

UDK 78(497.12):316

Matjaž Barbo  
LjubljanaGLASBA KOT TRPNO-TVORNI DEL  
SLOVENSKE DRUŽBE

„*Musik ist nolens volens politisch*“ je naslov intervjuja, ki ga je imel J. A. Makovski s Hansom Wernerjem Henzejem leta 1969. Temu bi vsekakor kazalo pritrditi. Glasba, kot tudi vsa umetnost, je družbena dejavnost. S svojim vplivom na človeka se gotovo dotika tudi politike. Toda, kako se odraža njen vpliv na okolico in koliko je sama podoba (izraz, odraz, posledica, negacija) življenja z njo in ob njej? Odgovor bi seveda najprej iskali pri tistih, ki so pri „uresničevanju“ glasbe neposredno soudeleženi: skladatelji, izvajalci, posredovalci, poslušalci. Kot „otroci“ svojega časa in določenega okolja so tudi sami *nolens volens* vpeti v (ozek) koordinatni prostor štirih dimenzij.

Gotovo je, da je že poslušanje glasbe družbeno pogojeno. Na to opozarja Adorno, ko tipološko obdeluje „*tipične vrste vedenja pri glasbenem poslušanju v pogojih sedanje družbe*“.<sup>1</sup> Družba z „*distribucijo*“ (Adorno) glasbe že sama direktno vpliva na glasbeno ustvarjanje, pa tudi na učinkovanje umetnine, na njeno sprejemanje in razumevanje.<sup>2</sup> Ali lahko vsaj umetnino samo odtegnemo procesu „oživljanja“, jo opazujemo izven časa in prostora? Za to bi govorila pričevanja o „večnih krasotah“ („*in strupu*“, je dodal Lajovic) glasbenih del. Je mar bistvo umetnosti izven časa in prostora? Na tej točki razmišljanja pridemo do obravnavanja umetniških del v kontekstu *zgodovine-rezultata*, kot to imenuje Miodrag Protić. Bi torej lahko osamili umetniško delo kot oprijemljivo dejstvo (brez njegovega izhodišča ali nakazane in načrtovane usmeritve), skupaj z izraženo vsebino v njem (brez uporabljenih sredstev izraza)? Adorno opozarja, da se mora „*marsikateri tehnični dosežek [v glasbi] za svoj nastanek [...] neposredno zahvaliti novemu življenjskemu občutju, namreč strukturnim spremembam družbe*“.<sup>3</sup> Torej se niti tehnični dosežki sami ne realizirajo neodvisno in zunaj družbenih sprememb. Ali so in koliko so tudi glasbena sredstva sama pogojena z okoljem? Kaj je pravzaprav v glasbi tisto, o čemer je Primož Ramovš, ko govori o nacionalnem v glasbi,<sup>4</sup> prepričan, da se slej ko prej izkaže za „*naš pečat*“? Odstrli smo pogled v tematične predele komaj-kaj-raziskanega. Pomagajmo si le z nekaterimi že osvetljenimi področji, ki bodo, morda, zadoščala kot delni odgovor v okviru zastavljene naloge.

<sup>1</sup> Adorno, T. W., Uvod v sociologijo glasbe, Ljubljana, DZS, 1986, 14.

<sup>2</sup> Prim.: Protić, M., Oblik i vreme, Beograd, Nolit, 1979, 415.

<sup>3</sup> Adorno, T. W., Uvod v sociologijo glasbe, 276.

<sup>4</sup> Prim.: Loparnik, B., Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem, Ljubljana, Slovenska matica, 1984, 176.

