

OPTIČNA
PODOBA
GLASBE

USTVARJANJE SVETLOBE
BOŽIDAR SVETEK



SLOVENSKA FILHARMONIJA

Božidar Svetek
USTVARJANJE SVETLOBE

Božidar Svetek

USTVARJANJE
SVETLOBE

Optična podoba
glasbe



SLOVENSKA FILHARMONIJA
LJUBLJANA 2014

Božidar Svetek, *Ustvarjanje svetlobe, Optična podoba glasbe*

Urednik, tehnični urednik (oblikovanje in prelom) in lektor: *dr. Jonatan Vinkler*

Recenzenti: *dr. Franc Križnar, Aleksander Bassin, zasl. prof. mag. Pavel Mibelčič*

Fotografije: *Božidar Svetek*

Izdajatelj: *Slovenska filharmonija*

Ljubljana 2014

Zanjo: *Damjan Damjanovič*

Tisk: *Tiskarna Požgaj, Kranj*

Naklada: *500 izvodov*

Spletna izdaja je dostopna na: <http://www.filharmonija.si>

Nosilec moralnih avtorskih pravic za to delo je avtor, Božidar Svetek. Nosilec stvarnih avtorskih pravic za to izdajo je izdajatelj. Brez izdajateljevega pisnega dovoljenja so prepovedani distribuiranje, javna objava, predelava ali uporaba tega avtorskega dela ali njegovih delov v obsegu, ki ni običajen v znanstveni obravnavi, in sicer po kakršnem koli tiskarskem, fotoreprodukcijskem ali elektronskem postopku.

© Slovenska filharmonija, 2014.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78:159.954.4

SVETEK, Božidar

Ustvarjanje svetlobe : optična podoba glasbe / [[besedilo in] fotografije]
Božidar Svetek. - Ljubljana : Slovenska filharmonija, 2014

500 izv.

ISBN 978-961-6432-06-1

274077696

Vsebina

Zahvale	7
Namesto uvoda	9
Messiaenove ptice	9
Optična podoba glasbe	15
Zavajajoča enoznačnost	19
Percepcija	23
Odpoved percepciji	27
Sugestija navade	31
Izposojena čutnost	35
V zavetju udobja	39
Pozornost	43
Prastrah	47
»Drugo« je »Praprvo«	49
V zajemu slišnega nov pogled	69
Prostorska sinteza	75
Barva	79
V ravnotežju nova estetika	85
Vidna stran refleksije	87
Jukstapozicija	95
Hegemon novega pogleda in doživetja	97
Ustvarjanje svetlobe	101
Povečana aktivnost	111
Videti	123

V notnem zapisu »sij umrlih zvezd«	129
Zaznavanje	133
Dinamična odprtost	145
Zvočno »vesolje«	149
Višja raven	153
Nov pogled	159
Glasbeni planetarij	163
Medprostor	173
»Široko zaprte oči«	175
Premeščanje	179
Digitalni format	181
Novo življenje	185
Literatura	193
Imensko kazalo	197

Zahvale

Ko je Siemens pred leti proslavljal 150-letnico lastnega obstoja, me je eden od predstavnikov podjetja povprašal, ali sem ob vходу v razstavni paviljon videl izpisana imena in naslove. Moj odgovor je bil pritrdilen, toda negotov. Med imeni na levi strani vhoda sem namreč zasledil tudi Thomasa A. Edisona in sem sklepal, da gre za pomembne Siemensove izumitelje. Ker moj odgovor ni bil ravno prepričljiv, me je Siemensov predstavnik popeljal pred vhod in razložil: »Res je, na levi so imena iznajditeljev, toda na desni so ravno tako pomembna imena in naslovi tistih, ki so verjeli v sanje in vizije ljudi z levega seznama in so le-te hrabro sfinancirali pri njihovih idejah. Rezultat tega „sodelovanja“ pa je Siemensov uspeh, ki ga tu promoviramo.«

Če opisano izkušnjo primerjam s knjigo, ki je pred bralcem, se zahvaljujem Slovenski filharmoniji in njenem direktorju Damjanu Damjanoviču za sodelovanje, saj bi brez slednjega to delo ostalo še naprej v predalu kot gradivo.

Zahvalo namenjam tudi uredniku Jonatanu Vinklerju za njegovo modro potrpljenje pri urejanju in oblikovanju mojega ne ravno veččega pisanja. Zahvala gre tudi skladateljem Lojzetu Lebiču, Janiju Golobu, Pavlu Mihelčiču, muzikologu Francu Križnarju, likovnem kritiku Aleksandru Bassinu in še mnogim, ki že vrsto let spremljajo moje delo, za katerega verjamem, da je le točka na premici razvoja in nič več kot to.

Božidar Svetek

Namesto uvoda

Messiaenove ptice

Še vedno redka živa ptica, ki se je izgubila v gozdu stotine preperelih relikvij, spoznava smerokaze narave v gozdu umetnih dreves tega našega zdavnaj okamenelega zvoka. Polomila si je krila pri vztrajnem in neuspešnem prebijanju steklene glasbene kletke. Messiaena se loteva obup, kriči k upor, a vse modre sove se na drevesih v snu smehljajo in sanjajo nove ukane okrasja.

*Olivier Messiaen*¹

Povezava sluha in vida ter njuno integralno delovanje v pomenu povečanja razumevanja enega ali drugega dražljaja je zelo stara, obsežna in zapletena tema. To spoznanje velja še posebej znotraj glasbenih praks, v katerih izstopa vprašljivi pomen prenosa – pogosto optične – ideje skladatelja v notni zapis ter njegova transformacija vlišno. Pri poslušalcih pa predvsem njegova (zvočna) pretvorba – nazaj v vizualno predstavo, njeno razumevanje in doživljanje.

Vprašljivost omenjenega sosledja se skriva znotraj kompleksnosti ideje, motiva in obsega podatkov, katerih s pomočjo notnega zapisa, tj. zvoka – instrumenta ni mogoče celostno zajeti in izraziti. Vedno ostaja še nekaj ali veliko neizraženega.

Iz navedenega razloga, »primarnosti« zvoka, kakor zaradi vrste drugih razlogov (tudi fizioloških) je neizogibno prisoten vid: ob poslušanju »hoče« sodelovati, predvsem v pomenu razumevanja in doživljanja abstraktne ideje – glasbenega. V obratnem primeru – zaželeno »primarnosti« – slike, pa velja »volja« sluha (Edvard Munch, *Krik*).

