

# Misliti zvok kot bivalni prostor

## Povzetek

Zvok je ujetnik medprostorov, bivalni prostor pa moramo razumeti v tem konceptu kot hiperrealni prostor z neskončnimi možnostmi repetitornosti. Prav v ponavljanju, ki pa ni nikoli permanentno v odnosu do originala, to pomeni, da ne gre za repliko, temveč za simulaker. Zvok kot bivalni prostor se v svetu glasbe pojavlja vedno kot popoln kibernetični prostor, v katerem se kopičijo fantazme današnjega izgubljenega subjekta. Glasba se lahko rodi le kot rezidualna umetnost, torej umetnost preostanka, s katerim zapolnujemo iluzije in fantazme. Mnogi menijo, da zvok kot bivalni prostor ne obstaja, še več pa jih sploh ne razume, kaj to je. Prav tako, kakor nekateri še danes ne verjamejo, da je Zemlja okrogla in odklanjajo heliocentrični sistem. Še mnogo več pa jih ne verjame, da obstajajo vzporedni hiperprostori, vzporedna vesolja, časovne zanke, simulakri in podobno, vendar dnevno uporabljajo internet, bančne kartice, socialna omrežja, mobilne telefone in verjamejo, da jim napitek x pomaga shujšati. To je današnja podoba človeka, ki se ne zaveda zvoka.

**Ključne besede:** glasba, hiperrealnost, vzporedni svetovi, časovne zanke, bivalni prostor, zvok, singularnost, simulaker

## Abstract

Sound is nowadays a prisoner of inter-spaces, and in this context “living space” must be understood as a hyperreal space with endless possibilities of repetition. Exactly this repetition, which is never permanent in relation to the original, reflects that we are dealing not with a replica, but a simulacrum. In the world of music, sound as living space always appears as a complete cyber-space which accumulates all the phantasms of today’s lost entity (subject). Music can only be created as a residual art, i.e. the art of remainder which fills our illusions and phantasms. Many people believe that ‘sound as living space’ does not exist, and many more do not even understand what this means. This is similar to some people still not believing that the Earth is round, and still rejecting the heliocentric system. Many more are still not convinced of the existence of parallel hyperspaces, parallel universes, time-loops, simulacra etc., however, they – on a daily basis – use the Internet, credit cards, social networks, mobile phones and believe that drinking certain concoctions will help them lose weight. This is the contemporary image of an individual who is not aware of sound.

**Key words:** music, hyper-reality, parallel universes, time loops, living space, sound, singularity, simulacrum

## Prostor: singularnost ali simulaker?

Kmalu na svetu ne bo več prostora, ki bi ga ne mogli poimenovati. Resnica je še bolj šokantna: že danes več kot 20 % celotnega števila prebivalcev na svetu živi izven realnega prostora – živijo v tako imenovanem kibernetičnem prostoru. V simuliranem prostoru, takšnem, kakor ga je že pred mnogimi leti napovedal film *Matrica* [*The Matrix*, 1999]. Ustvarila sta ga, tedaj brata, Andy in Larry Wachowsky, sedaj brat in sestra – Larry je postal medtem Lana. Tudi to je del matričnega sveta, kjer se stvari, podobe, osebe in usode pač spreminjajo. Pomembno je, da se zavedamo, da matrica ni nekaj »tam zunaj« in da ni izven nas in našega sveta, temveč že davno pripeta na realnost, ki jo pač želimo, v skladu z našo željo po razumevanju in interpretiranju tega sveta, razumeti kot enovito in resnično. Vsekakor gre za temeljni problem človeka, še posebej sodobnega, z računalniki in simuliranim svetom obdanega posameznika, ki si nadvse želi odpraviti vsakršen dvom o tem, kar prepozna za svoj prostor, čas in kombinacijo le-tega, kar tako rad poimenuje Realno. Ker pa gre dejansko nenehno za nemožnost prepoznavanja samega Realnega in hkrati za nemožnost soočenja s tem, kar bi lahko sploh imelo temelj Realnega, si pač ta isti posameznik nenehno vbrizgava občutek, da je vse prav in v redu, da je svet tam pred njegovim nosom resničen in da je vse ostalo iluzija. A prav v tej nezmožnosti izoliranega razmišljanja o procesu simulacije moramo videti težo nekega višjega reda, ki pa lahko vidi in si tudi zamišlja samo Realno na temelju izkustev izven običajnih pravil. Recimo: ali svet izgine, če zamižimo ali zaspimo? Kaj nam pravzaprav zagotavlja, da se bomo prebudili v isti svet, ki smo ga pred spanjem zapustili? Naša zavest? Ne, ta zagotovo ne ve nič o tem. Naša podzavest, ki jo sodobni psiho guruji tako radi kličejo na zagovor? Tudi ta ne. Kaj potem? Pravzaprav nič. Ni stvari, ki bi nam lahko zagotavljala povratek v svet, ki je obstajal, preden smo zamižali ali zaspali. To nam omogoča samo naše *verjetje*, da obstaja nekaj, kar smatramo za Realno. Vse stvari, vsa živa bitja, vse ljudi in vse dogodke, ki jih prepoznavamo, doživljamo, srečujemo, živimo ... hočemo (in zaradi duševnega zdravja tudi moramo) razumeti popolnoma konsistentne, povezane med seboj in vsekakor soodvisne.

Ker pa sodobni človek ne dvomi rad o tistem, kar lahko vidi na lastne oči, je trajalo kar nekaj tisoč let, da je (sicer nerad, mnogi pa še danes ne) le sprejel osnovno napako razumevanja, tako rekoč temeljno prevaro: ne gibljejo se Sonce in ne gibljejo se zvezde, temveč se giblje Zemlja. Znanstveniki, ki proučujejo temeljne zakonitosti vesolja, dobro vedo, da je lahko tisto, kar opazujejo, le navidezno, tako rekoč simulirano, da to živi v nekem drugem prostoru, svetu in času, v resnici pa tistega, kar opazujejo, že davno ni več. Ali še bolj natančno: da je »tisto« čisto nekaj drugega, kakor pa »to«, kar je pravzaprav videti. Prav zaradi tega pa so prepričani, da ne obstaja samo en čas in en prostor, temveč več vzporednih prostorov, časovnih paralaks in

zank, da ne govorimo o hiperprostoru in hiperčasu, s katerim pa imamo tako ali tako že danes opravka.

## Ali sploh obstaja samo en prostor?

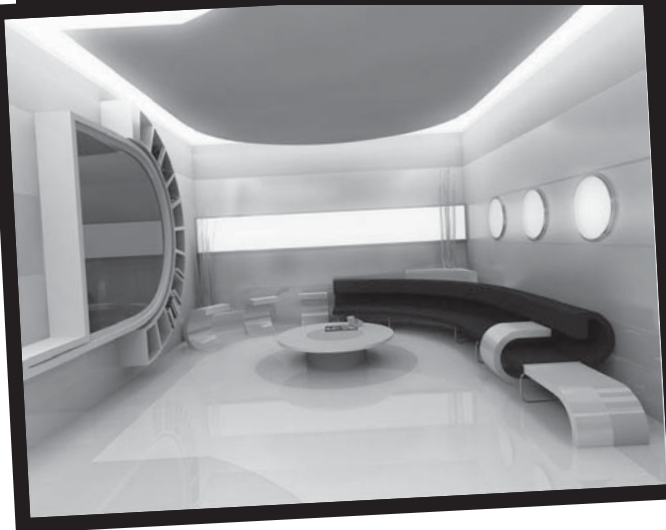
Ko je bilo leto 2009 razglašeno za mednarodno leto astronomije, so morali številni matematiki, fiziki in astronomi odgovorjati na različna vprašanja, še največ pa vsekakor o odkritjih v zadnjem stoletju. Najpogostejši odgovor na mnoge teorije in teoreme je bila Einsteinova relativnostna teorija, dandanes pa bi odgovore lahko strnili: najpomembnejši odkritji današnjega časa je teorija o velikem poku in odkritje, da se vesolje pravzaprav širi. Ideja o nekakšnem »res velikem poku«, s katerim naj bi se začelo vesolje, sega daleč nazaj nekako v dvajseta leta prejšnjega stoletja. Prvi je o tem začel na glas razmišljati ruski fizik *Aleksander Aleksandrovič Fridman*, belgijski astronom *Georges Lemaître* pa je bil tisti, ki se je v zgodovino zapisal kot oče te ideje. Leta 1927 je objavil svojo ugotovitev, da vesolje ni statično, dve leti kasneje pa je *Edwin Hubble* odkril, da se galaksije oddaljujejo od nas, čemur je sledilo še spoznanje, da je v galaksijah očitno več snovi, kot jo lahko opazimo, saj bi se sicer galaksije razbežale.