*Zgodovino-rezultat* zamenjajmo z *zgodovino-procesom*, tudi to je Protičev izraz. Znotraj tega procesa se vrstijo spremembe, ki določajo tudi stilna valovanja znotraj umetnosti. Le-ta je torej slika ne le obrtno-tehničnega razvoja, ampak tudi „*filozofskih in teoloških sodobnih misli*“, kot bi se izrazil Kasirer. Vendar razumevanje teh odnosov ni preprosto. Althusser meni, „*da je posebnost umetnosti v tem, da nam daje videti, daje zaznamovati, daje čutiti nekaj, kar aludira na realnost*“.<sup>5</sup> Družba se vsekakor ne zrcali kar preprosto realistično v umetniških delih. Pogosto vstopa „*samo v nekaj skritih sestavinah oblike*“.<sup>6</sup> Tudi sama družbenost glasbe ni zvedljiva na njene družbene učinke, čeprav v praksi žal večkrat res „*obstaja implicitna možnost — ne samo v njenih vulgarnih variantah, da se vrednost umetnosti izenači z lastnostmi in vrednostjo njenih socioloških ekvivalentov*“.<sup>7</sup> Tudi Adorno nas opozarja: „*Estetska in sociološka vprašanja glasbe so med seboj nerazkrojljivo konstitutivno prepletena*“.<sup>8</sup> Ali je glasba res najbolj oddaljena od odseva družbenega življenja in s tem povezanega družbenega vpliva? Brezštevilni „pričevalci“ zatrjujejo, da je njen jezik brez meja, splošno človeški in da je „*nepredmetna umetnost par excellence, po svoji abstraktnosti najbližja matematiki in arhitekturi, tudi po običajnih predstavah, najmanj politična*“.<sup>9</sup> Taka stališča izvirajo iz gledanja na glasbo kot na splošno razumljiv esperanto. Glasba ne pozna besed, ki jih v njihovi ozki pomenskosti uporabljamo za najbolj običajno sporazumevanje, čeprav je res, da jim marsikje pomaga kot nosilec pomena ravno intonacija, „melodija besed“. To naj bi bilo dovolj, da ji zagotovi univerzalnost.

Tak pogled ni težko obrniti na glavo. Besede, ki označujejo pojme, so pripomoček za najnujnejše sporazumevanje. Očitno so najlažje priučljive in dovolj natančne, sicer bi ljudje v ta namen uporabljali kaj drugega. Čeprav so prostorsko in časovno zamejene, to še ne zanika njihove odprtosti navzven — poznamo tečaje tujih jezikov in študij starih slovnice, sem pa spada tudi prevajanje. Čeprav s težavo, ker gre za precejšnje kulturne razlike, vendarle beremo in razumemo celo besedno-umetniška dela npr. iz daljne Kitajske v slovenskem prevodu, da ne govorimo o prevodih navodil za uporabo japonskih gramofonov. Kaj pa glasba? Njen jezik je dosti bolj „nerazumljiv“, morda prav zato, ker ga za vsako ceno hočemo razumeti kot jezik s kar se da določenim pomenom, sorodnim besednemu, zato je tudi težko priučljiv. Glasba je kot jezik ravno tako močno časovno in prostorsko zaznamovana. Tudi glasbene univerzalnosti ne kaže preveč poudarjati.

Etnomuzikologi dokazujejo, da isti zvok v različnih kulturah različno odzvanja, povsod pa da ima tudi drugačen pomen. Posvečajo se študiju *zvoka glasbenih kultur* kot celostnih sistemov, ki vključujejo zvok kot del ljudskega vedenja. Glasbo lahko tako vidimo kot posledico funkcij teh vedenjskih struktur, vsekakor določeno s celovitim zvočnim okoljem kulture, katere soustvarjalka je obratno tudi sama. Besede so že po svojem bistvu vpletene v dnevno politiko oziroma je le-ta nujno iz-pletena iz besed. Glasba pa je „težja“, „okorneje“ se razvija, k sebi pušča le redke, a ostaja v svoji omejeni dostopnosti „neprizanesljivo“ politična.

<sup>5</sup> Althusser, L., et al., *Ideologija in estetski učinek*, Ljubljana, CZ, 1980, 323.

<sup>6</sup> Adorno, T. W., *Uvod v sociologijo glasbe*, 260.

<sup>7</sup> Protič, M., *Oblik i vreme*, 418.

<sup>8</sup> Adorno, T. W., *Uvod v sociologijo glasbe*, 254.

<sup>9</sup> Strehovec, J., *Oblika kot problem. Razprave iz estetske teorije*, Ljubljana, CZ, 1985, 232.