Tako je v obeh primerih prisotna podzavestna »volja« sluha in vida (in tudi ostalih čutil) po sodelovanju, predvsem v pomenu integracije vseh informacij.

V pričujočem delu, ki ne odraža neposredne znanstvene ali umetniške prakse, omenjeno »voljo« vida obravnavam zgolj kot večinski poslušalec glasbe. Iz enakega razloga si tudi z odgovornostjo, občutljivostjo in svobodo dovolim izpostaviti – v lastnem »jeziku« – izkušnje prehojene poti, povezave sluha in vida,² tj. integralnega dojemanja in razumevanju glasbe.

1 Dubravko Detoni, *Novi zvuk, panopticum musicium*, Zagreb 1972, 181.

2 Kljub številnim zgodovinskim usmeritvam podaljšanja slišnega v vidno bi želel izpostaviti ugotovitev, da znanstvena kakor tudi umetniška sfera za temo, ki jo obravnavam, nista pokazali in ne kažeta primernega zanimanja. V svojih »nasmehskih« ostajata konzervativni in zato puščata premalo

Zaradi obsežnosti teme, vpete v čutilo sluha in vida, prakse in številnih drugih vsebin, je nastajajoča sinteza – vizualizacija glasbe – v nenehnem procesu spraševanja in odgovarjanja. Slednje poskušam oblikovati v kontinuirano celoto, vendar spoznavam, da končne sinteze slišnega in vidnega v delu, ki je pred bralcem, ne bo možno doseči in končati; ostalo bo le ne(do)konč(a)no delo. Razlog tega spoznanja je že v izhodišču: v moji preveliki radovednosti in zato tudi v nepričakovanem pristopu k oblikovanju gradiva.

Pričelo se je z zapisi likovnih spoznanj v zvezi z upodobitvijo nevidnega – glasbe, ob robu nastajajočih likovnih del.

Zapisi ob »poti« spoznanj so imeli likovno izhodišče, le-to pa se je v nadaljevanju nadgrajevalo s številnimi drugimi spoznanji ter je vključevalo glasbo, kar je oblikovalo sintezo, ki je pred nami. Pristaviti je tudi teorijo – obstoječe prakse – ter nadvse »vlažna« področja naše fiziologije, tj. lege, v kateri se enakovredno in obojesmerno, dinamično in mehko združujeta sluh in vid – glasba in slikarstvo.

Vzporedno s primarno prakso, v pomenu novih spoznanj, vpetih v pospešeno gibanje informacij in medsebojnih zvez slednjih, je pričujoča knjiga »odprto delo«, je entiteta v nenehnem dopolnjevanju. Zato je obremenjena s kronologijo nastajanja.

Ima odprto, dinamično prostorsko podobo in bo morda zato nekoliko težje berljivo. V tem trenutku pa je le prerez nekega še nedokončanega in nezaključenega, mojega subjektivnega pogleda, ki se bo, verjamem, z mano ali brez mene v prihodnosti še razvijal.

Pravzaprav je iz navedenega možno sklepati, da je nastajajoče delo oblika prototipa,³ je delo v »vlažni legi«, nekje med esejem in znanstvenim delom. Zato morda ne bo ponudilo zelene celovitosti, zaključenih tematskih sklopov, sistematičnosti in enostavnosti v pomenu redukcije »čistih pravil« in kontinuitete, kakor so že izpisana mnoga branja o glasbi ali slikarstvu.

prostora za resno ter potrebno razpravo in odprtost. Iz tega razloga lahko omenjene »nasmeške«, namenjene optični podobi glasbe (njenem razvoju), primerjam z tistim »nasmeškom«, ki ga je v zgodbi o Talesu z Mileta izrazila njegova služabnica, in sicer ob priložnosti, ko je le-ta hodil – ponoči –, gledal zvezde in padel v vodnjak. Ko mu je pomagala iz njega, mu je v smehu dejala: »Domišljaš si, da lahko razbiraš skrivnosti neba, pa ne vidiš niti tega, kar ti je pred nosom.« (Mladen Dolar, *Filozofija in spolna razlika*, *Problemi* 48, št. 1/2 (2010), 86). Res je, navedena ugotovitev drži, toda kljub temu zvezde ni dovolj le gledatni, potrebno jih je, pogosto tudi z posledicami, videti!

3 Ko govorimo o prototipu, je ta bolj zanimiv kot eksponat in ne kot serijski izdelek. Odgovor se skriva znotraj nesistematičnih sledi različnih razmišljanj in iskanj optimalnih rešitev problema. Ko prototip v nekem trenutku doseže zadovoljivost, se v njegovo dokončno dooblikovanje praviloma vključi ekipa ustreznih strokovnjakov, ki prototipu vsak na svojem področju »vdahne« potreben del celosti, ki jo zahteva profesionalni izdelek. Avtorji ideje večinoma niso v celoti nosilci dokončne podobe izdelka (umetnine) kakor tudi ne deležnosti timskega dela (nadaljnega razvoja). Razlogi so različni, pogosto so finančne narave. Iz tega razloga so novi, nastajajoči izdelki v svoji nedokončani podobi ter kvaliteti nekonsistentni in s tem pogosto podvrženi nekorektni oceni, za katero se skriva skromen skupni interes, kar pa je za razvoj in tovrstno klimo (vzorčnost) v družbi slabo.

Pri branju se bodo posamezne ugotovitve tudi večkrat ponovile, predvsem iz razloga izostritve različnih pogledov na isto vsebino, kar nesporno usmerja na kompleksnost obravnavane teme.

Kot samostojne in zanimive celote se tu odpirajo tudi številne možnosti obnove posameznih tem in njihove nove realizacije. Iz tega razloga ter z optimizmom, usmerjenim v prihodnost, verjamem, da bo pričujoče delo z rezultati prakse in z nekoliko več truda, obdanega z novimi tehnologijami ter tradicionalnimi pogledi, radovednem bralcu ponudilo neodvisno priložnost in spodbudo za odpiranje povsem novih vprašanj, videnj in razmišljanj o nematerialnem likovnem izrazu, predvsem pa o zvoku – Glasbi.