V začetku tretjega tisočletja smo končno dobili bolj natančne meritve, po katerih je vesolje staro 13,7 milijarde let, sestavljeno pa iz približno 4 % vidne snovi, medtem ko je 23 % neznane temne snovi. Še več: kar 73 % je snovi, ki ustreza skrivnostni temni energiji. Snov je postala za svetlobo prozorna šele nekako tristoosemdesettisoč [380.000!] let po začetku širjenja vesolja in prav iz tistega časa izvira tako imenovano *prasevanje*. Prve zvezde so se pojavile približno 200 milijonov let po začetku širjenja in danes o temni snovi in temni energiji, ki sestavljata večino našega vesolja, še vedno vemo izredno malo – pravzaprav skoraj nič. Vendar tudi to predstavlja prostor. Teorije kažejo, da obstajajo delci, ki ne reagirajo z običajno snovjo, znanstveniki so jih tudi poimenovali. Pravijo jim aksion, nevtrino in WIMP, kar so šibko interagirajoči masivni delci. Vendar tudi o vsem tem ne vemo skoraj nič. Tudi matematika kaj hitro odpove, saj teorija velikega poka predpostavlja, da je bila vsa snov vesolja združena v eni točki. To pa pomeni, da sta bili tudi njena gostota in temperatura neskončno veliki, jasno. Da je še bolj zapleteno, pa moramo poudariti, da pojavov z neskončno velikostjo matematika ne more izračunati, fizika pa jih ne more opisati. Zato so znanstveniki to posebno stanje poimenovali *singularnost*. Zdi se neverjetno, toda kljub vsem različnim idejam in teorijam sodobna znanost sprejema veliki pok kot prepričljiv začetek vesolja, čeprav ga ne more dokazati.

Vsekakor pa lahko nastopi znanost s svojim mogočnim aparatom in nam ponudi svojo razlago, ki ji ne bomo prav zlahka oporekali: vesolje je imelo v času 10 na minus 44 potenco ( $10^{-44}$ )

<sup>44</sup>) po velikem poku premer 10 na minus 33 centimetrov ( $r10^{-33}$ ), temperaturo 10 na 32 stopinj Celzija ( $10^{32}^{\circ}\text{C}$ ) in gostoto 10 na 92 gramov na kubični centimeter ( $10^{92}\text{g}/\text{cm}^3$ ). Ne vemo, ali si lahko kdo takšen prostor-vesolje sploh predstavlja, vendar fiziki pravijo, da je to tista najzgodnejša meja nastanka, do katere nas lahko kolikor toliko zanesljivo pripeljejo. Nekateri trdijo, da ni bilo ničesar, če pa je že kaj bilo, se nas zdaj to sploh več ne tiče. Recimo: četudi se je pred velikim pokom kaj dogajalo, na podlagi tega dogajanja ni mogoče predvideti, kaj se bo zgodilo po njem, saj se napovedna moč ob velikem poku zlomi. In narobe: če vemo samo, kaj se je zgodilo po velikem poku, ne moremo zvedeti, kaj se je dogajalo prej. Kar se nas tiče, pa dogajanje pred velikim pokom ne more imeti nobenih posledic, zato tudi ne more biti del znanstvenega modela prostor-vesolja. Zatorej ga moramo izpustiti iz modela in reči, da se je čas začel ob velikem poku<sup>1</sup>, je zapisal *Stephen Hawking*. Matematiki pa so se že v tridesetih letih prejšnjega stoletja soočili s spozna-

Zvok kot bivalni prostor bi zajel le notranjost tega, kar vidimo – toda zunanost je prav tako pomembna. Brez nje bi ne bilo prostora.



njem o neizračunljivosti, ko je tedaj mladi avstrijski matematik *Kurt Gödel* povsem (znanstveno) ovrigel trditev, da so rešitve računov lahko le pravilne in nepravilne. Dokazal je namreč, da obstajajo neovrgljive resnice, ki jih v končnem številu korakov ni mogoče ne dokazati in ne ovreči. Angleški teoretik *Alan Turing* pa je nekaj let zatem odkril še neizračunljiva števila, ki so ustrezala Gödlovim nedokazljivim izrekom. In od tukaj dalje, pa do trditve (oxfordskega kvantnega fizika) *Davida Deutscha*, da je naša realnost le eden izmed številnih vzporednih svetov, ki jih sploh ne moremo razumeti (če ne sprejmemo obstoja multiuniverzuma), je le korak. Dalje: ameriški fizik *Hugh Everett* velja za človeka, ki je prvi postavil teorijo o obstoju vzporednih prostorov-vesolj, saj je pod mentorstvom že umrlega fizika *Johna Wheelerja* sredi petdesetih let prejšnjega stoletja (v svoji doktorski disertaciji iz kvantne mehanike) opisal različne

<sup>1</sup> Hawking, Stephen: *Vesolje v orehovi lupini*. Učila, Tržič 2004, str. 23.

in alternativne prostore-vesolja, ki se brezkončno delijo. Naše vesolje pa ustreza tako imenovanemu *antropičnemu načelu*, po katerem je vsaka veljavna teorija o vesolju lahko skladna le z obstojem človeka. Le tako ga namreč lahko opazujemo in opisujemo. Veliko presenečenje pa je vzbudilo odkritje ameriških astronomov poleti leta 2007, ko so v vesolju odkrili ogromen prazen prostor, oddaljen od Zemlje »samo« 6 do 10 milijard svetlobnih let. Ta prostor je popolnoma brez galaksij, brez zvezd, plinov, črnih lukenj in skrivnostne temne snovi in ima premer skoraj milijardo svetlobnih let. Za ameriško astrofizikarko *Lauro Mersini-Houghton* je to očiten odtis nekega drugega vesolja, ki je za našim. V vzporedne prostore-vesolja pa verjame tudi *Lisa Randall*, prva profesorica teoretske fizike v zgodovini najstarejše ameriške univerze Harvard. Je ugledna in pogosto citirana znanstvenica, ki je pomembno prispevala k teoriji strun. Pravi, da je morebiti deset centimetrov od nas poseben svet s čisto svojimi pravili, mi pa ga sploh ne zaznamo.



Matrica je dala samo eno plast odgovorov. Povedala je, da je matrični svet ta, v katerem živimo in da obstaja še drugi svet: svet puščave Realnega. A ljudje vanj ne verjamejo, ker je matrica lepša in veliko bolj prijazna z njimi.

Tako je razmišljala ob predstavitvi svoje knjige o skritih dimenzijah.<sup>2</sup> Toliko o tem, koliko sploh vemo o prostoru.

