001), str. 114.

⁴⁶ Prim.: N. Kompridis, nav. delo.

⁴⁷ Prim.: H. Danuser, *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*.

V slovensko muzikološko literaturo je problem postmodernizma vstopil dovolj zgodaj. Že leta 1982 – torej le tri oz. dve leti po ključnem Lyotardovem in Habermasovem tekstu – se o postmodernizmu kot “stilni orientaciji” sprašuje starosta slovenske muzikologije Dragotin Cvetko.⁴⁸ Podobno kot drugi avtorji izpostavlja odvisnost postmodernizma od začetnega definiranja modernizma oz. celo modernosti, med obema slogovnima obdobjema pa poišče tudi zgodovinsko soodvisnost. V tem smislu gre razumeti definicijo, da naj bi “v postmodernizmu [...] sodilo vse to, kar se je pojavilo po evropski oziroma slovenski glasbeni ‘moderini’”.⁴⁹ Ta misel pa v sebi skriva vsaj dve nejasnosti; na kaj se nanaša oznaka ‘moderna’ in ali ne bi bilo bolj logično trditi, da postmodernizem nastopi po modernizmu, kar sugerira že jezikovna konstrukcija pojma. Problema sta seveda tesno povezana: Cvetko z izrazom ‘moderna’ zaznamuje glasbeno dogajanje med obema svetovnima vojnama 20. stoletja, kot postmodernistična pa mu obvelja sledeča “postwebernianska faza”, za katero so značilne najrazličnejše “eksperimentalne” kompozicijske tehnike (serialnost, pointilizem, aleatorika, elektroakustična in konkretna glasba, totalna improvizacija).⁵⁰ Izkaže se, da eden izmed osrednjih problemov tiči v natančnejši rabi terminov, ki označujejo posamezna slogovna obdobja. Danes, dvajset let kasneje, je seveda lažje glasbeno moderno podobno kot literarno (izraz je prvi uporabil prav literat Hermann Bahr v kritičnem spisu *Zur Kritik der Moderne* leta 1890) razumeti kot podaljšek tradicionalne glasbe 19. stoletja (funkcionalna harmonija, motivično-tematsko delo, subjektivnost izraza, razširjene klasicistične forme) v prvi dve desetletji 20. stoletja (v slovenski glasbi bi jo morda res lahko raztegnili vse do druge svetovne vojne), ko se najprej temeljito spremenijo glasbene tehnike (okoli leta 1910) in nato še glasbena estetika (približno leta 1920),⁵¹ glasbeni modernizem pa izenačiti prav s “postweberniansko” fazo, ko se po izkušnji holokavsta druge svetovne vojne še radikalizirajo nekatere tendence izpred vzpona nacizma in fašizma (prelom dodekafonije v serialnost in totalno organizacijo) oz. se začne popolnoma na novo, iz “točke nič”.⁵² Sicer pa je iz Cvetkovega spisa mogoče razbrati močno odvisnost od Lyotardovega definiranja postmodernizma, saj avtor izpostavlja še konsekvantnejše eliminiranje tradicije in poudarja, da “gre emotivni komponenti sekundarna vloga”.⁵³

Naslednjič je slovenska muzikologija aktivno razpravljala o vprašanju postmodernizma v okviru mednarodnega kolokvija “Subjekt v postmodernizmu”, ki ga je konec leta 1989 pripravilo Slovensko društvo za estetiko. S svojimi prispevki so sodelovali trije slovenski muzikologi,⁵⁴ ki pa so izpostavili predvsem nebuloznost samega pojma in njegovo nacionalno-geografsko odvisnost.⁵⁵ Še najbolj določne poteze novega obdobja je izrisal Borut Loparnik,⁵⁶ ki je v središče postavil sociološke in kulturološke dejavnike, saj naj bi

⁴⁸ Dragotin Cvetko, *Postmodernizem?*, v: *Sodobnost* 30 (1982), št. 5, str. 476-478.

⁴⁹ Prav tam, str. 477.

⁵⁰ Cvetko našteva tudi “postwebernianske” oz. glede na njegovo formulo hkrati tudi postmodernistične skladatelje: J. Cage, K. Stockhausen, G. Ligeti, M. Kagel, L. Nono, L. Berio, K. Penderecki, V. Globokar. (Zanimivo je, da izpušča dve veliki imeni glasbe po drugi svetovni vojni: P. Bouleza in W. Lutosławskiego.)

⁵¹ Prim.: Carl Dahlhaus, “Die Moderne als musikgeschichtliche Epoche”, v: isti, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag 1980, str. 279-285.

⁵² Prim.: Ralf Schnell, “Nullpunkt”, *Umbruch oder Kontinuität*, v: *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler 1992, str. 435-448 in Hans Vogt, *Neue Musik*, Stuttgart, Reclam 1972.