## A) O POLITIKI

Kocbek je že med vojno zapisal: „Naše življenje se bo neizprosno spolitiziralo. Politiziralo se bo na zunaj in na znotraj, politično bo postalo vse ustvarjanje in ocenjevanje, tudi tista človeška dejavnost, ki je daleč od politike, bo nujno dobila političen predznak. Politična totalizacija, ki se je začela s to vojno, se bo torej nadaljevala in postala še neizprosnejša.“<sup>10</sup> Kot da bi mu odgovarjal, pravi danes Janez Strehovec: „S hiperpolitizacijo vsakdanjega življenja (v postmodernem smislu) pa mislimo preprosto na dejstvo, da je politika stopila na mesto (nekdanje) usode kot vseobsegajoče skrivne sile oziroma božje previdnosti (*moira*, *fatum*, *kismet*), da je postala množična in totalitarna ter da sama ustvarja svoje predmete. Njeno je insceniranje družbenih bojev, med katere lahko uvrstimo tudi kulturne boje v modernem in postmodernem smislu. Hiperpolitizacija neposredno posega na kulturno področje, se artikulira v njem in politizira in celo militarizira njegove nosilce.“<sup>11</sup> Dnevna politika praviloma teži k temu, da bi si podredila ljudi in človeško ustvarjanje, tudi umetnost, ki naj bi ji vdano služila. Politika se vzpostavlja (opravičuje) kot služabnica družbe in hkrati kot prava varuhinja urejenosti medsebojnih človeških razmerij. S svojo ideologijo in gospodarsko ustrojenostjo naj bi služila ljudem, od njih pa v zameno zahteva obnašanje znotraj sistema, ki ga sama urejuje. Politika se torej ukvarja s praktičnim učinkovanjem človeškega (družbenega) sistema. Zato je njena logična „pravica“, da uravnava tudi kulturo v ožjem smislu, v kateri zato lahko vidi npr. vsaj „nevarčne“ potrošnike, če že ne tudi „parazite“, kot to razmerje imenuje Milan Ranković. Odnos nasprotovanja med obema zaznavamo tudi na ideološki ravni. „Do bistva zgodovine je mogoče samo s pomočjo pravilne ideologije in potemtakem je pravilna ideologija pogoj za dobro umetnost“ [podč. Dimitrij Rupel].<sup>12</sup> Marksistična šola je v dobrem upanju peljala povezavo še globlje, češ da v kapitalizmu ne more priti do harmonije med umetniki in družbo, medtem ko naj bi bila v socializmu ta harmonija nujna in realna.<sup>13</sup> Tožbo Merkùja, da ima „ničevno težo v vsaki današnji družbi vsaka glasba, ki sta ji tuji komercialna uporabnost ali politična etiketa“,<sup>14</sup> lahko zato sprejemamo kot „jamranje“ vedno nezadovoljnega umetnika, ki se noče podrediti *dobremu za vse*. Tu leži namreč razkol: politika stoji na poziciji *dobrega za vse*, umetnost pa se obrača k *dobremu za vsakega*. „Kdor misli družbeno, s takim družba manipulira, delaj torej v osamljenosti“,<sup>15</sup> pravi Morton Feldman. Umetnost je po svojem bistvu individualna, subjektivna. Le njeno učinkovanje je družbeno relevantno, čeprav se dogaja spet v polju subjektivnega. Tako opredeljuje glasbo Marij Kogoj: „Iz svoje snovi razvita umetnost, v notranjost človeka postavljena.“<sup>16</sup> Kirkegaardov posamičnik stoji seveda v povsem drugem koordinatnem prostoru kot družba. S svojim spoznavanjem, delovanjem in tudi *danostjo* zrcali Resnico samo, ki si jo umetnost nato prisvaja. Oblast se z resnico po Merkùjevem mnenju ne more ubadati, saj ni „ne moralna, ne nemoralna, temveč amoralna.“<sup>17</sup> Resnica ostaja domena glasbene

<sup>10</sup> Cit. po: Hribar, S., Krivda in greh, v: Kocbekov zbornik, Maribor, Obzorja, 1987, 17.

<sup>11</sup> Strehovec, J., Nekateri današnji problemi kulturne politike, NR 37/1988 (26. 2.), 108.

<sup>12</sup> Tako interpretira D. Rupel poglede Borisa Ziherla. Prim.: Rupel, D., Sociologija kulture in umetnosti, 44.

<sup>13</sup> Prim.: *ibid.*, 139.

<sup>14</sup> Merku, P., Poslušam, Trst, Založništvo tržaškega tiska, 1983, 16.

<sup>15</sup> Cit. po: Lebič, L., Zvok in tišina. O glasbeni ustvarjalnosti, v: Ustvarjam, torej sem, Celje, Mohorjeva založba, 1985, 96.

<sup>16</sup> Cit. po: Loparnik, B., Glasba je umetnost, s katero je moči..., v: Glasnik slovenske matice, 10/2 in 11/1 (1986/87), 12.