## Bivalni prostor, zvok in redovi simulakra

Na hitro bi lahko rekli, da je to prostor, v katerem bivamo. No, na hitro. Kot recimo dnevna soba ali kuhinja. Prepričani smo lahko, da mnogi trdijo, da zvok kot bivalni prostor sploh ne obstaja. Da bi pa idejo bolje razumeli, moramo pomisliti nekoliko izza ovinka. Kaj vemo pravzaprav o samem zvoku? To, da ga slišimo? Kaj pa vemo o tistem, ki ga ne slišimo in je izven našega slušnega frekvenčnega območja? Vsekakor tudi ta šteje? Ker pa je v zvok možno pretvoriti pravzaprav vsakršno valovanje, potem se lahko vprašamo tudi o zvoku z izredno velikimi amplitudami. Lahko smo še bolj natančni, sploh zato, da

<sup>2</sup> Prim. Randall, Lisa: *Warped Passages: Unravelling the Universe's Hidden Dimensions*. Penguin, New York 2006.

ne zaidemo: zvok je pravzaprav longitudinalno, torej *vzdolžno* valovanje, ki se širi *v* ali *po* neki snovi. Takšno širjenje je posledica sprememb zračnega tlaka, njegova hitrost pa je odvisna od snovi, v kateri in po kateri se širi. V vsaki snovi je hitrost konstantna in določa valovno dolžino zvoka. Tako zagotovo velja zveza:  $\lambda=c/n$ , pri čemer je *c* hitrost,  $\lambda$  valovna dolžina, *n* pa frekvenca. Iz tega sledi, da sta valovna dolžina in frekvenca v obratnem sorazmerju, kar pa pomeni, da s padanjem količine prve druga naraste. In obratno, seveda. Človeško uho je najbolj občutljivo na območju med 2.000 in 3.000 Hz. Glasnost zvoka pa je fizikalna količina, ki je določena kot gostota energijskega toka zvočnega valovanja in nam pove, koliko energije pride pri potujočem zvočnem valovanju v enoti časa skozi enoto površine. Mednarodni sistem predpisuje za jakost zvoka izpeljano enoto  $W/m^2$ . Moč se seveda spreminja z razdaljo od zvočila. Moč zvoka pojema obratno sorazmerno s kvadratom razdalje od zvočila - to pa se zgodi zato, ker se energija širi enakomerno v vse smeri. S pomočjo moči zvoka pa lahko definiramo tudi glasnost. Enota za glasnost je *fon*. V veljavi pa je tudi tako imenovana *Decibelova skala*. Bodi dovolj o tem.

Prostor, v katerem lahko trdimo, da obstaja *zvok kot bivalni prostor*, je prav gotovo hiperrealen prostor. Za današnjega človeka nekaj povsem običajnega – seveda ne za tistega, ki misli prostor kot svojo garažo, vikend na morju ali živalski vrt, v katerem po zvočnikih vrtijo posnetke džungle. To niso prostori zvoka, to je zvok v prostoru, ampak večini je to tako ali tako enako. Hiperrealnost in simulacija odvrčata od vsakega principa in vsakega cilja, prav to odvrčanje pa obračata proti izvoru tistega, ki ju lahko dobro uporablja. To so največkrat manipulanti, trgovci in glasbeni mešetarji, lajnarji na sejmih, ki prodajajo glasbo kot krepčilo, zdravilni biotonični napitek ali kar veselico. To je njihov trik, v katerega vsekakor ulovijo presenečeno publiko in občinstvo, ki se je pripravljeno čuditi elektriki v tretjem tisočletju. Ampak takšnih je več, kakor si lahko predstavljamo. Glasbeni lajnarji so se v celi zgodovini glasbe vedno hranili z destrukcijo vsega referenčnega, vsakega človeškega cilja, ki je zlomil vse idealne distinkcije med resničnim in lažnim, med dobrim in zlim. Zato pa so ustoličili radikalni zakon ekvivalenc in izmenjav, trd zakon oblasti – dokler je namreč zgodovinska groznja prihajala od Realnega, je oblast vedno igrala odvrčanje in simulacijo ter tako dezintegrirala vsa protislovja s pomočjo proizvodjanja ekvivalentnih znakov. Za kaj pravzaprav gre? Ko se pojavi tendenca po tem, da bi lahko postal zvok Realen prostor, nastane družbena reakcija, podprta s profesionalnimi mediji, ki ustvarijo vzporedni simulaker. Poglejmo: ko je na prizorišču *x* koncert skupine ali posameznika *y*, tja postavijo mikrofone in kamere, pa je možno dogodek videti in slišati preko radia, televizije ali interneta. Osamljeni posameznik, ki je v današnji družbi že tako ali tako do skrajnosti izoliran, dobi občutek, da se mu zvočni (glasbeni) dogodek »prestavi« v njegov bivalni prostor, da ga sploh ni treba zapuščati, pa je vendar

lahko na vse možne simulirane načine prisoten tam in sedaj. Zvok kot bivalni prostor tako sledi trem temeljnim zakonom, redovom simulakra, ki so<sup>3</sup>:

- a) naravni, *naturalistični simulakri*, osnovani na podobi, ponemanju in ponaredbi, harmonični, optimistični, ki ciljajo na povrnitev ali na idealno stvaritev narave;
- b) produktivni, *produktivistični simulakri*, osnovani na energiji, moči, njeni materializaciji s pomočjo stroja in v vsem sistemu proizvodnje – prometejska namera nenehne mondializacije in ekspanzije, liberalizacije nedefinirane energije (želja je del utopij, povezanih s simulakrom);
- c) *simulakri simulacije*, osnovani na informaciji, modelu, kibernetični igri – totalna operativnost, hiperrealnost, namera totalnega nadzora.

## Zvok onkraj bivalnega prostora

Kdor nadzoruje glas, zvok in glasbo, nadzoruje praktično celotno cesarstvo. Besede dajejo smisel, glasba daje red. Tako tudi Platon: novosti v glasbi se je treba varovati, sicer je ogrožen celotni red v državi. Nikjer ne spreminjajo zakonov v glasbi, ne da bi hkrati omajali tudi najpomembnejše politične zakone.<sup>4</sup> Na te misli opozarjamo predvsem zaradi tega, da bi zvesti bralci ne imeli občutka, da ne počnemo stvari s skrajno odgovornostjo in v zavedanju zgodovinskih okvirjev, ki nam daje možnost javnega razmišljanja. *Zvok kot bivalni prostor* je samo koncept, ki je še skoraj dlje od tega, kar je Platon že vedel – da je morda glavni element človekovega jaza, skozi katerega z interpretacijo postavljamo verigo soodnosov, nastalih v vsakršni pripovedi. Bolj pomembno je, da se sprašujemo, kaj je tisto, kar je onkraj bivalnega prostora. Pravzaprav že vemo: gre za fantazme, s katerimi poskušamo preslepiti naše polje sublimnega in ga napolniti z iluzijami. Najmanj, kar lahko na tem mestu in iz te pozicije zagotovimo, je to, da s samim zvokom pravzaprav ni šale. Ni ga mogoče jemati tako zlahka, nekako samo za zabavo in krajšanje prostega časa. Ne. Treba ga je kar se da skrbno opazovati, o njem premišljevat in ga interpretirati s kar najboljšim orodjem, ki ga premoremo. Zvok si zasluži največjo filozofsko pozornost in skrajno čuječnost. Rečemo lahko celo, da gre za nekakšno temeljno tkivo samega življenja, da vsakršno brezvestno popuščanje neogibno vodi v splošno dekadenco, v spodkopavanje družbenosti, v zakone in navade in nenazadnje – lahko ogroža sam ontološki družbeni proces in red stvari. In še ena od drznih trditev, ki jih imamo tako radi: *zvoku kot bivalnemu prostoru* je torej treba nujno pripisati ontološki status, saj v njem tiči nekakšen ključ in red harmonije nad naravo in kulturo – prav to bi še bolje označili kot red med naravnimi in človeškimi zakoni. Morda

<sup>3</sup> Baudrillard, Jean: *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*. ŠOU, Ljubljana 1999, str. 143.

<sup>4</sup> Platon: *Država*. DZS, Ljubljana 1976, knjiga IV, 424c-e, str. 141.

je prav zato sam zvok vedno bil in je obravnavan bistveno drugače kakor na primer slikarstvo, ki sproža nenehne trenutke kopiranja, originalnosti, oponašanja, mimezis in tako dalje. V zvoku kakor v glasbi je vprašanje originala pravzaprav očem popolnoma skrito, vsaka izvedba pa je popoln original, čeprav polna soodvisnosti, prepleta med avtorjem in izvajalcem. Njena (glasbena) moč je torej v neponovljivi tendenci lastne ponovljivosti, ki se ohranja le kot spomin na trenutek, poln neizbežne minljivosti. Tudi če je njena izvedba ujeta v obliko enega izmed medijev, gre vendarle samo za posnetek posnetka, dejansko nemoč ponovitve vsega tega, kar je bilo vsebovano v trenutku nastajanja. Strašno, mar ne?