Fascinantne barvne izraze glasbe, »zaigrane« na prototipu barvnega instrumenta, soočam z že znanimi zgodovinskimi dejstvi ter z nekoč avantgardnimi idejami; gre za združevanje slišnega in vidnega, to je za interaktivno (sinestetično) dojetanje, kakor tudi za novo, sodobno računalniško, akustično in drugovrstno tehnologijo. Rezultate svojih razmišljanj, raziskovanj in izkušenj⁴ pa poskušam preveriti ter v pričujočem gradivu tudi strnjeno in smiselno opisati.

Govorimo o glasbi – zvočnem fenomenu, ki sam po sebi ni naravni pojav. Je ena od vrhunskih človeških imanenc z neštetimi funkcijami in delovanji. V svoji izraznosti je glasba abstraktna, in prav ta izraznost nosi v sebi zavedano ali nezavedano željo po njeni razumljivosti in obvladljivosti. Toda slednjo zaradi njene nerazumljivosti prepogosto zavajajoče in upravičeno (čutila imajo »voljo«, hočejo sodelovati) navezujemo in nadgrajujemo z različnimi vizualnimi, simbolnimi pomeni kakor tudi z vsebinami naše objektivne, zamejene stvarnosti, ne da bi ob tem začutili njeno presežno vidnost.⁵

V glasbo ideologizirano »vstavljamo«, a v njej tudi pričakujemo – slišimo in »vidimo« – le subjektivne informacije. To pomeni, da ne govorimo o sami glasbi, govorimo skozi njo, in ji na ta način dodeljujemo služnostno funkcijo, ki naj bi jasnila, podpirala in »videla«, našo danost – svet in čas, v katerem živimo. Zaradi tega so vsi – realni, slikovni ali metaforični – »nadomestki« le objektivno orodje in pripomočki, z namenom približevanja in izenačevanja z slišnim. Namenjeni so čutilu vida, tj. doseganju interaktivne celosti poslušane glasbe, predvsem v pomenu čutnega dopolnila, in sicer njenega že omenjenega abstraktnega in nerazumljivega izraza.

Čeprav »nadomestki« v svojem osnovnem izrazu nosijo sporočilnost, je le-ta objektivno zavajajoča, je »politična« in pogosto trivialna. Posledično »povzroča« minimalizacijo glasbenega, kar od poslušalcev,

4 Izkušnje zajemajo klasično/tesno, sodobno, zabavno in etno glasbo.

5 Vizualne prisposobe, ambientni kot dopolnilo v izostritvi glasbenega (sporočila) v izvedbi, so primerljive s sencami iz Platonove alegorije o votlini (Platon, *Država*, sedma knjiga). V nadaljevanju se znotraj prakse optične podobe glasbe tako odpirajo številna vprašanja o vizualnem – »sencah« –, ki jih poskušam na sebi primaren način na novo opredeliti in osvetliti.

še posebej od tistih s skromnimi izkušnjami, terja napor, ki ga le-ti pogosto ne zmorejo.

Sklepiti je, da se znotraj navedene ugotovitve skriva naša pomanjkljiva interaktivnost,⁶ tj. neenakovredno dojetje slišnega in vidnega, pogojeno z našo skromno in površno percepcijo. Predvsem v pomenu prioritete ali nedoslednosti za bolj jasno poseganje v nematerialnost (abstraktnost), kakor tudi vsebin, ki so sedaj, in tistih, ki so že oddaljene, ter njihovega celostnega povezovanja. To pa je zagotovo razlog, da smo glasbo, hote ali nehote, neustrezno pozunanjali, jo »zasenčili« in ji odvzeli ali zakrili avtonomnost, čeprav je abstraktna. V nekem pomenu smo jo sebi primerno »počlovečili«, da bi govorila o nas in naši neposredni danosti, ter ji tako odvzeli možnost za njen celostni obstoj – zunaj omejujoče materialne perspektive – ter za njen nadaljnji celostni razvoj.

Nesporno ostaja odprto vprašanje: Ali še naprej ostati v Platonovi votlini, in če ne, kako glasbi vrniti, ji ohraniti njeno lastno, toda zamolčano in pričakovano vizualno izraznost, če se še vedno v pomenu njene celosti neustrezno dopolnjuje, »zapolnjuje« in »nadomešča« z optičnimi vsebinami – s »sencami«, ki niso del nje, njena last?

Odgovor na to, ne novo vprašanje pa je po moji izkušnji v njeni lastni dinamični barvitosti, v njenem sočasnem objemu slišnega, ki enakovredno aktivira in integrira vsa naša čutila. Še posebej vid, ki je neizogibno prisoten in »hoče« sodelovati. Toda žal je pri poslušanju vedno usmerjen v izstopajoče, toda nepovezane vsebine, kakor tudi v brezinteresno optično »tavanje« po okolici. To pa tudi izpričuje dejstvo, da vid, še vedno, nima jasne vloge pri spremljanju, doživljanju in ocenjevanju poslušane glasbe.

S patentiranim postopkom »vizualizacije zvočnega dogodka« (P-9600376/600-376/96-JM-5) ter z novim poustvarjalnim instrumentom je glasbi vrnjen in omogočen predpogoj za audio/vizualno istočasnost v pomenu bolj ustrezne zaznave – vizualne resničnosti, tj. barvitosti, ki ne potencira tehnologije, temveč razkriva izraz kreacije naših, še skritih zmožnosti.⁷

6 Spособnost – intuicija za hkratno enakovredno zaznavanje časa in prostora (s sluhom in vidom) v pomenu točke integralne celosti – »enovite snovi«, v kateri se dogaja zdaj.

7 V obravnavani temi je zaradi večje jasnosti prisotna analogija slišnega in vidnega, tj. sinestetičnega dojetja zvoka in svetlobe v pomenu »ena energija z dveh plati«.

V glasbi zvok/ton malokrat pojmujejo z Newtonovim fizikalnim valovanjem skozi medij, kar v svoji osnovi tudi je. Razlog je v odsotnosti materialnega – v zvočnem, s katerim vizualno dopolnjujemo gibanje v slišnem. Pravzaprav zaradi odsotnosti gibanja – v pomenu izboljšanja celosti slišnega – v glasbi le-to vzporedno dopolnjujemo s različnimi podobami Narave – z materialnim v gibanju ali z njeno statično danostjo. Pri tem neizogibno prihaja do vprašljivega sovpadanja in razumevanja slišnega, tj. poslušane celosti glasbe.