<sup>17</sup> Merku, P., Poslušam, 11.

umetnosti, ki pa ji oblast in predvsem industrija jemljeta čedalje večji življenjski prostor, dodaja Merku.<sup>18</sup>

Po svojem bistvu umetnost nasprotuje vsaki politični nadoblasti, takoj ko le-ta postavlja kakršenkoli cilj nad osebno-človeškega. Umetniki se tega zavedajo. Niko Grafenauer pritrjuje političnosti pesniškega dejanja, vendar z omejitvijo, da je „po svoji generični naravi takšno, da se v svojem načinu videnja stvari izmika sleherni dogovorjeni misli kot resnici in se zato vede neadekvatno glede na ideološki temelj, ki se nanj sklicuje politična praksa“.<sup>19</sup>

Politika odobrava le tisto, kar utrjuje njene ideološke pozicije, torej tisto, kar je nespremenljivega, kar potrjuje „resničnost“ obstoječega, za vedno pravičnega. Podpira torej snovanje znotraj ustaljenega kalupa, v jedru nasprotnega vedno znova prenavljajočemu se raznolikemu bistvu umetnosti (glasbe). Ne glede na ideologijo, lahko se imenuje „tradicionalistična“, „napredna“, „revolucionarna“ ali „reakcionarna“, ji je umetnost, torej kot nenehno iskanje novega in konstanten dvom, nasprotna.

## B) O TRŽENJU

Ko si meščanstvo pridobi enakovredno mesto med poslušalci glasbe, se hkrati pojavi tudi pomemben prelom v umetnosti sami. Funkciji tako publike kot umetniškega materiala se umerita po zanju presodni funkciji trga. Ustvarjalci so „odrešeni“ vazalstva fevdalni gospodi, čeprav njihove dotedanje „službe“ ne kaže prepoudarjati, saj očitno moč in doseg umetnosti nista bila bistveno zamejena s to okoliščino. Služba na dvoru, pri škofijski kapeli ali mestnem svetu je pomenila izpolnjevanje določenih obveznosti. Pri tem ne mislim samo npr. na zbujanje in discipliniranje otrok v leipziški kantoriji, ki je vzela ogromno energije J. S. Bachu. Skladatelj je moral napisati skladbo za določeno priložnost in za orkester, vnaprej znan tako po številu glasbenikov kot po njihovih izvajalskih zmogljivostih. Morala je ustrezati okusu predpostavljenih, se pravi potekati znotraj znanih shem, in obenem vedno znova s presenečenji, z vedno novimi glasbenimi domislicami izzvati in zadrževati njihovo pozornost. Morda ni naključje, da se je živa ustvarjalna sila skladatelja tega časa močno razbohotila ravno v tako imenovanih „strogih oblikah“. Lahko bi jih primerjali z razcvetom „svobodnim form“ v romantiki. Vsekakor teče meja med služabniki v livreh in „svobodnimi umetniki“ nekje med esterhazyjevskim Haydnom in dunajskim Beethovnom. Osvobojeni skladatelj je poslej pisal „zase“. Umetnost ni bila več pod vplivom neposrednih gospodarjev, kar pa še daleč ne pomeni, da je bila samostojna, saj bi bilo kaj takega utopično in v nasprotju z njenim bistvom. Skladatelj si je poslej res sam izbral zasedbo, izbral si je formo, glasbena sredstva... Podobne „osvoboditve“ so bile deležni tudi izvajalci, pri katerih pa se pravzaprav zdi, kot da gre za nekakšno zamenjavo lastnine.

Takšen je položaj glasbenih ustvarjalcev in poustvarjalcev na prvi pogled. Vendar pišejo tudi danes skladatelji številne skladbe po naročilu. Zasedba je torej vnaprej določena, poslušalci so vnaprej znani in pričakovani, a se vseeno zavedamo neke kvalitativne razlike. V času „osvobajanja“ umetnosti se namreč izlušči posredništvo kot samostojni člen verige v uresničevanju glasbenega dela. Spremeni se odnos med skladateljem in izvajalcem na eni ter poslušalcem na drugi strani. Slednji namreč ni več „fevdalni“ zakupnik orkestra in ustvarjalca glasbe. To funkcijo prevzema „meščanska“

<sup>18</sup> Prim.: *ibid.*, 15.

<sup>19</sup> Grafenauer, N., *Literatura in politika*, NoR 2, 195.

družba kot taka. Le-ta vlaga v novo izvajalsko telo, ki izvaja vedno nove skladbe. Na umetnostnem trgu si izbira izdelke, ki so ji „po volji“. V tem procesu se krepijo glasbene ustanove, še posebno tiste, ki so rojene že v obdobju pred tem, saj s svojo tradicijo predstavljajo najtrdnejše oporišče za nove nastavke in spremembe, ki jih prinaša čas. Tako postane opera središče nacionalnega gibanja, s katerim se mlado meščanstvo identificira. Vsa nacionalna gibanja se osrediščijo okoli nje.