Postojmo pri tem spraševanju o zvoku (dodajmo: *glasbi*) kot bivalnem prostoru in pogledjmo onkraj. Tako pridemo do še bolj drzne ideje: onkraj je lahko le dekadenca, vsaka dekadenca pa se prične z glasbeno dekadenco. To trdimo predvsem zaradi tega, ker z glasbo dekadentni glasbeni zabavnjaki ne morejo početi prav mnogo, razen da jo lajnajo v tri dni preko množičnih občil in nas hočejo prepričati, da je to *družbeni prostor*, prostor našega bivanja in življenja. Računajo seveda na naše ugodje ob tem. Toda brž ko je ugodje postavljeno kot merilo, zagrešimo tako rekoč svetoskrunstvo. Pravijo, da je merilo *pravega* v glasbi pravzaprav v njenem učinku ugodja. Toda to je nevzdržno mnenje, pravi Platon<sup>5</sup>. Vse to poudarjamo na tem mestu seveda z razlogom. Glasba je umetnost, ki ji je kljub vsemu treba posvetiti nekaj vzgoje, saj brez nje (vzgoje namreč) nima smisla. Zato se naslanjamo na Platona in ga sprašujemo po nekaterih odgovorih – in prav ti so sila zanimivi. Recimo: vzgoja, ki jo daje glasba, je zelo pomembna: pri njej namreč prodreta najgloblje v dušo ritem in harmonija, jo najmočneje prevzameta in človeka naučita plemenitega vedenja – tako postane plemenit vsakdo, ki je pravilno vzgo-

Veliki slikar Salvador Dali je o svetu onkraj realnosti že povedal vse, kar je bilo potrebno povedati. Vanj je postavil celo svojega Narcisa in mu vdihnil dvojnika.



<sup>5</sup> Platon: *Zakoni*. Založba Obzorja, Maribor 1982, knjiga II., 655d.

jen, kakor velja nasprotno za vsakogar, ki ni tako vzgojen.<sup>6</sup> Popolnoma legitimno pa se lahko sprašujemo, zakaj bi se danes, v svetu norega kapitalističnega vrveža, lahko karkoli na tem področju spremenilo. Pravzaprav ni razloga, da bi se – in se prav zaradi tega tudi ne bo. Onkraj bivalnega prostora je torej želja. In želja je zvok, je njegova naddiferenca med hoteti-želeto-imatei. Zvok izpolnjuje ozadja želja, zarisuje nov prostor, ki pa ni simulaker. Ustvarjen je kot čista utopija, v kateri pa Realno lahko postane tudi resnično.

## Odmev, omejitev bivalnega prostora in manko

In ker je misli o zvoku, ki omejuje bivalni prostor zmeraj zlahka spregledati, bomo nekaj teh tukaj dodatno razširili. Samo tako bomo namreč na koncu tega premišljevanja lahko pomislili, kako pravzaprav deluje ta zvok kot (*namišljeni, reciklirani, simulirani, hiperrealni*) bivalni prostor današnjega odtujenega posameznika, izgubljenega subjekta nekje med metonomičnim kapitalizmom in akademskim dušebrižništvom. Zvok *par excellence* namreč nima nikoli nobene druge možnosti, kakor da je izvzet iz čiste Narcisove podobe in tako postane Ého. Postane torej gorska nimfa, ki s svojim klepetanjem zadržuje Hero, da ne bi zasačila Zeusa, ki se je med tem zabaval z ostalimi nimfami. Njena moč je njena hiba: Hera jo je kaznovala tako, da lahko le ponavlja že izrečene besede. Spremenila se je v odmev, ujet v gorske skale. Njena ljubezen do Narcisa živi in zaživi v trenutku, ko nekdo izreče besedo, ko se prebudi glas, zvok, ton. Zvok omejuje tako, da prinaša drugo obliko ljubezni – odmev. To, kar bi mnogi mislili, da je njegova (ali njena) hiba, je postala njegova/njena moč. Zvok se z omejevanjem prostora oddaljuje od ideje odmeva, ker je nekakšna bližnjica do tega, kar imenujemo *automaton*. Združuje ljubezen in željo, kar pa podobi in zamejenemu



Tudi Alice se je v čudežni deželi srečala z dvojnostjo, njen bivalni prostor pa je zgradil zvok, ki je pomenil sledenje belemu zajcu. In eden govori resnico, drugi pa laže.

<sup>6</sup> Platon: *Država*. DZS, Ljubljana 1976, knjiga III, 401d-e, str. 118-119.

prostoru vsekakor manjka. Podoba/meja je samozadostna, je vase obrnjena želja brez odmeva, je skoraj paradoks ljubezni. In prav zaradi tega potrebuje vzporedni svet, svet nevidnega, svet onkraj svoje lastne podobe, svet zvoka v definiciji prostora samega. Paradoks pa se kaže tudi v tem, da v odmevu (odsevu) ne nastane podvojitve, temveč interpretacija. S tem se sam zvok vsekakor izogne zakletvi Ého in postane ljubljeni objekt. A prav Freud je poskrbel za to, da razumemo element podreditve, ki je prav v našem primeru tako eklatanten. Podreditev je le navidezna, obstaja namreč samo v glavah tistih, ki ne vidijo onkraj zrcala prostora.

V delu z naslovom *Množična psihologija in analiza jaza*<sup>7</sup> se srečamo s Freudovim konceptom zaljubljenosti, v katerem se poudarja podreditev ljubečega subjekta tistemu, ki ga subjekt ljubi. Gre za ideal jaza. Toda tako kakor je v *Malem princu* bistvo stvari očem nevidno, je tudi tukaj bistveno vprašanje neizrečeno: gre za vprašanje relacije med ljubečim in ljubljanim. Ta relacija je nujna in pomembna prav zato, ker povzroča vznik *manka* v ljubljene. Zvok lahko skozi zamejitev pokaže, česa mu primanjkuje, pokaže na *njegov* lastni manko. To pa je osnovna formula histerije. Kaj je nujnost, ki sledi? Nič drugega kakor brezpogojna zahteva ljubezni. In če to povemo v konceptu Freuda in Lacana – zahteva ljubezni je zahteva po tem, da smo brezpogojno ljubljene, kar pomeni, da Drugi razkrije svoj manko. Prej omenjena narcistična ljubezen zadeva ljubezen istega, medtem ko anaklitična ljubezen odseva in zadeva brezpogojno ljubezen Drugega. Zvok in prostor sta par, v katerem nihče ne izgublja in nihče ne pridobiva. Njun manko pa se kaže v glavah tistih, ki želijo vnašati v umetnost zvoka nekakšno artistsko perverzijo pod krinko nujnosti, češ: zvok in glasba morata opisovati, dopolnjevati, oblikovati in/ali komentirati. Zgrešeno. Anaklitična ljubezen se namreč umešča na simbolno os – zvok se zanaša na poprejšnjo praznost bivalnega prostora in ga napolni s svojo prisotnostjo, pokaže in izpolni temo strahu pred kastracijo. Tako je mogoče razložiti razliko med ljubeznijo in pulzijo. Pri subjektu obstaja namreč neka vrsta zahteve, ki pa nima nič skupnega z zahtevo po ljubezni. To ni njegova zahteva po zvoku, po glasbi ali besedi. Ne, gre za zahtevo po prisotnosti Drugega, meri na pogoj odsevanja, kajti če ni odsevanja, ni Narcisove podobe, ni ljubezni, ni zamejitve in ni prostora. Subjekt torej zahteva odsev, pogled, fetiš, zahteva nevidno in imaginarno prisotnost, da bi lahko (sam) užival, in se požvižga na prisotnost drugih, prav tako pa se požvižga na njihovo zadržanost [fr. *réticence*<sup>8</sup>] in na njihovo voljo. Ujetost v omejitve zvoka v prostoru je vse, kar zahteva. Zvok/glasba/glas pa odgovori(jo) na njegovo (subjektovo) zahtevo tako, da kot njegov objekt neizpolnjene želje nekaj doda(jo). Pokaže(jo) nazaj na njegov manko, na njegovo lastno odsotnost v zrcalu, in mu v

zameno za to ponudi svoj glas, odmev omejitve prostora. Tako postane njun preplet umetnost. Nekateri to imenujejo *glasba*.