Če ostanemo znotraj problematike, kamor sodi tudi audio-vizualno učenje, potem lahko to vzporedno še nekoliko bolj natančno opredelimo z naslednjim dejstvom: »Svetloba ima dve lastnosti, enkrat jo lahko razložimo kot neprekinjeno valovanje v elektromagnetnem polju, enako upravičeno pa jo lahko razložimo kot dež posameznih svetlobnih kvantov, ki kot izstrelki prečkajo prostor kot zgoščeni obroki elektromagnetne energije. Obe tolmačenji svetlobe sta očitno pravilni.« (Johannes

Nadgrajena glasba tako v novi podobi prinaša dvojno zamolčanost, ki v nas že od nekdaj spodbuja tiho pričakovani – slišni podaljsek, tj. »vidno poslušanje«. Pravzaprav dvojni izraz glasbe v nekem pomenu omogoča tudi nov približek njeni avtonomnosti, fascinantni in nepričakovani lepoti, ki jo je možno opredeliti z novo estetsko kategorijo, kakor tudi razkrivanju njenih še nevidnih možnosti. Le-te pa nam omogočajo nova spoznanja glasbe in nova prevrednotenja kakor tudi razumevanja njenih že osvojenih pojmovanj in navad.

Skozi vizualno izražanje – druge plati slišnega, je dosežena zanimiva oblika transformacije glasbe, ne da bi se, v postopku prezence, od nje in njene imanence kaj odvezlo. Dosežen je prehod, podobno, kot se je to zgodilo z nemim oziroma črno-belim filmom. V postopku vizualizacije je jasno razbrati ločitev med smislom, ki ga glasba v svoji globoki imanentnosti nosi, ter načrtnim preseganjem zvočnosti v pomenu hegemonije večplastnosti pomenov simbolov/programov na vizualni ravni. V zvezi s tem pa je izpostavljena tudi razmejitev med motivom in vsebino – tistim, kar naj bi glasba bila, in tistim, kar zagotovo ni.

Zato v delu, ki je pred bralcem, ne gre le za moj subjektivni odnos do glasbe, temveč za prizadevanje, za poizkus razkrivanja dejanske identitete glasbe, ki od nekdaj – tiho – spodbuja slutnjo o svoji slišni vizualnosti.

Odrpto vprašanje pa ostaja, ali je v obravnavani temi (optična podoba glasbe), ki je izziv preteklosti, a sedaj raziskovana skozi komercialne fonograme (CD), razumeti, da imamo opravka z obliko naknadnega preoblikovanja avtorskega dela – glasbe? Če bi to razumeli tako, bi z optično podobo, z »naknadnim vizualnim designom« zagotovo posegli v vsebino zvočnega gradiva, tj. v sam zvočni prostor. Žal temu ni tako. V optični podobi glasbe se obravnava izključno vizualna sfera slišnega. Zvočno gradivo ostaja nedotaknjeno. Vendar kljub temu ostaja občutek, da je avtorsko delo v nekem pomenu le »dotaknjeno«, kar še ne zapira odprtega vprašanja.

Pri navedeni ugotovitvi je razumeti, da je moj pogum posegel v nekaj, kar mu ni »dovoljeno«. Če to bolj natančno opredelim, gre za vprašanje: Ali smem/-o to početi ali ne. Z zornega kota avtorskih pravic morada res ne, čeprav je možno postavi tudi obratno vprašanje: Ali si lahko avtor lasti tudi poslušalčeve oči, vonj, okus, dotik za lastno zvočno stvaritev?

G. Staguhn, *V iskanju najmanjšega delca*, Tržič 2005, 118). Iz citiranega je razumeti, da je možno omenjeno »dvojnost« prenesti tudi na zvok.

Prvo lastnost svetlobe lahko »enačimo« z Newtonovim pojmovanjem zvočnega valovanja (slika 4). Po enaki logiki lahko tudi drugo pojmovanje svetlobe »enačimo« na relaciji: *točkovno* z »deževno« (kapljično), *znakomost* z »zvočni kvanti« /»zgoščenimi obroki elektromagnetne energije«, *gibanje* s »prečkanjem«, *tišina/odsotnost* pa z »neskončnim prostorom«. Omenjeno enačenje je zanimivo, ker ga je možno aplicirati, in sicer tako, da sugestijo danosti materialnih podob odstranimo in jih v videzu nadomestimo z posameznimi, resničnimi toni, izraženi v abstraktni, barvni formi, sestavljeni iz pik in črtic (V. Kandinsky), ki se v času – kot nova celost – gibajo, spreminjajo ter medsebojno harmonično prepletajo in povezujejo.

tev? Znotraj teh vprašanj, znotraj odprtih dvomov ostaja neka nedorečenost, napetost, ki v naši človeški imanentnosti spodbuja domišljijo, legitimno radovednost, željo po prisvajanju, iskanju in odkrivanju, željo po soustvarjanju, izboljšanju obstoječega, željo po učenju, novem ..., enako, kot to poznamo v znanosti.

Tako upam reči, imamo tu poseg v »zapuščena«, nedorečena ali še neosvojena vizualna okolja/ozadja (»backgrounds«) poslušanih glasbenih del kakor tudi odprto željo po oživljanju, osvajanju in izboljšanju le-teh.⁸

Z predlaganim postopkom si želim – znotraj vizualnega okolja »nikogršne zemlje« – zamolčano neskladje med poslušanjem glasbe zapolniti, izboljšati, obuditi ter ga približati skladateljem in izvajalcem ter na ta način poudariti njihov odgovoren odnos do nas kompleksnih – žal še vedno idejno negibnih, a vendar pomembnih interaktivnih – potrošnikov.

To željo utemeljujem z nenehnimi odzivi naših kompleksnih čutil, ki vedno hočejo sodelovati in nam ponuditi celovito informacijo danosti, katere pa, žal, prepogosto ne moremo vseobsežno zatajiti in iz tega razloga tudi ne celostno razumeti.

Kakorkoli: upor zoper »prepovedano«, zaprtost, omejenost, »zamegljenost« ali podobno je v zgodovini vedno spodbujal in terjal pogum, ki je iskal in odpiral nova pota k resnici ter pomikal meje, ne glede na ceno (lep primer navedenega najdemo v filmu *Ime rože* Jeana-Jacquesa Annauda po istoimenskem romanu Umberta Eca).