V isti čas sodi tudi osamosvajanje glasbene kritike. Poslušalci so potrebovali nekaj „kontrolni aparat“ nad glasbeno produkcijo. Potrebovali so posrednika v komuniciranju z glasbo. Kneževega svetnika zamenja „javni“ ocenjevalec, ki je seveda prav tako pod vplivom vsega, kar se okoli njega dogaja. Kot je Ludvik XIV. prišel zahvaljujoč takemu nasvetu do Lullya, tako je izkušeni Schumann priporočil svojemu meščanskemu krogu mladega Brahmsa. In ko smo že pri Schumannu — bil je boter prvemu glasbenemu časopisu, ki pred nastankom Schumannovega *Neue Zeitschrift für Musik* leta 1834 še ni imel kaj iskati na tem svetu. Z rojstvom ostalih medijev (radio, TV, film, video...) in razvojem raznih „posredovalnic“<sup>20</sup> je (p)ostala glasba odvisna od umetnostnega trga. Že smo omenili, da se je rodil s „pomeščanjem“ družbe. Ali pomeni trg umetniško prostost, tisto svobodo, ki naj bi si jo izborila umetnost s pobegom iz primeža fevdalčevih rok, ali pa gre pravzaprav le za zamenjavo livreje za kravato in srajco s trdim ovratnikom novodobnega poslovnega? Marsikje, ponekod tudi pri nas, še danes idealistično gledajo na moč umetniške sporočilnosti, ki si sama lahko izbere svoj odmev v družbi. Ne želijo videti, da je bil tudi v zgodovini velikokrat predvsem „business“, ki se je kot tak (tudi) prodajal. Podoba genija, ki za pisalno mizo nerazumljen ustvarja za prihodnje rodove, je ustvaril pravzaprav romantični „umetnostni trg“.

Danes ljudje v dobi turističnih agencij, konzervirane hrane, ženitnih poslovalnic in genetskih bank hodijo le v določena gledališča, vnaprej vedoč, kaj jih tam pričakuje. Odločajo se za tisto, kar jim ugaja, to pa je praviloma tisto, kar jim je že znano, kar že sodi v njihovo izkušnjo, v osebno „zakladnico“ že slišane, že videne, že vedene. Tisto, kar je v odnosu oz. verigi ustvarjalec-poustvarjalec torej zares novo in drugačno, je posrednik, ki je začel skrbeti za povezavo med glasbenikom (skladateljem in izvajalcem) ter poslušalcem. Ta dva pola sta se namreč med tem oddaljila, vmes pa je zazijal širok jarek trga. Le-tega je zahtevalo novo meščanstvo. Z njim se je pravzaprav lahko uveljavilo. Distanca, ki je v njegovem bistvu, pa je zagotavljala tudi osamosvojitve glasbenikov. Vmes so se začeli pojavljati mostovi, ki jih v neposrednosti prejšnjih glasbenih odnosov nihče ni potreboval. Ni bilo več pričakovati, da bodo skladatelji tekalili od izvajalca do izvajalca in jim ponujali svoja dela, tudi ne, da bi skrbeli za čim pogostejše izvajanje svojih skladb po radiu ali televiziji, reklamirali partiture ali posnetke svojih skladb v glasbenih revijah sveta etc. To jim morajo omogočiti institucije, ki jih je rojstvo meščanskega trga prineslo na svet. Seveda delujejo predvsem iz svoje tržne funkcije, ki jo obenem potrjujejo. Zato je nujen posrednik, ki obvlada *veščino trženja*, le-ta pa je „za hermetične in ezoterične umetniške projekte enako obvezujoča kot za populistična kulturna podjetja“.<sup>21</sup>

V procesu vzpostavitve odnosa med skladbo in poslušalci smo ustvarjalcu in poustvarjalcu ter „sprejemniku“ dopustili možnost izbora. Lahko bodo toliko svobod-

<sup>20</sup> Takšne so npr. založbe muzikalij kot pravi industrijski koncerni z močnim reklamnim aparatom in koncertne poslovalnice, „tovarne“ kulture, ki kar „bruhajo“ neprebavljivo količino kulturnih prireditev; npr. pariški Beaubourg, londonski Barbican, Münchenski Gasteig ali pa tudi naš „malček“, Cankarjev dom.

<sup>21</sup> Strehovec, J., Nekateri današnji problemi kulturne politike, 109.

ni, kolikor bo res zagotovljena možnost izbire, kolikor bo na razpolago pahljača možnosti na trgu ponudbe in povpraševanja.