## Bivalni prostor in metazvok kot dispozitiv

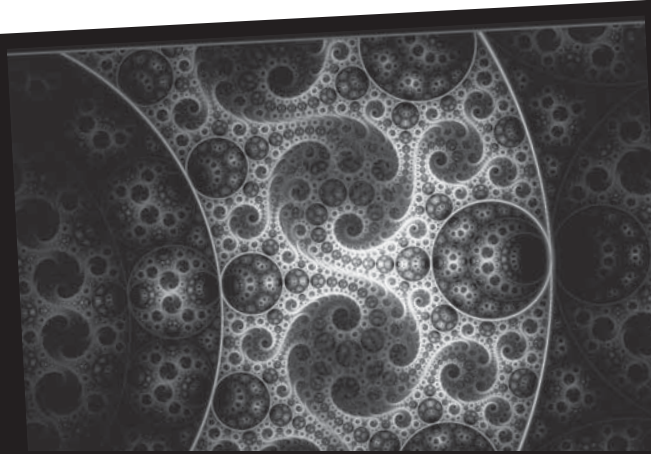
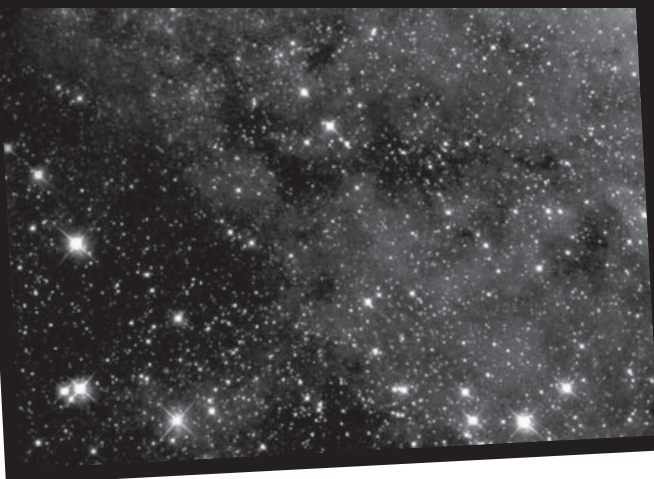
Če se za trenutek ustavimo, moramo na tem mestu zapisati še sledeče: objektivizem, ki vendar temelji na samem motivu kot izhodišču glasbeno-zvočnega dogodka (dejanja), nam nudi pogled na družbeni sistem (poslušalstvo) kot na igro. Le-ti (poslušalci, odjemalci) namreč zavzemajo nekakšna »stališča« do dejanja (glasbe, zvoka) in se, vpeljujoč v objekt načela svojega razmerja do njega, obnašajo tako, kakor da bi bila ta igra namenjena edino njihovem spoznanju in kakor da bi se v njej vsi medsebojni vplivi omejili na nekakšno simbolično menjavo. S tem menimo, da jim glasba-zvok nekaj ponujata (ugodje, razvedrilo ...) in oni so zato tu, da to (ugodje, razvedrilo ...) sprejmejo. A prav objektivizem nam preprečuje, da bi to menjavo tako poenostavili. Zatakne se namreč pri ideji že tolikokrat prediskutirane iz zapisane *nove izkušnje*, ki pa ne more temeljiti na ugodju in zabavi. Tako imamo takoj posla z zvokom-glasbo, ki pa stopa še naprej od ugodja in izkušnje. To lahko imenujemo *metazvok*. In ker si določene družbene prakse na vse kriplje prizadevajo na novo proizvesti nekakšne glasbeno-zvočne pravilnosti (v mislih imamo tako imenovane »strokovne komisije« za različno glasbo današnjih popularnih vsebin), ki so pač imanentne za okoliščine, v katerih nastajajo in v katerih je doma njihovo oblikovalno (in vsebinsko) načelo, moramo poudariti prav habitus, s katerega te glasbene vsebine širijo svoj motiv. Ob že prej omenjeni zabavi itd. obstaja tukaj še velik tržni moment, s katerim lahko proizvedejo medijski val, na katerem se da dobro jezdit. Ta motiv pa proizvede večjo ali manjšo odvisnost od same stvari, saj se navezuje na množice današnjih kapitalističnih potreb in učinkov, s katerimi je preplavljeno tržišče. Tako postane *metazvok* nekakšen glasbeno-zvočni matem, motiv, imanenten za uspeh in popularnost, da ne omenjamo muzikantarskih prijemov, s katerimi se dandanes glasba reproducira. In ustvarja navidezno realen bivalni prostor znotraj vsakega metra na zemlji, kjer je možnost glasbo/zvok reproducirati. A stvar ni tako preprosta. Kot nekakšna navidezna spontanost brez zavesti in volje se habitus samega zvoka postavlja nasproti tako mehanični nujnosti kot tudi reflektivni svobodi, prav tako pa stvarjem brez zgodovine (hipnim glasbeno-modnim trendom) kot tudi subjektom brez inertnosti – in to iz čiste racionalne drže. Današnja glasbena ponudba motivov je dejansko ponudba hit izdelkov, zavutih v nekakšno nujnost. Je obsedenost z modeli hiperzvočnih idealov in trendov, popoldanskih žanrov, s katerimi se ustvarja *produktivističen simulaker* bivalnega prostora.

Toda prej omenjena racionalnost (s tem pa povezana vednost) ne more ubežati praktičnemu čutu za telesno vpletenost v svet,

<sup>7</sup> Slovenski prevod lahko najdemo v: *Psihoanaliza in kultura*. DZS, Ljubljana 1981, str. 5-74.

<sup>8</sup> Besedo bi lahko prevajali tudi kot *molk*, *namerno izpustitev*, *oklevanje*.

Skoraj nešteto zvezd v skoraj nešteto prostorih s skoraj nešteto frekvencami. In obstajajo razmišljanja, da obstaja več vesolj v večni-vojskem mnogovesolju: nekako tako, kot bi zrcali postavili drugo proti drugemu, mi pa bi stopili vmes.



Morda so fraktali še najboljša podoba tega, kako zgleda zvok kot bivalni prostor – gre namreč za krožno, zaključeno celoto, njegov prostor-čas je pa v neskončnost se ponavljajoči vzorec ene same frekvence in podobe, ki se rojeva, oplaja in izginja vedno znova v samo sebe. Je kot hiperrealni prostor, narejen iz metazvočnih konstrukcij.

ki pa v polju zvočne umetnosti ne predstavlja telesa otipa, okusa in pogleda, temveč nekakšno breztelesno substanco, h kateri pa se nenehno nekaj dodaja: pomen, vrednostne sodbe, priznanja in smisle. A nikoli iluzije dogodka. A za nadaljevanje bi si morali torej postaviti še terminološko vprašanje simbolnega sveta *metazvoka*, v katerem se zrcali dispozitiv umetnosti – torej poskušamo razumeti metazvočni dispozitiv prav kot »glasbeno izrekanje«, kot glasbeno načelo, načrt in navodilo. Besedi *dispositio* in *dispositivus* [lat.] pomenita prav vse prej povedano – v umetnosti pa so terminološki problemi največkrat pomembni, saj označujejo nekaj, kar je onkraj besede. Poskusimo se preko ideje glasbenega simbola približati dispozitivu kot enoti simbolnega sistema.