⁵³ D. Cvetko, nav. delo, str. 477. Prim. z opombo 1.

⁵⁴ Nataša Kričevcov zapiše o postmodernistični glasbi: “What makes it postmodern is the use of all the known procedures, means and structures (including those which up to recently were the purpose of shaping) through structural, temporal and spatial dislocation.” (*Music of Postmodernism – restoration of ethos*, v: Aleš Erjavec (ur.), *Subjekt v postmodernizmu*, zv. 2, Ljubljana, Slovensko društvo za estetiko 1990, str. 128.) Gl. še naslednji dve opombi.

⁵⁵ Andrej Rijavec se natančno zaveda razlik med ameriškim in evropskim (skorajda ekskluzivno nemškim) pogledom na postmodernizem. (Prim.: *The Individual as Composer Past and Present*, v: A. Erjavec (ur.), *Subjekt v postmodernizmu*, str. 180-185.)

⁵⁶ Prim.: Borut Loparnik, *Bemerkungen zum Postmodernismus in der Musik*, v: A. Erjavec (ur.), *Subjekt v postmodernizmu*, str. 131-136. O postmodernizmu razmišlja isti avtor tudi v povezavi s krstno izvedbo Lebičevega vokalno instrumentalno scenskega dela (*Lojze Lebič, Fauvel* 1986. *Priloži razumijevanju*, v: *Zvuk* 1989, št. 4, str. 59-68.)

eklekticism in skladateljska neavtonomnost prispevali predvsem k večji "komunikativnosti" postmodernistične glasbe. Loparnik je torej že zaznal usodno povezanost informacijske, postindustrijske družbe množic in umetnosti oz. kulture, ki v njej nastaja, pomembno vprašanje pa ostaja, zakaj je v naslovu svojega prispevka v nemščini zapisal termin "Postmodernismus". Ta je v nemški jezikovni praksi sicer prešel v tekočo rabo, vendar pa je mnogo bolj pogosta uporaba substantiviranega pridevnika "die Postmoderne", ki v prvi vrsti označuje postmoderno epoko, družbo in kulturo, vendar pa je sam po sebi dovolj močan, da je izpodrinil oznako "Postmodernismus" tudi pri označevanju umetnostne smeri.⁵⁷ To potrjuje tudi nemška muzikološka literatura, ki govori skoraj izključno o glasbi postmoderne. Zato ostaja odprto, ali je Loparnik namerno uporabil manj pogost pojem "Postmodernismus" in tako skušal opozoriti na razliko med aktualnim umetnostnim slogom in sodobno družbo, ali pa gre zgolj za dobeseden prevod slovenskega izraza.

Bolj natančno, "oborožena" s tehtnejšo literaturo in primernejšo zgodovinsko distanco, sta o postmodernizmu v zadnjih treh letih spregovorila še Ivan Klemenčič in Leon Stefanija, pri čemer prvi dosledno uporablja termin postmodernizem, drugi pa se mu premišljeno izogiba⁵⁸ oz. govori raje o glasbi postmoderne. Klemenčič postavlja postmodernizem v slovensko okolje v osemdeseta leta, kot glavne značilnosti pa navaja ohlajanje pregretega subjektivizma, odpoved umetniškemu prodiranju v novo in neomejeno-sti razvoja, upoštevanje dosežkov tradicije, poglobljanje nihilizma, soobstajanje več resnic, historizme, citate in eklekticism.⁵⁹ Iz tega je razvidno, da Klemenčič sprejema tako Lyotardovo dikcijo ("ohlajanje subjektivizma") kot tudi Habermasove očitke o zaviranju razvoja, zato v nekakšnem povezovalnem duhu trdi, da "[z]apletenost postmodernističnega razmerja temelji tako na nasprotju do modernizma kot hkrati na njegovem nadaljevanju, torej s prikrajšanjem modernistične izkušnje, z vračanjem k staremu tudi predmodernističnemu na višji ravni",⁶⁰ v čemer lahko zasledimo tudi nekaj "ecovskega" duha.⁶¹ V slovenski sodobni glasbi odkriva postmodernistične nastavke v nekaterih delih Alojza Srebotnjaka (*Slovenica, Balade, Naif*), "očitne spremembe" zazna pri Lojzetu Lebiču, "ki svojo dotedanjo vodilno [modernistično] vlogo širi še z upoštevanjem postmodernistične estetike,"⁶² kot najbolj tipični postmodernist pa mu obvelja Marko Mihevc, pri katerem "ne najdemo več temeljnega občutka disharmonije, zvezanega z abstraktnim izrazom", temveč "prostodušnost pripovednosti", preplet tonalnosti in atonalnosti in namerne aluzije na simfonične pesnitve Richarda Straussa.⁶³ Vendar pa se zdita poznejši Lebičev opus in Mihevčeve simfonične pesnitve v precejšnjem razkoraku, vsaj glede na "zapletenost postmodernističnega razmerja" v odnosu do modernizma. Medtem ko Lebič decidirano zagotavlja, da njegov slog nastaja na "ozadju modernizma, iz katerega izhaja",⁶⁴ pa Mihevc več ali manj išče "prebavljive smeri",⁶⁵ pri čemer je veliko bolj indiferenten do modernistične dediščine.