Glasbenim institucijam ter ustvarjalcem naj bi v tem smislu stala ob strani tudi smotrna kulturna politika, ki bi kvalitetnim umetniškim izdelkom omogočala ustrezen nastop in potrditev na trgu s pomočjo svojih mehanizmov — ne le z ustreznim razporejanjem denarja, ampak tudi z zdravo davčno politiko, s carinskimi predpisi ipd. To pa pomeni ustrezno podpiranje in razvijanje tudi vse ostale „posredniške dejavnosti“: glasbenega založništva, načrtnega izdajanja plošč, časopisov, glasbenih revij etc. Na tem trgu odnosi seveda niso in ne morejo biti popolnoma čisti. Res popolnoma svobodna izmenjava med „izdelki“ in „uporabniki“ ni možna. Adorno pravi: „V surovi [...] obliki velja za glasbeno življenje načelo: kar se v ponudbi pojavi kot kvaliteta, se umeri po materialnem in socialnem statusu prejemnika.“<sup>22</sup> Prav zato po Adornu morda ostaja uradno glasbeno življenje tako trdoživo, kar dovoljuje določeno razkazovanje, ne da bi se občinstvo, ki se ima s svojo prisotnostjo v Salzburgu za kultivirano, izpostavilo očitku, da gre za bahavost ali razuzdanost.<sup>23</sup> Adorno glasbenikov in denarnežev ne vidi v preprostem nasprotju.<sup>24</sup> Gre pač za kalne zveze, ki obema (kot npr. dvema mafijskima družinama) zagotavljajo zgleden obstoj. Tak trg je omogočil, da je npr. Caruso za en koncert na višku svoje slave zaslužil toliko kot Schubert v 15 letih glasbenega dela.<sup>25</sup> Kulturne dejavnosti v tem smislu lahko obravnavamo „kot smiselni del nacionalnih gospodarstev. Kulturni dogodek je dogodek z nespornim gospodarskim obeležjem.“<sup>26</sup> O tem govori med dvema vojnama celo Anton Lajovic, ko pravi, da „smo v mnogih straneh našega duhovnega življenja še nedozoreli, da je naše skupnostno zanimanje še zelo majhno, da si mnoge plasti in mnogi stanovi v našem narodu še niso dovolj na jasnem, kako čisto materialne važnosti za življenje je, če živimo močno duhovno življenje“ [podč. Anton Lajovic].<sup>27</sup>

Nepriznavanje institucije utrjenega trga je že v jedru umetnosti. Seveda pa splošne družbene zakonitosti veljajo ne glede na domislice „ljudsko“ vodene družbe, le da ob njihovem neupoštevanju delujejo v škodo (tokrat) umetnosti, ne pa v njeno dobro, ki smo ga napovedali na začetku. V pogojih take družbe dobi namreč trgovec oblast tudi nad kulturnim življenjem. Umetnost pa, ob neizdelani kulturni politiki, pade v nemilost državno-gospodarskemu oz. politično-ideološkemu usmerjanju, saj jo v takih pogojih lahko neposredno privije na ahilovo peto finančne odvisnosti. „Najlažje in najdalj lahko obvladuješ tistega, ki prosi in država mu lahko omogoča ritualno podložni odnos brez uporabe nasilja.“<sup>28</sup> Trg pomete z vsem, kar nanj ni pripravljeno ali pa zanj ni dovolj močno. Zato producentske čarovnije in *image* (koncertov) rockerskih zvezd lahko „zmeljejo“ vse okoli sebe. V primerjavi z njimi je včasih brezupno videti sicer pošteno prizadevanje Društva skladateljev, ki si s težavo nabira sponzorje za svojo (osnovno) dejavnost in se, zanašajoč se na lastne moči (ki naj bi bila v drugačnih razmerah usmerjene v poklicano delo), skuša „zriniti“ med tiste, ki so si z močno izdelanim aparatom znali podrediti sile trga. Podobno občutje nas navdaja ob pogledu na zlomljena krila slovenske glasbene periodike, na trmoglavo vztrajanje pri nekakšni glasbeni

<sup>22</sup> Adorno, T. W., Uvod v sociologijo glasbe, 161.

<sup>23</sup> Prim.: *ibid.*, 162.

<sup>24</sup> Prim.: *ibid.*, 168.

<sup>25</sup> Podatek navajam po Alfredu Einsteinu, čeprav se zavedam, da so tovrstne primerjave težko lahko res natančne in zanesljive.

<sup>26</sup> Strehovec, J., Nekateri današnji problemi kulturne politike, 109.