Obravnavana tema v svoji osnovi, tj. v neizogibni sferi odzivnosti, izzvana z glasbo, nesporno sodi v to področje, kakor tudi k dopolnilu že prisotne tendence in prakse⁹ »pravične rabe« ali »svobodne glasbe«. ¹⁰ Za slednjo verjamem, da bo nekega dne avtorski »povodec« nekoliko fleksibilnejši, predvsem za tisti del, ki je usmerjen v prihodnost in ga imenujemo razvoj glasbe. Gre za prizadevanje za zmanjševanje neskončne »količine«, danes vsepovsod dostopne, pogosto razvrednotene in vprašljive glasbe. Gre za vzpostavitev novih kriterijev in ločitev kakovosti, za razpoznavnost vizualno/barvnega odseva glasbe, za odpiranje njene lastne, do sedaj v temi zaprte svetlobe/barve, ki bo v prihodnosti, verjamem, bolj emancipiran dostop do njenega kompleksnega razumevanja in doživljanja.

Nenazadnje, če sklenem, bo to tudi zagotovilo za ohranitev tiste glasbene ustvarjalnosti, ki bo omogočila življenje in produkcijo glasbi, ki jo pišemo z veliko začetnico.

8 Ko povem »upam reči«, imam v mislih dejstvo, da smo »naravni multimedijski primerki«. Če bi bili samo slišči, bi bil ta poseg dejansko vprašljiv. Zato menim, da predlagana optična podoba glasbe resnično odpira vprašanje končnega in nespremenjenega statusa umetniškega dela – glasbe. Pravzaprav jo v točki zamolčane barvitosti enači z znanstvenem delom. Jo z našo izzvano odzivnostjo naredimo vidno in ji na ta način spremenimo status – iz dokončanega v nedokončano delo.

9 <http://www.centerforvisualmusic.org>; <http://www.YouTube.com/visualmusic>, MP3 ...

10 Ivan Kapec, *Quorum*, št. 3/4 (2009), Zagreb, 347.

Optična podoba glasbe

Realno ni nekaj, kar bi lahko izgubili, mogoče ga je zgolj najti.

Jacques Lacan

O bseg obstoječe glasbe je skoraj neskončen. Kljub temu jo v pomenu celosti – združevanja vira, vsebine in videza (3V) – kot poprečni, večinski poslušalci skromno poznamo in razumemo. Eden od razlogov je, da na vizualni ravni, v videzu, zavestno ali podzavestno iščemo, pričakujemo in tudi zavajajoče sprejemamo nekaj, česar nam glasba sama objektivno ne ponuja.

Instrumentalna glasba je v resnici abstraktna. V svoji osnovi in pomenu jasne razpoznavne sporočilnosti je brez dejanskih in simbolnih zakonitosti, s tem pa je tudi zunaj enostranskih in ukoreninjenih pričakovanj. Iz tega razloga jo je v njeni univerzalnosti, neomejenosti in pričakovanju možno »obleči« v katerokoli »obleko«: motiv, temo, zgodbo, sporočilo ..., saj ji vsaka dobro pristaja, kot če bi bila najstnica. Iz tega razloga se kot poslušalci, občinstvo zadovoljujemo z vsakim pojasnilom in vizualno vsebino, v katero je glasba »oblečena«, ne da bi podvomili o skladnosti njenih »oblačil«. To še posebej velja, ko imamo pred seboj glasbo z veliko začetnico.

Pripomniti je še, da pogosto zasledimo vsebine »oblačil« v podobi narave in njene simbolne vsebine ali vsebine programirane zgodbe, kakor tudi lastne nejasne podzavesti. V resnici glasba tega v sebi nima in dejansko tudi ne ponuja! Zato takoj na začetku – kot poslušalec z distanco in občutljivostjo – opredeljujem svoj odnos, dostop in položaj do takih vsebin, ki jih v toku lastne zavesti že imamo in nosimo v sebi ter jih iz razloga lastne skromno razvite percepcije zmotno pričakujemo – tudi v glasbi.²

Izziv, ki so ga mnogi v preteklosti v zvezi s tem že sprejeli, s polno odgovornostjo ga tudi sam sprejemam in ga usmerjam v odkrivanje ter

1 Navedno po: Alenka Zupančič Žerdin, Realno in njegovo nemožno, *Problemi* 48, št. 1/2 (2010), 43.

2 Zunanji impulzi nas vedno podzavestno ali zavestno usmerjajo k obstoječemu, znanemu, stran od abstraktnega.

spoznavanje integralnega dojemanja in razumevanja glasbe. Usmerjam ga v višjo resničnost: v ločitev in odstranitev vizualno sugestivnih sporočil, simbolov – »zunajglasbenih oblačil« in neposredne (materialne) danosti od abstraktnih slišnih vsebin, ki jih glasba v sebi nosi, ter v zamenjavo slednjih z odzivno barvo in sugestijo stvarne konkretnosti gibanja.

Pridobljena spoznanja, prakse, usmerjam v spremembo že kar razvjenega pasivnega in s tradicijo pridobljenega odnosa poslušalca do enoznačnega, linearnega dojemanja in doživljanja glasbe. Usmerjam ga v obujanje naših ne dovolj razvitih interaktivno/sinestetičnih lastnosti, predvsem tistih vsebin, ki so še vedno zunaj obstoječe tradicije in prakse.

Za razumevanje glasbe, njene abstraktne vsebine, je njen naslov ali pojasnilo samega skladatelja (z njegovo osrednjo vlogo), morda tudi njegovega poznavalca, res zaželen oz. zaželeno v pomenu razkrivanja ideativnih komponent ali izkušnje, ki jih je le-ta v ustvarjalnem postopku uporabil (v nadaljevanju bo ta del podrobneje opisan). Vendar za njeno celostno razumevanje, tistega, kar je zunaj nas, kar glasba sama dejansko ponuja, za »vstop« v njeno zvočno-prostorsko razsežnost, to ne more biti vstopnica.