Kajti a) dispozitiv je heterogeni skupek, ki navidezno vključuje vse jezikovno in nejezikovno, torej diskurze, institucije, stavbe, zakone, ukrepe, propozicije in tako dalje. Je mreža, ki se vzpostavlja med temi elementi; b) dispozitiv ima vselej določeno strateško funkcijo; c) dispozitiv kot tak izhaja iz preseka razmerja moči in razmerja vednosti. Ali, kot pravi Foucault: dispozitiv se torej vedno drži enega ali več robov vednosti, ki nastanejo iz samega dispozitiva, a ga obenem tudi pogojujejo<sup>9</sup>. Vsekakor moramo to razumeti tudi kot način, po katerem so razporejeni deli glasbenega sistema: notografija, sodobne kompozicijske tehnike, izvajalske prakse, samo obvladovanje inštrumenta kot takšnega, lestvični, agogični, kompozicijski (kontrapunktični, melodični, harmonski) sistemi in nadsistemi, žanrski in zgodovinski temelji in tako dalje. Vse to je seveda ujeto in zastavljeno v dispozitiv glasbenega jezika kot nevidna (a nadvse pomembna) mreža med elementi.

In še nekaj – simbolni akt glasbe ni le njen zapis, red, zakon ali kanon, temveč tudi nekakšen strateški model, ki napeljuje

<sup>9</sup> Foucault, Michel: *Vednost, oblast, subjekt*. Krt, Ljubljana 1991, str. 79.

na to, da pa res vsake neartikulirane glasbene latovščine, pop plaže in kiča<sup>10</sup> (kot izdelkov glasbeno nepismenih samoukov in glasbeno neizobraženih zabavnjakov) le ne moremo meriti z istimi vatli, kakor se meri umetnost, ki je dispozitivna in podvržena simbolnemu redu. Tako postane glasbeni jezik nekakšen *metajezik* (in od tod smo izpeljali *metazvok*), dejansko jezik simbolnega sveta (a ni to že od nekdaj?) in se samo prepíše v dispozitivno stanje reda, kot že vselej prepoznaven presežek, kot simbol, ki zaživi v izvedbi, interpretaciji in prenosu simbola v svet imaginarija – v besedah. Danes bi rekli, da je to kibernetični svet, v katerem obstajajo aparati (stroji) brez oblik. Po tej plati pa smo že blizu sami ideji aparata govornice – stroj govora.<sup>11</sup> A naša naloga tukaj ni, da bi šli po tej poti. Vprašanje *zvoka kot bivalnega prostora* je v središču pozornosti. Govor je le del aparata, s katerim (in v luči katerega) je treba tudi ta *zvok* razumeti in katerega je nujno znotraj bivalnega prostora misliti.

## Zvok kot simbol in meta-bivalni prostor ter hiperrealnost glasbe

Fenomen zvočne govornice in njene dispozitivne simbolne vrednosti se tako pokaže kot presežek tega, čemur ljubitelji tako radi rečejo »mnenje« ali »všečnost« ali »zanimivost«. Vseh teh treh besed namreč ne srečamo v zapisu simbola, saj v razmerju do simbola ne moremo govoriti o mnenju o njegovem pomenu (in ne ne-pomenu), zanimivost in všečnost pa se tako ali

<sup>10</sup> S tem merimo predvsem na (v) ideje, ki jih je ponudil že omenjeni Michel Foucault v: *Zgodovina seksualnosti. Volja do znanja*. ŠKUC, Ljubljana 2000, str. 106 in dalje.

<sup>11</sup> Seveda asociiramo na Lacanov *apparole*, saj pravi, da je »... pri govorečem bitju užitek opremljen [appareillé] prav na tovrsten način ...« Prim. Lacan, Jacques: *Še. Seminar, knjiga XX*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, Ljubljana 1985, str. 46.

tako izmakneta racionalnim potem. Na primer: Beethoven, Mozart, Bach, Chopin ali Šostakovič so zakodirali svojo (glasbeno) idejo v simbolni red (dispozitiv) partiture in jo s tem zavarovali pred pozabo, hkrati pa ji (glasbi) vdihnili možnost, da prestopi prav ta simbolni svet (notografijo) in postane vedno znova nova – umetnost s produkcijo (interpretacijo, re-interpretacijo) vseh, ki jo izvajajo po njihovem načrtu (partituri). *Fantazmatski svet*<sup>12</sup> idej, v katerem poslušalci in izvajalci dejansko prisluhnejo vstajenju Beethovnov, Mozartove itd. glasbe je svet simbola vednosti (o njej sami), saj vključuje soigro podobe (notografije, simbola) in zvoka (kot videti/govoriti), torej razmerje subjekta in označevalca do tistega objekta, ki ga dejansko predstavlja temeljni pogled (Beethovnov, Mozartov itd.) in njihova glasba/zvok. To pa je morda hrbtna stran ideje mnenja, vsečnosti in zanimivosti kot nemoč laične fantazme, kot njen dispozitiv simbola filmske glasbe in odgovor na zaganje [imperativ]: neznanje je nemoč razumevanja tega jezika.

Obstaja pa še nekaj: zvok ter njegov prostor in čas, ali bolje: njegov *meta*-prostor. Uvodoma smo prostor že razdelali, njegova nadinačica pa nam daje možnost popotovanja po svetu ideje bivanja v hiperprostoru, ki pa je temelj (nevidne) zvočne strukture, ki pa vendar postavlja svoje temeljne zakonitosti. *Metaprostor* se tako z našim vstopanjem vanj spremeni v *bivalni metaprostor*, ki predstavlja naddimenzionalno različico zanke prostor-čas, saj je zvok *a priori* zaznana realnost, ki jo je mogoče razložiti s konceptom *naturalističnega simulakra*. Le-ta se namreč razcepi na svoj izvor, temeljni zvok in na svoj simulaker, na dvojnika. Samo hiperrealnost lahko namreč preseže fikcijo – za to trditev zadošča pogled naokoli in že lahko opazimo skoraj nešteto potrditev in znamenj za množično naraščanje imaginarnega. A Realno ne bo nikoli zmoglo preseči svojega modela, v najboljši meri je lahko le njegov alibi. Vendar je v tem lahko tudi zanka, trik: imaginarno je bilo alibi realnega, v svetu, ki mi je gospodovalo načelo Realnega. Danes je Realno postalo alibi modela in to v svetu, ki ga upravlja načelo simulacije. In paradoksalno je, da je Realno postalo naša prava utopija, vendar utopija *ad verbum* ni več možna, saj utopija, o kateri lahko samo še sanjamo, je utopija izgubljenega objekta. Vse ostalo je namreč v navidezni, v hiperrealnosti, že popolnoma možno. Še več: je postalo Realno *par excellence*. Vprašajte otroke. Povsem zanesljivo vedo, da obstaja dedek Mráz. Vedo tudi, kako je videti. In v vrečah imamo neskončne količine izdelka, ki se imenuje *Coca-Cola*.

Vse to je le navidezno povezano in ujeto v naš namišljeni svet. Toda: čas je zagotovo nekaj, kar je nenehno prisotno. Prav zato pa ujetost in preseganje glasbe in zvoka ter ustvarjanje metaprostora ni izjema, ki bi ne bila udeleženka tega plesa: tudi glasba se nekje prične, na drugem koncu pa končna. V Grčiji,

<sup>12</sup> Prim. Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, Ljubljana 1997, str. 13 in dalje.