<sup>27</sup> Kuret, P., Umetnik in družba, Ljubljana, DZS, 1988, 30.

<sup>28</sup> Strehovec, J., Nekateri današnji problemi kulturne politike, 108.

vzgojnosti pesmičič slovenskega šolstva, na tragikomično postavljanje cele glasbene zavesti na trhle noge glasbenega amaterizma.

V času, ko globoka gospodarska kriza zahteva podreditev vseh oblik dejavnost *tržnim zakonitostim*,<sup>29</sup> je umetnost še posebej in neposredno ogrožena. Brez razvitih „posredovalnih mehanizmov“, ki so se v času meščanske družbe postopoma razvijali, v rasti z revolucijo pa zakrneli in pretrgali življenjsko važno vez med umetnino in njenim uporabnikom, se logično zastavljajo vprašanja o upravičenosti njenega obstoja, iščejo razsežnosti njenega razsipništva (porabništva) in zagovarja družbena korist v varčevanju sredstev za kulturo in izobraževanje. V poročilih Kulturne skupnosti Slovenije beremo, da vedno višji stroški kulturnih prireditev in vse bolj omejene finančne zmožnosti ogrožajo kakovost in pestrost posameznih kulturnih dejavnosti.

Kar vsa usoda naše glasbe je danes v rokah poustvarjalnih ustanov, za katere pa Peter Kušar meni, da niso pozorne na to, kaj lahko neki projekt resnično pomeni za glasbeno kulturo in ustvarjalnost v perspektivi, vse preveč pa uravnavajo svoje delo glede na trenutne materialne zmožnosti, trenutne izvedbene meje in najbolj priročne rešitve svojih ansambelskih razmer po meri približnega ugibanja tržnih zakonitosti v javnosti.<sup>30</sup> Glasbene institucije bi morale uresničevati resen vsebinski program, vendar nikakor ne v nasprotju z zakonitostmi trga, temveč v soglasju z njimi in z njihovo pomočjo. To pa seveda ne pomeni cenenege uklanjanja bledemu okusu neizobražene publike.

### C) O IDEOLOGIJI

Althusser pravi, da je „*ideologija sistem (ki ima svojo lastno logiko in strogost) predstav (podob, mitov, idej ali pojmov, pač odvisno od primera), ki obstoji v neki družbi in igra v njej neko zgodovinsko vlogo*“.<sup>31</sup> Poleg ekonomske dejavnosti in politične organiziranosti je nujen del družbe, subjekta, zgodovine. „*Samo ideološki svetovni nazor si je lahko izmislil družbe brez ideologij*“, v katerih bi religijo, moralno, umetnost zamenjalo znanstveno spoznanje, trdi Althusser.<sup>32</sup> Ideologija kot sestavni del družbene organiziranosti je torej posledica in utemeljevalka le-te. Kot opravičevalka obstoječega stanja je temeljni pripomoček vladanja. Njene izkušnje iz preteklosti pogujejo tudi njeno sedanjo obliko, seveda neločljivo vezane tudi z načinom aktualne politične in gospodarske organiziranosti. (Spremembe ene nujno povzročijo spremembo druge oz. je možen le hkraten razvoj ali pa ga ni.)

Umetnost je na eni strani podlaga ideologije, torej tistega sistema predstav, ki potrjuje obstoječe stanje in s tem oblast, na drugi strani sodi hkrati tudi na področje nepredvidljivega, v območje idej nestrinjanja in nasprotovanja. Medtem ko je pri religiji vse bolj ali manj jasno in je možna pozicija oblasti do nje bodisi negiranje ali pa izrabljanje že znanih in večinoma nespremenljivih izhodišč, je stvar z umetnostjo bolj zapletena. Oblast jo sprejema kot (potrben) dvorezen meč. Z enim rezilom ji utrjuje pozicije (in je v tem nepogrešljiva), na drugem koncu pa se kaj rada obrne proti njej. Njena upo-

<sup>29</sup> Zveza je v zadnjem času preveč zlorabljana, dostikrat namreč preveč z vulgarizirana ali nedomišljena — ne vključuje raznih življenjskih oblik in že vdelenih „varovalnih mehanizmov“, ne le v socialnem skrbstvu, temveč tudi v kulturni politiki.

<sup>30</sup> Prim.: Kušar, P., Ocena glasbene dejavnosti v letu 1984, v: Ocena kulturne dejavnosti na področju Slovenije v letu 1984, Ljubljana, KSS, 1985, 109.