Ne glede na navedeno pa je dejstvo, da se ob soočanju z glasbo v prostoru/sferi poslušanja srečujejo poslušalci, izvajalci (glasbeniki) ter dirigent (kot predstavnik skladatelja – njegovega ustvarjalnega izraza), kakor tudi neizogibna vizualna danost okolja – videz. K temu je še dodati družbeno-sociološke, glasbenokulturne, psihološke, antropološke in druge – predvsem nove, vsebine, ki ne smejo biti zanemarjene.³

3 Na tem mestu je v širšem pomenu, v zvezi z novitetami, omeniti še v družbi prisotno »oviro« – prikrto »strokovno« previdnost in ravnodušnost, rezervirano za »hermetične poznavalce«. Predvsem »avtoritete« položajev (z redkimi izjemami), ki ne dopuščajo približevanja, upoštevajo le svoja ali že velikokrat preverjena razumevanja in stališča. Ob tem se spretno izogibajo kritičnem pogledu in komuniciranju izven ozkega strokovnega, harmoniziranega kroga kakor tudi tolerantnemu dialogu, ki omogoča spoznavanje in doživljanje novega, približevanje in razumevanje nove, nepreverjene izkustvene zasnove. Drugačnost, če že je, predvsem vmesno, robno področje, potiskajo na najnižjo raven, v najboljšem primeru z nasmeškom komentirajo le formalnosti. To pa verjetno iz razloga izpostavljanja svojega položaja nestabilnosti v uveljavljenem »strokovnem« (konzervativnem) sistemu, kakor tudi iz strahu pred spremembami ali dodatnim angažiranjem. Žal ob tem, poleg svoje subjektivne »veličine«, pogosto zapuščajo le visoko dvignjeni »suhi inventar« preteklosti, a hkrati tudi praznino – brez komentarja, ki presega njihovo vlogo in »pomembnost« (morda za neko novo prihodnost?). Toda taka neobvezujoča, toga, skoraj nihilistična drža, brez skupnega interesa, predvsem neradovednost in vztrajanje na nespremenjenem stanju, v pomenu enoznačnega ohranjanja (svojega) ozkega interesa v zavetju samozadostnega družbenega položaja, »edinega in veljavnega« – tradicionalnega – upočasnjuje, izolira in zapira svobodno premišljevanje (»sanje«) ter dragoceno drugačnost (novost) in s tem možnost nadaljevanja odprtega dialoga, organiziranosti in razvoja.

Človek bi dejal, kot da sta razvoj in napredek v družbi v domeni zgolj (pogosto vprašljive) avtoritete posameznikov, »izvoljene« manjšine ali ozke obrti »prosvetljenih«, ne pa v vsebini, ki je vsem v korist! K temu je pristeti še neizbežno klimo okolja, ki ravno tako iz različnih razlogov (političnih, torgih pravil...) v odnosu do novosti onemogoča prepotrebno radovednost in s tem odpiranje različnih vrednostnih pozicij, predvsem pa – za mlade generacije – pozitivno vzorčnost v družbi. Dejal bi, da je to naša »specifika«, verjetno velja tudi za druge sredine, še posebej danes, ko so obdane z vprašljivim vrednostnim sistemom, ki nas »zasipa« z neskončnimi, za eksistenco nepotrebnimi informacijami in dogodki. Posledično naš kontakt in izkušnja z realnim življenjem, naravnim okoljem, bližnjimi, so-

Tako se prostor, v katerem se »dogaja« glasba, preoblikuje v neko obliko »arene«, v kateri prihaja do specifičnega, pogosto tudi napetega razmerja. Za svoj prispevek pa si poskuša vsak udeleženec pri poslušalcu (ki je na dnu te »lestvice«), na svoj specifični način, »izboriti« prioriteto ali vsaj razpoznavnost. V takih odnosih se pogosto spregleda pomembna hierarhičnost, predvsem pa sama glasba – njena celovitost, njeno »telo«. Ob tem je možno še ugotoviti, da izvajalska praksa, vključno s skladatelji kakor tudi z ostalimi udeleženci, nima v zadovoljivi meri izoblikovanega in izostrenega občutka ali vsaj ustreznega dogovora, v kakšnem vizualnem ambientu (»backgroundu«) in kombinaciji izražanja videza – podob predvajana glasba doseže maksimalno doživetje in radovednost pri občinstvu. Dogovora za vsako delo posebej tudi ne iščejo, saj je le-ta v odnosu na prevladujočo večinsko nevtralnno publiko vedno vprašljiv. Za tako stanje pa je, menim, odgovor v nejasnosti slišnega izraza, ki se v svoji utečeni dvodimenzionalni linearnosti izgublja v materialnem okolju neposredne danosti.

Iz navedenega razloga se večina poslušalcev zadovoljuje z samozadostnostjo glasbe kakor tudi z že utečenimi in ponavljajočimi se tradicionalnimi, pogosto vsiljenimi in neuskklajenimi oblikami promocije, kar še posebej velja za klasično glasbo, ki je pogosto »okupirana« s časom izvedbe, ne pa s časom in duhom nastanka.

Predvajanje glasbe zato ostaja v okviru varno izoliranih, utečenih pričakovanj, navad, doživetij in logike, vizualnih vsebin, programirane danosti in sugestije. Ali drugače: pri koncertni izvedbi se prepogosto pristaja na dominantno samopredstavitev izvajalcev v njihovi »klasični« vizualni uniformiranosti ali danosti okolja.⁴ Žal pa s tem tudi na odpoved in prekrivanje dejanske strukture glasbenega dela, ki naj bi s svojo logiko in estetiko dominirala ter povezovala v že omenjeni »areni«.

Tako se glasbi, znotraj njene neuskklajene celosti, predvsem prevladujočega in nesodelujočega videza – okolja, prikriva njena umetniška lepota, še posebej zatajena moč njene lastne optične estetike, kakor tudi njene stvarne – čutne vrednosti.

sedi ..., zgubljata primarnost, se meglita v fikciji že omenjenih informacij in skupaj z vsemi novostmi »toneta« v takojšno pozabo, ki neopazno, a zagotovo, razdira naš osebni in družbeni smisel.

V zgodovini, a velja še danes, so tovrstno ujetost/zaprtoost presegli in premagali le tisti posamezniki in družbe, ki so zmogli/-e izkorak, radovednost, strast in toleranco do različnosti. Racionalni pogled čez rob svojega »strokovnega« horizonta v sfero umetnosti in njenih vizij ali celovit pogled iz sedanjosti v prihodnost.

Žal je v končni fazi to še vedno (in verjetno še bo) sestavni del utiranja vsake razvojne poti in drugačnosti, ki naj bi rahljala in oddaljevala enoznačno (politično) tradicijo, »redčila« čezmerne nepotrebne informacije ter na ta način omogočila več etičnega in demokratičnega prostora, predvsem pa odgovornost in ambicije za nova razumevanja, spoznanja in združevanja ustvarjalnih dimenzij ter uresničevanja le-teh.

4 Pogosto se poudarjata izvajalčev nastop in neuskklajeni, sugestivno nasičeni vizualni ambient, a ne zvočnost instrumentov in celost igre.