⁵⁷ Prim.: J. Kos, *Postmodernizem*, Ljubljana, DZS 1995.

⁵⁸ "V pluralističnem 'vračanju človeka' se zdi sodobnost le še ena v vrsti zgodovinskih postaj prevrednotevanja obstoječega. Vprašljivo ji je pripisati predpono 'post' pred *modernizmom*, še tako kompleksna in za razsrediščeno proklamirana kompozicijska sodobnost ne more temeljiti na drugem, kakor na spreminjanju poudarkov med posameznimi oblikotvornimi prvinami tonskega stavka, torej na sintaktičnih razlikah, in umeščanju novega v določeno pojmovanje zgodovinskega toka." (L. Stefanija, *Umevanje "starega" in "novega" v novejši slovenski glasbi*, str. 58.)

⁵⁹ Prim.: Ivan Klemenčič, *Musica noster amor*, Ljubljana, Založba Obzorja, Znanstveno raziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 2000, str. 206.

⁶⁰ Prav tam.

⁶¹ Gl.: Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press 1987, str. 277.

⁶² I. Klemenčič, nav. delo, str. 221.

⁶³ Prim.: prav tam, str. 219.

⁶⁴ Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2000, str. 146.

⁶⁵ Pogovor s skladateljem Markom Mihevcom. Eva Senčar, *V resni glasbi ni dobrih navceev*, v: *Delo* 41, 16. 1. 1999, str. 40.

Zastavljen problem, ki se očitno razkriva v posebnem odnosu obeh skladateljev tako do bližnje (modernizem) kot tudi bolj oddaljene tradicije (pri Lebiču vse od arhetipskih modelov do simfonike 19. stoletja), osvetljuje Leon Stefanija, ko razgrinja glavna kompozicijska vodila skladateljev slovenske instrumentalne glasbe v zadnji četrtini 20. stoletja.⁶⁶ Smiselno namreč pokaže, da je mogoče ločevati med dvema različnima možnostima "dialoga s preteklostjo" (historični in historicistični), hkrati pa odkriva tudi skladateljske poetike, ki so zavezane principu transhistoricizma, katerega glavne "značilnosti so zvočni vzorci, ki se izmikajo vzporednicam z minulimi ali obstoječimi kompozicijskimi predlogami, čeprav bi jih mogli izslediti v 'estetskem kapitalu' (N. Cook) Nove glasbe."⁶⁷ Take distinkcije omogočajo boljše razumevanje Mihevcčevih in Lebičevih kompozicijskih snovanj: prvi "potuje" okruške glasbene preteklosti, pri čemer naj bi bile v ospredju name-re semantiziranja (historicizem) in ne toliko sintaktično osmišljanje preteklih vzorcev (historizem), drugi pa se izmika "zgodovinskim kompozicijskim vzporednicam v imenu določene transhistoricistične estetske povednosti."⁶⁸ Stefanija odkriva različne postopke "predruženja minulega", kar naj bi bila ena izmed značilnosti glasbe v zadnji četrtini 20. stoletja, vendar pa se izmika natančnejšemu slogovnemu poimenovanju in govori v povezavi z najrazličnejšimi kompozicijskimi praksami slovenskih skladateljev iz tega obdobja raje o "obraznosti postmoderne", kar nas bi lahko napeljalo k misli, da s terminom "postmoderna" pravzaprav označuje kulturo neke zgodovinske epohe, katere legitimni del je seveda tudi glasba. Na tej točki se močno približa miselnosti, ki je značilna za sodobno slovensko filozofijo, antropologijo in sociologijo kulture – simptomatično, a po svoje logično in epistemološko utemeljeno je, da se slednji dve vedi v zadnjem desetletju mnogo ukvarjata prav z vprašanjem glasbenega postmodernizma, seveda predvsem v povezavi z rock in pop kulturo⁶⁹ (iz drugačnih raziskovalnih izhodišč in zato tudi s svojstvenim metodološkim orodjem). Tine Hribar je tako prepričan, da "[n]imamo moderne in postmoderne umetnosti, marveč imamo umetnost v moderni in postmoderni dobi."⁷⁰ Rajko Muršič pa poudarja, da "ni mogoče govoriti o slogu postmodernizma, temveč le o slogih (časovnega) obdobja postmoderne."⁷¹