<sup>31</sup> Althusser, L., et al., Ideologija in estetski učinek, 317.

rabnost in nepredvidljivost zato stalno zaposlujeta oblast. Budno skrbi nad njo, bolj kot nad drugimi „svojimi“ otroci.

Za ideološko rabo je posebno primerna umetnost (glasba) preteklosti: v nekem drugem časovnem prostoru stoječa je lahko hkrati uporaben kritik „že preseženega“ (s čimer se oblast, po „razvojni“ logiki sama po sebi razvitejša, boljša, vedno rada izkoriščevalsko postavlja) ali pa pritrjevalec „srečnega sveta“ (kar oblast izkorišča v slavnostnem ritualu pritrjevanja obstoječega s pomočjo glasbene fikcije, ki zmore pričarati občutek, da smo sredi nečesa velikega, pomembnega, izjemnega, slavnostnega, vedrega). Adorno navaja kot primer Beethovna, katerega kritični humanistični patos so danes obrnili v posplošeno „odo radosti“. V Tretjem rajhu so židovske glasbenike, tudi preteklosti, zlahka izločili. Težava pa je bila npr. z Musorgskim — je bil zgleden skladatelj ruske nacionalne šole ali predhodnik boljševistične glasbe? Podobno „problematičen“ je bil Hindemith, delavski sin, ki naj bi bil tudi privrženec boljševističnih idej. Po drugi svetovni vojni so nato še dolgo preverjali medvojno (umetniško) aktivnost glasbenikov. Znamenita primera sta vsaj W. Furtwängler in H. v. Karajan. Umetnost (in z njo glasba) je pač eden najboljčutljivejših kazalcev ideoloških silnic. Zato ni čudno, da se je Osvobodilna fronta leta 1941 odločila za kulturni molk — kaj bolj vsesplošnega in družbeno (politično) močnega ne bi mogla storiti (če sicer pustimo ob strani to, da gre morda res za značilno slovensko dejanje).

Odnos med ideologijo in političnim aparatom je odnos vzajemne odvisnosti. Ideologija vzpostavlja politično ureditev, vendar mora tudi sama delovati samo v okviru, ki ji ga določa dnevna politika. Semkaj je nato vpeta glasba. Kriteriji umetniške vrednosti ne morejo biti ideološki,<sup>33</sup> čeprav lahko glasba izpostavlja tudi (!) ideološke ali idejne momente. Glasba je namreč del ideologije, pa vendar je po svojem umetniškem bistvu zunaj nje. Kaže pa, da pri nas danes z druge strani niti gospodujoča ideologija ne nudi čvrstega temelja glasbi, ki ji je namreč bolj odvečno breme kot uporaben pripomoček. Zato verjetno res ni čudno, da je večkrat najti pripravljenost za ideološko diskvalifikacijo kakšnega problematičnega kulturnega proizvoda kot pa za afirmacijo izrazite kulturne vrednosti.<sup>34</sup> Spodrezane korenine glasbene zavesti zato ostajajo založene nekje na zaprašenem podstrešju glasbene zgodovine.

#### SUMMARY

*Not only the means used in music, but the whole complex of music is tied up with a given space and time. That is why we cannot look for a universally comprehensible Esperanto in music as it mirrors a specific response to sound in the ears of individual cultures.*

*Music responds to political power of a Regime with the power of Truth. With its ideology and economic measures, politics makes attempts to subdue music as well. Music is required to behave itself within the framework of the ruling system. Totalitarian regimes in particular approve only what is in agreement with the invariability of the existing, and they support what is created within the frame of what has been firmly established. Such an attitude, however, conflicts with the revivifying search and constant doubt.*

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Prim.: Jerman, F., Vloga in položaj slovenskega skladatelja, v: Vabilo. Javna tribuna DSS. Vloga in položaj slovenskega skladatelja v naši družbi, Ljubljana 1985, 31.

<sup>34</sup> Prim.: Ranković, M., Kultura u pitanju, Nikšić, Univerzitetaska riječ, 1988, 79.

*Also, there is a constant active relationship between the market and music. Despite the attainment of social "independence" of musicians, the society still exerts a crucial influence on the economic position of music and herewith on the response of cultural circles. Societies with developed market economies manage to control the situation with different institutions such as musical journalism with reviews and publicity, and, above all, with mediating managerial interference.*

*The third essential factor is ideology. Music, especially that of the past, can be such a convenient critic of the "surpassed" as well as a herald of the "happy world". This is the factor which determines the role of music in the mind of the general public. It is a matter of serious concern that a general lack of understanding of music in Slovenia may lead to a gradual total void in Slovene musical awareness.*