V prezentirani glasbi se pogosto, zavedno ali nezavedno, srečujemo s »trki«, ki skrivajo nehierarhičnost, a tudi konfliktnost udeleženih vsebin. Opaziti je, da so prikriti »trki« pri kasnejši splošni oceni izvedbe dela pogosto zmotno in kritično ovrednoteni. So v nepravi luči in v škodo zvočne vsebine, znotraj katere se pogosto iščeta le ponavljajoči se, neživljenjski in nesmiselni, skoraj »laboratorijski« natančnost in dovršenost, ne da bi se dotaknili podobe subjektivne resnice – čutnosti skladatelja, izražene v notni pisavi, duha časa njenega nastanka in s tem vpliva na izvedbo ter delo kot celoto.⁵

5 Na tem mestu je še pristaviti ugotovitev, da notni zapis – skladateljeva kreacija kot dvodimenzionalna/površinska poustvarjalna upodobitev – glasba za nas kompleksne poslušalce (slišnost) ne bo dovolj. Sodeč po praksi, verjamem, da bo treba upoštevati dopolnila na nivoju posameznega tona. Dopolnila njegove dejanske barvne izraznosti, haptičnega oblikovanja, razvoja in ugašanja, kakor tudi njegove prostorske gibljivosti. Vse navedeno pa bo znotraj nastajajoče glasbene celosti tisti dodani poustvarjalni potencial, ki bo poslušalcu odvzel neizbežni antagonistični pogled na okolje, le-tega zamenjal z aktivno zaznavo vizualne igrivosti – slišnega – ter poslušajočemu odprl pot – nazaj k čutnem.

Zavajajoča enoznačnost

V zgodovini sta že dolgo znana iskanje in poseganje po zadovoljivi integralni in uravnoteženi kombinaciji vidnega in slušnega v likovnem izrazu, gledališču, filmu, baletu in glasbi, to je zvočna fluidnost v sliki in svetleča zvočnost v slišnem, znana kot sinestetično dožemanje, imanentno le posameznikom.¹ Ravno tu, v tem mejnem segmentu, ki je vsem dostopen, pa je latentna slutnja neznanega ujeta v zavajajočo izrazno enoznačnost ter enostransko pričakovanje, katero, žal, zapira možnost drugačnega pristopa. To še posebej velja za tisti del, ki zadeva »zapolnitev«² minimalizirane zvočnosti z likovnostjo, katero so že mnogi, tako na eni kot drugi strani, poskušali nadomestiti v pomenu nove, realne integracije.

V širšem pomenu so problematiko realnega doživljanja, predvsem slutnjo svetlobe v zvočnem, v svojih delih in razpravah obravnavali številni misleci, likovniki, skladatelji, znanstveniki in drugi, predvsem v času zgodovinskih, kulturnih in tehnoloških prelomnic.

Zaradi optimističnega pogleda v tej smeri si dovoljujem našteti le nekaj bolj znanih avtorjev, ki so se ukvarjali s to problematiko in so nam na tak ali drugačen način zapustili svoja dela in vizije, a hkrati s tem še vrsto odprtih vprašanj: Platon (harmonija sfer), A. Kircher (laterna magica), Boecij (musica mundana, musica humana), B. Castela (glasba in obarvana svetloba), A. W. Rimington, V. B. Rosine, T. Vilfred, W. A. Mozart (koncerti v gledališču), S. W. Krawkow, J. W. Goethe, V. Urbantschitsch, T. A. Ryan, F. L. Wells, C. M. Kelley, L. Sturzwage, W. Ruttmann,²

1 Viktor Urbantschitsch (1847–1921), otolog, slovenski rojak; povzeto po: A. Trstenjak, *Človek in barve*, Ljubljana 1978, 252.

2 Walter Ruttmann, *Slikarstvo sa vremenom*, v: Branko Vučićević, *Avangardni film*, Beograd 1984, 26: »Umetnost za oko, ki se razlikuje od slikarstva po tem, kjer se razvija časovno (kakor glasba) in kjer težišče umetniškega ni (kakor na sliki) v oblikovanju (realnega in formalnega) procesa za trenutek, temveč v časovnem razvoju formalnega. Ta umetnost se dogaja časovno, zato je eden od njenih

O. Fischinger, H. Richter, G. Murphy, M. Duchamp, K. Malevič, O. Messiaen, V. Baronov-Rosine (optični koncert), J. Hartvig, S. Eisenstein, L. Moholy-Nagy (prostorno-svetlobni modulator), E. L. Kirchner, V. Kandinsky, A. Skrjabin, A. Schönberg, N. McLaren, I. Stravinski, W. Disney, E. Hanslik, H. Eisler, Z. Lissa, K. Stockhausen, V. Zuckerkandl, E. Bloch, I. Focht, A. Schopenhauer, C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, A. Trstenjak in drugi.

V njihovih delih so pogosto izstopala vprašanja časa, prostora, motiva, estetike, psiholoških vplivov barv in oblik, tehnično-scenskih izvedb, filozofije, fiziologije ali podobnega. Rezultati in slutnje pa so bile podane v številnih dejavnostih in rešitvah: v glasbi – instrumentalni izvedbi, gledališču, operi, baletu, filmu, koreografiji, slikarstvu, novih medijih (napravah) in teoretičnih razpravah, s hkratnim priokusom časa, v katerem so nastajale.

Žal so številne ideje in rešitve ter želje po objektivnem, celostnem spajanju vidnega in slišnega zaradi skromnih predpogojev ostale neizvedljive in tudi pozabljene. A ne samo to: mnogi so bili in so še vedno, predvsem ob dostopnosti nove računalniške tehnologije, ujeti v zablodo, v moč tehnike, da lahko stroj/naprava v pomenu mehaničnosti ali programa, brez aktivnega lastnega sodelovanja, ponudi čutni odsev in smiselno usmerjenost za dinamično svetlobo/barvo in s tem sočasnost novega procesa ustvarjalnosti, tj. dooblikovanja celosti glasbenega dela.

V zvezi z navedenim je še poudariti, da je računalnik le novo sredstvo sodobnega ustvarjalnega procesa, ki je res spremenilo svet in ga še spreminja. Toda v pomenu izraza kreacije – njene moči – je le sredstvo v rokah umetnika, znanstvenika – uporabnika in nič več kot to. To pomeni, da je znanstvenik, umetnik – človek še vedno tisti, ki združuje ali ločuje nastale elemente različnih procesov, idej ter številnih vsebin in oblikovanj v sprejemljivi kreativni proces ali produkt.