Da bi presegli terminološke dvoumnosti in nedorečenosti ter hkrati uspeli natančneje poimenovati sočasne, a različne fenomene (v mislih imam na primer napetosti, do katerih prihaja pri natančnem slogovnem označevanju del L. Lebiča in M. Mihevca), se zdi smiselno jasno razločevanje med terminoma *postmodernizem* in *postmoderna*, kakršno je že uveljavljeno v nekaterih humanističnih vedah.⁷² S ***postmodernizmom zaznamujemo umetnostni slog oz. smer*** in z oznako ***postmoderna zgodovinsko epoko in njeni družbo ter kulturo***. Tako razlikovanje ponuja možnost tudi za označevanje kompozicijskih hotenj, ki sicer kažejo nekatere skupne poteze, vendar izražajo iz povsem nasprotnih izhodišč. Postmodernistična glasba tako nadaljuje z modernističnim izročilom, a ga v trenutku, ko se odpove modernističnemu "kanonu prepovedanega" in si prizadeva s pomočjo druženja dveh različnih "kodov" ali sopostavljanja različnih svetov pridobiti "takega gramatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govorice,"⁷³ že tudi presega (v slovenski sodobni glasbi bi za pred-

⁶⁶ Prim.: L. Stefanija, nav. deli.

⁶⁷ Isti, *Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*, str. 119.

⁶⁸ Prav tam, str. 125.

⁶⁹ Prim.: Rajko Muršič, *Vase ukričljiva doba konca zgodovine in njeni zvočni iztrebki: meditacije o glasbi danes*, v: *Časopis za kritiko znanosti* 25 (1997), št. 185, str. 11-30, Boštjan Švajger, *Mladinsko subkulturno dogajanje v Črnomlju v šestdesetih in sedemdesetih letih*, dipl., Ljubljana 1999 in Robert Loboda, *Kriza rock kulture*, dipl., Ljubljana 2000.

⁷⁰ Tine Hribar, *Sveta igra sveta*, Ljubljana, Mladinska knjiga 1990, str. 5.

⁷¹ R. Muršič, nav. delo, str. 27.

⁷² Prim.: J. Kos, *Postmodernizem*.

⁷³ Milan Dekleva, *Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagradencem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzeto Lebičem*, v: *Dnevnik* 42, 7. 2. 1994, str. 4.

stavnika postmodernistične slogovne usmeritve, ki vendarle še prisega na visoko etično in estetsko vrednost umetnosti, lahko pripisali L. Lebiča). V postmoderni družbi pa je kljub temu, da je vid "za zdaj zmagal nad sluhom",⁷⁴ pomemben delež vseeno odmerjen glasbi, ki pa ni vsa tudi postmodernistična. Razmah medijev, premostitev razlike med elitnim in množičnim in neslutena širitev informacijske tehnologije – torej značilnosti postmoderne dobe – so vplivali tudi na marsikaterega skladatelja t.i. "umetniške" oz. "umetnostne" glasbe,⁷⁵ ki išče pot do spremenjenega konzumenta. Ta v prvi vrsti ni več elitni, glasbeno visoko izobraženi posameznik, temveč množica; zato "vračanje", govorjenje v mrtvih jezikih, nova tonalnost, animistična repetitivnost – vse kodi, modeli in vzorci, ki jih razume tudi širše občinstvo. Taka glasba glede na razlikovanje, ki ga predlagam, ni postmodernistična, je pa postmoderna v tem smislu, da jo je bistveno zaznamovala družba časa, v katerem nastaja (v ta kontekst prištevam stvaritve M. Mihevca ali tudi nekatera dela A. Kumarja).

Obe oznaki – postmodernistična in postmoderna" glasba – pa ne prinašata aksioloških konotacij: "postmoderna" glasba iz našega trenutnega gledišča ne more veljati za nič manj umetniško kot postmodernistična, saj še ni natančno jasen obseg in pomen, ki naj bi ga imela tradicionalno pojmovana umetnost znotraj postmoderne dobe. Optiko je namreč mogoče tudi obrniti: morda ne "govorijo v mrtvem jeziku" skladatelji postmoderne glasbe, ki želi biti vsečna in nepretresljiva, temveč tisti, ki še zaupajo v vzvišen etos visoke umetnosti. (Naj bo ta zadnja misel razumljena kot razpiranje polja za nadaljnje raziskave in ne kot trpek sklep.)

⁷⁴ R. Muršič, nav. delo, str. 16.

⁷⁵ Prim.: Jiří Fukač, *Pojmoslovje glasbene komunikacije*, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1989.