natančneje v Delfih, svetišču boga Apolona, so razlagali, da je dobro, če 'spoznaš samega sebe'. Toda tam je sedela svečenica Pitija, ki je bila zaradi pare (ta je prihajala iz zemljine razpoke) omamljena, a prerokovala je z navdihom bogov. Njene prerokbe so bile izredno dvoumne, zato so bili tam pri roki svečeniki, ki so podali razlago njenih nepovezanih stavkov. A če se prerokba ni izpolnila, so bili za to krivi razlagalci in nikakor ne Pitija. Zakaj to poudarjamo? Ker se ukvarjamo z razlaganjem, jasno. Tukaj vendar razlagamo *zvok* in *prostor*. A razlage so lahko vedno nekoliko majave, še posebej, če se jih ne premisli dobro. Za to pa je potreben čas. Misel 'spoznaj samega sebe' bi bilo dobro dopolniti z 'raziskuj'. In s 'premisli' in kar je še takšnega, da napoti tja, kjer se ta ali ona stvar začne. K izvoru in k prvemu koraku. A ta je najtežji. In tako, kakor obstajajo vzporedni svetovi, obstajajo tudi vzporedni zvočni sistemi. In glasba in vzporedni časi in prostori – kibernetični prostori. Kiberprostor ni zanemarljiva konstanta današnjega medijskega sveta. Kiberprostor odpre področje fleksibilnega mnoštva spolnih in družbenih identitet in nas tako vsaj potencialno osvobaja prijemov patriarhalnega Zakona. Tukaj bi sicer lahko odprli široko polje členitve resničnega sebstva nasproti neki umetni drži, a bi slej ko prej zašli. Ostanimo zato raje na prvi poti. V kiberprostoru smo se namreč prisiljeni odreči vsaki fiksni simbolni identiteti in tako dobimo, na kratko rečeno, konec kartezijskega cogita kot **edinstvene misleče substance**. Čisti zvok *kot glasba* pa je bil in je še edina umetniška smer, ki je poznala kiberprostor od samega nastanka. Njena umetniška poanta se je namreč naslavljala na ekspozicijo podobe, ki je prešla iz svoje statičnosti v gibanje [ples] in tako ustvarila hiperrealni prostor časovno neomejene magije, strahu in užitka hkrati. In danes je enako. Nekateri še vedno ne razumejo, da pri posneti glasbi ne gre za njeno vlogo posrednika, vmesnika, dodatnega člana ali povezovalca, temveč za popolnoma samostojno identiteto subjekta umetnosti same, ki prosto kroži znotraj celotnega časa izvedbe in ni njen del, temveč njen nikoli zapolnjeni prazen prostor, njen manko in njena fantazma. Kot kiberprostor na koncu kiberrealnosti, ki postavi temelje za simbolni red stvari, red simbolnih fikcij, ki pa ne delujejo na isti ravni kot neposredna in materializirana kavzalnost. Ne gre za čas, ki bi bil nekje začet in drugje končan, temveč za čas v osnovnem pomenu – za vse, kar dejansko *Kronos* [gr. *chronos*, čas] pooseblja. Bil je eden od šestih titanov v starogrški mitologiji, bog časa in žetve, žetev pa vemo, da mora biti opravljena ob pravem času, drugače letina propade. Tako je *Kronos* bog pravih trenutkov, s tem pa vladar časovne premice od začetka do konca (žetve).

Kar je *družbena realnost*, je neposredno povezano z distribucijo moči, in to ne zgolj na najbolj navadnih ravneh vsakdanje interakcije, temveč tudi na ravni globalnih kultur in ideologij, katerih vpliv je čutiti v slehernem kotičku vsakdanjega družbenega življenja<sup>13</sup>. Tako nas pouči Lefebvre in v tem trenutku nimamo niti najmanjšega razloga, da mu ne bi



verjeli. Zakaj? Ker je zvok in z njim glasbena umetnost le ena od današnjih kulturnih dobrin, s katero je možno posegati v vse pore družbe – ali kot pravi Lefèbvre: v sleherni kotiček vsakdanjega življenja – tudi v bivalni prostor, jasno. Ste se kdaj vprašali, kje je še mesto na tem svetu, kjer vas ne bi zaspavali in zalivali z glasbo takšnih in drugačnih oblik ter vsebin? V avtobusu, na vlaku, v trgovinah, na postajah, v kavarni itd. doni in zvoni karkoli. Naštevjanja še dolgo ne more biti konec. Torej? Smo lahko sploh še kako kritični do tega, kar nas tako rekoč obdaja kakor zrak? Težko. Prav zaradi tega pa je nadvse dobro, da se na trenutke odmaknemo od tega hrupnega vsakdana, vsaj v mislih, in nekatere stvari premislimo, kakor se za nekoga, ki se je misliti naučil, spodobi. In da se počasi vzgojimo tudi za poslušalce, da postanemo natančni, občutljivi in dojemljivi. A to je izredno težko. Zagotovo.

## Singularnost zvoka kot bivalnega med-prostora in nemožno

Vsako dejanje je zapisano v trenutek. Prav tega se morda najbolj zaveda glasba, ki prestopa te meje in Realno kaže po eni strani vedno kot enigmatično, po drugi pa vezano Zakonu. Toda upoštevati moramo še eno komponento Realnega. To je *nemožno*. Realno kot *nemožno* pri glasbi lahko nastopa celo na več ravneh in v mnogih točkah. Toda nikoli se ne more povsem umakniti pogledu. Tudi če se popolnoma skriva v analogno ali digitalno tehniko, v frekvence radijskih valov ali v televizijske signale. Vedno bo na koncu obstajalo nekaj fiksiranega, vidnega in oprijemljivega, iz česar bo možno razbrati, da gre vendar za glasbo, za zvok. Res je, da bo v vseh teh procesih nastala znatna defiguracija glasbe kot neke klasicistično oprevane vrline, saj se bo potopila v hiperrealnost današnje dobe in postala njen prosto lebdeči element. Toda z nekakšno regresijo, s singularnostjo zvoka kot nujnim skupnim pojavom, se bo ista glasba zavihnila spet nazaj na mesto, ki ji vendar pripada že od samega začetka: na mesto Simbolnega. Samo spomniti se je treba mnogih jazz-rock-pop predelav Vivaldijevih *Štirih letnih časov*, pa Beethovneve znamenite 5. *simfonije*, prve teme *b-mol klavirskega koncerta* mojstra Čajkovskega, itd. Vse to je nemožna Realnost in Realnost nemožnega, ki se (morda prav zaradi tega) vedno mora zgoditi in se tudi (jasno) zgodi. Zaradi singularnosti zvoka, ki stopa v bivalni prostor nastane namreč možnost misliti drugi svet – milost transcendence nam je bila odvzeta, vendar moramo poudariti, da ne obstoja odnos od vzroka k učinku. Pa ne zato, ker je zemeljski prostor virtualno kodiran, kartografirano, preštet, nasičen, mundializiran,

<sup>13</sup> Lefèbvre, Henri: *Everyday Life in the Modern World*. London, 1971. Prav Lefèbvre (1901-1991) je v svojih delih razvijal izredno kritično misel okoli dogodkov in ideologij današnjega sveta (na primer v *Critique of Everyday Life in The Production of Space*), v katerih ne le opozarja, temveč prav utemeljuje pravila današnje družbe v odnosu do umetnosti (in s tem tudi do glasbe) ter v luči socialne kritike in same filozofije kulture.

ran, temveč in predvsem zato, ker je na nek način popolnoma zaprt. Ne obstaja več prostor, temveč le *med*-prostor. Tam pa je možno srečevanje zvoka onkraj enega kraja, torej singularja, ki presega samo fikcijo sveta. Lahko se udejanji le v vzporednem svetu ali pa v simulakru.

V razčlenjevanju smo lahko kritični do same ideje, kaj pravzaprav zvok kot bivalni prostor sploh je. Če zatrdimo, da je simulaker, smo postavili še najbližjo trditev. A težava je v bistvu v tem, da mnogi ne vedo, kaj naj s tem počno. Ko smo zapisali, da je zvok/glasba (tudi neke vrste) govorica, smo merili prav tja. Ker je govorica, je simulaker. Povejmo še nekaj: zelo dobro poznamo glasbeno-pedagoški vzorec poučevanja inštrumentov z nenehnim ponavljanjem, z vajo, ki je na meji dresure. Samo in edino takšno ukvarjanje z glasbo ni samo škodljivo za mentalno zdravje, temveč pretirano poudarja le eno glasbeno plat – mehanično. Res je, da so potrebne določene spretnosti, da obvladamo glas ali mehanski inštrument, vendar je v tem pedagoškem vzorcu izvzeto doživljanje glasbe kot umetniške tvarine, katere osnova pa je vendar drugje. Takšna dresura je v bistvu glasbena adaptacija, ki ne prinaša v glasbo nič drugega kot le rokodelske, popolnoma obrtniške prakse. S tem pa se popolnoma zabriše njen (glasbeni) nastanek, ki pa je vendar intelektualen. Ves svet gre skozi filter kulturne industrije, kot je poudaril že Adorno<sup>14</sup>, zato je toliko bolj potreben razmislek ob glasbi, pomemben je njen intelektualni vpliv na tistega, ki jo izvaja, poučuje, in onega, ki jo sprejema.

Šolstvo danes ni niti enako, ali še več, niti podobno ni šolstvu izpred nekaj let. Množica privatnih interesov, kredibilnih ali ne, se je zagozdila v sistem tako, da se že res težko loči seme od plev. Težave pa je naredila tudi privatizacija najrazličnejših interesov. In prav privatizacija interesov je povzročila nekakšno pluralnost glasbe kot medija splošnih dobrin, ki pa mu lahko šola kot ustanova sledi le še skozi šivankino uho. Tudi če zapišemo, da nas lahko kakovost pouka postavlja na najvišje mesto na prioritetni lestvici strokovnih ustanov, pa ne smemo pozabiti dejstva, da so merila kakovosti zelo različna. Wittgenstein nas uči, da se moramo vedno spraševati po nekem pravilu, če menimo, da je to dejansko potrebno. Toda – če to ni vprašanje o vzrokih našega početja, potem smo pač ravnali tako, kakor smo ravnali. Gre torej preprosto za to, kar delamo. Singularnost zvoka kot bivalnega *medprostora* nam nudi skrajno možnost, da samo idejo umestimo v nek koncept. Zato lahko na koncu koncev rečemo, da imamo vendar opraviti tudi s praktičnim čutom, s tistim, ki nam ponuja nekakšen paralelni, vzporedni svet umetnosti. Svet vzporednosti in hkratnosti. Dandanes bi bilo morda celo bolje govoriti o tem, da je navidezni svet pravi in da je ta, za katerega menimo, da je resničen, v bistvu simuliran, umetno ustvarjen in organiziran tako, da verjamemo v

<sup>14</sup> V mislih imamo znamenito delo Adorno, Theodor W.: *Dialektika razsvetljenstva*. Studia humanitatis, Ljubljana 2002.

njegovo resničnost, zato je singularnost tako pomembna. In medprostor. Vzporedni svet, hiperralen svet je prav tako svet nas, kakor je svet onkraj podobe sebe samega, kar nam ponuja tudi naš praktični čut, za katerega lahko trdimo, da je neka-kšna naša kvazitelesna vpletenost v svet »realnega«. Vendar ni le to. To je, delno, naša imanenca v svetu, s katero nam ta isti svet vsiljuje svojo imanenco, torej neločljivo povezanost stvari, s katerimi prepletamo naša izkustva. Lahko bi se za konec obrnili še h Kantu in rekli, da je to (in samo to) imanentno sprejemanje sveta (kot nasprotje transcendentnemu) tisto, kar je edino bivajoče in/ali podano v izkušnji sami. Toda obstoj realnega sveta se vendar umika (izmika) tej izkušnji *per se* in se ponuja kot ena od možnosti samega izkustva, kot njegova percepcija, v kateri pa domuje le navidezno realni svet kot podoba zunaj človekove zavesti, kot ujetost zvoka v bivalnem prostoru. Bolje: *medprostoru* – ali enostavneje: realnost (pač to, kar pod tem razumemo) je le vsebina naše zavesti, ta pa se nenehno zrcali v njej (realnosti) sami in ustvarja halo efekt *ad infinitum*. Ta ovinek smo naredili prav zato, da pokažemo na možnost razumevanja zvoka kot bivalnega prostora kakor enoto, ki ustvarja imanenco izkušnje, s to izkušnjo potem beremo naslednji zvok, glasbo, knjigo, skulpturo ali sočloveka.

## Zaključek kot zapiranje rezidualnega<sup>15</sup> prostora in iluzija

Še posebej takrat, ko govorimo o zvoku, moramo razumeti vpliv prepleta nekakšnega miselnega habitusa s tem, kar opazujemo, pa čeprav je to le iluzija nekakšne notranje podobe. Razmerja podoba-zvok so izredno zapletena, saj delujejo po najrazličnejših pravilih. A ena stvar jim je temeljna: njuno srečevanje omogoča popolno anticipacijo, notranji doživljaj in miselno konfiguracijo vedno novega prostora, prepojenega s subjektivnim smislom – to lahko tudi imenujemo *illusio* [lat. *posmehovanje*], čutno prevaro, iluzijo, izvirajočo iz nepravilnih zaznav in iz nepravilnega tolmačenja vtisov. Če nadaljujemo – to je prevara v pravem pomenu besede, slepilo, blodnja, zabloda, neuresničljiva sanjarija, življenje v praznih upih. Kako jasno postaja prav to, kar iščemo! Če je sam zvok *per partes* prav to, kar nam glasba z odprtimi rokami ponuja, potem je edino ideja o zvoku kot o fantazmi, ki lahko biva (od tod 'bivalni' prostor), stvarna. Saj lahko ustvari to popolno iluzijo. Postane Realna iluzija, ker je prestopila meje našega stopanja v bivanjski figuralni svet in nam spregovorila kot glas brez telesa in končno – kot verjetje v to iluzijo. Tako se bivalni prostor dejansko zapre na eni ravni, ostaja pa odprt v svojih vzporedjih. Zvok kot bivalni prostor se konstituira na tisti strani, kjer lahko obudi novo rojstvo čiste pragmatične zavesti o tem, da je

<sup>15</sup> Izhajajoč iz besede *rezidij* [lat. *Residuum*], pomeni pa *ostanek, preostanek*; izpeljavo v *rezidualen* pa hočemo razumeti kot tisti/tisto, kar je *preostal(o)*, torej *preostanek*.

glasba virtualna umetnost, da je njen prostor popolna hiperrealnost in da se lahko tako, kakor univerzum, širi in dopolnjuje v vse smeri – v čas in prostor.

Kajti:

- rojstvo je rezidualno, sploh, če ga simbolno ne prevzame iniciacija;
- smrt je rezidualna, sploh, če ni odločna v svojem žalovanju, v kolektivnem priznavanju žalovanja;
- vrednost je rezidualna, sploh, če ni povzeta in ne izgineva v ciklusu izmenjav;
- spolnost je rezidualna, sploh tedaj, ko postane proizvodnja spolnih razmerij;
- družbeno samo je rezidualno, ko postane proizvodnja 'družbenih odnosov';
- vse Realno je rezidualno;
- in vse, kar je rezidualno, je namenjeno neskončnemu ponavljanju v fantazmi.<sup>16</sup>

## # Viri in literatura

- Adorno, Theodor W.: *Dialektika razsvetljenstva*. Studia humanitatis, Ljubljana 2002.
- Baudrillard, Jean: *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*. ŠOU, Ljubljana 1999.
- Foucault, Michel: *Vednost, oblast, subjekt*. Krt, Ljubljana 1991.
- Foucault, Michel: *Zgodovina seksualnosti. Volja do znanja*. ŠKUC, Ljubljana 2000.
- Freud, Sigmund: *Psihoanaliza in kultura*. DZS, Ljubljana 1981.
- Hawking, Stephen: *Vesolje v orehovi lupini*. Učila, Tržič 2004.
- Lacan, Jacques: *Še. Seminar, knjiga XX*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, Ljubljana 1985.
- Lefèbvre, Henri: *Everyday Life in the Modern World*. London, 1971.
- Platon: *Država*. DZS, Ljubljana 1976, knjiga IV, 424c-e.
- Platon: *Zakoni. Knjiga II., 655d*. Založba Obzorja, Maribor 1982.
- Randall, Lisa: *Warped Passages: Unravelling the Universe's Hidden Dimensions*. Penguin, New York 2006.
- Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, *Analecta*, Ljubljana 1997.

<sup>16</sup> Baudrillard, Jean: *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*. ŠOU, Ljubljana 1999, str. 169.