Tu je prišteti še eno njegovo, nadvse pozitivno lastnost, da kot sredstvo/orodje ustvarjalnega procesa omogoča nadvse povečano raziskovalno/kombinacijsko možnost. Še posebej v umetnosti, ki združuje vizualne, zvočne, prostorske ter časovne vsebine v hkratni akcijo-reakcijski izraznosti, ki pomika meje naših spoznanj in zmožnosti.

Obstajajo pa tudi negativne lastnosti računalnika, med katere je prišteti primerljivost podob na ekranu z imanenco našega pogleda, tj. da »vse, kar oko vidi, pretvarja v površino«.³ (V našem primeru se ta ugotovitev nanaša na barvo, ki bo še posebej obravnavana.) Pa ne samo to: tu so

najpomembnejših elementov časovni ritem optičnega dogajanja. Zaradi tega se bo ustvaril popolnoma nov, do sedaj samo latentno prisoten tip umetnika, ki je nekje na sredini med slikarstvom in glasbo.« Walter Ruttmann, *Malerei mit Zeit* (besedilo iz zapuščine, napisano okoli leta 1919), v: *Film als Film, 1910 bis heute*, ur. Birgit Hein in Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1977.

3 Stahl Stenslie, Kiberkultura, psihologija etike znanosti, *Kontejner, simpozij/predavanje Haptički bedonizem, Džavolska zavera estetskog tela*, 20. dec. 2008.

še manipulativne zmožnosti digitalne tehnologije – računalnika in televizije –, ki zagotovo vplivajo na politiko v družbi, tj. na zavest in čutnost vsakega uporabnika.

Iz vseh navedenih razlogov in še zaradi vrste drugih se v tej točki upravičeno načenjajo vprašanja danes prepotrebne celostnega prepletanja znanosti in umetnosti. Predvsem tiste oblike prepletanja in sobivanja, ki ga že poznamo in imamo v naravi, saj je njuna skupna in enakovredna eksistenca – znanosti in umetnosti – edini predpogoj za uspešnost in razvoj našega naravnega (humanega) sobivanja.⁴

Če vse navedeno strnemo v en časovni seštevek, bomo ugotovili, da gre za eno »kopičenje« znanj in izkušenj, opredeljenih z prikrito ali neprikrito slutnjo celostne (interaktivne) povezave slišnega in vidnega. Slednje pa je možno videti kot postopno razpiranje naših enoznačnih in vprašljivih navad, še posebej slišnega – glasbe. Znotraj teh navad pa, verjamem, se skriva vizija in tudi priprava za prihodnost, v kateri bosta recepcija in percepcija glasbe zagotovo dobili svojo povrnjeno – »naravno« podobo, tj. tisto podobo, ki se danes v svojih slutnjah še vedno išče in pričakuje v kombinaciji z vidnim – interaktivnim.⁵

4 Skupna in enakovredna eksistenca znanosti in umetnosti je bila vzpostavljena že z Leonardom da Vincijem. Od tistega časa pa je opaziti, da se ti dve človeški aktivnosti vedno bolj oddaljujeta ena od druge. Toda danes, s prisotnostjo sodobne tehnologije – računalnika, ki se uporablja v vseh človeških aktivnostih, bi lahko govorili o ponovnem približevanju znanosti in umetnosti. Vendar je tu prisoten nov pojav, v katerem umetniško delo, kakor tudi znanstveno delo – ob katerem se je vredno ustaviti, ne doživita »konca dneva«. To pa pomeni, da smo ravno s sodobno tehnologijo deležni informacijske »poplave«, v kateri vse nove vsebine kaj hitro izgubijo svoj pomen in potonejo v pozabo. Odgovor na omenjeno dejstvo pa je za vsakega posameznika v njegovem izkoraku in premisleku.

5 Na tem mestu je ponovno omeniti spoznanje, usmerjeno glasbenim strokovnjakom – muzikologom, še posebej tistim, ki se ukvarjajo s teorijo glasbe; govori o tem, da ni zaznati resnejših raziskav in kritičnih pristopov k povezavi sluha in vida, tj. k vizualizaciji glasbe, v smeri doseganja in doživljanja njene celostne podobe, predvsem iz razloga že prisotne tovrstne tendence in slutnje v njeni obsežni zgodovini.

Percepcija

Pri vsakem poslušanju imamo neizogibno dvojnost ali večplastnost časa in prostora, tj. različno časovno mešanico slišnih in vidnih vsebin – prej in sedaj. Pri tem pogosto zaradi nezadostne percepcije – nerazvitega in vprašljivega dožemanja, nismo sposobni v podrejenosti skupnemu času, ki je realen in za nas eksistenčen, vsebini hkrati zadovoljivo in v celosti spremljati, ocenjevati in doživljati.¹ To še posebej velja zato, ker se slišne in vidne vsebine v enotnem času »medsebojno izključujejo«² ali gredo ena mimo druge – ostanejo brez potrebnega dialoga v pomenu celosti in pričakovanega ravnotežja.

Avtonomno opazovanje samo vizualnih vsebin je nekoliko drugačno. Vsebine ali njihove posamezne elemente je možno s pogledom »ohromiti«, kakor to počnemo s sliko ali fotografijo, in jih imamo – na ta način neomejeni čas – statične, zaključene, pred sabo (s časom opazovanja razpolagamo sami). Vsebine, ki jih v pogledu »omrtvimo«² ali so že negibne, v nekem pomenu postanejo »model«, ki ga s pomočjo uma razgradimo in do podrobnosti spoznavamo, združujemo ter primerjamo, predvsem v pomenu enakega z enakim. Tak pristop velja za klasično obliko enoznačnega raziskovanja, v katerem prevladuje konvergentno pojmovanje prostora: blizu – daleč ali enosmerno k enem – zaprtem razumevanju. V obravnavanem primeru pa to ne zadošča. Procesu poslušanja glasbe kot takega, ki je »ujetnik«² časa, ni mogoče otipati, »ohromiti«

1 Vsa danost, ki nas obkroža – vključno z zvokom in svetlobo, je v nenehnem gibanju. Da bi posamezne vsebine v prostoru in trajanju spoznali ter razumeli, jih ločujemo od še naprej gibajočega se okolja. Tako ločene, »ustavljene«² negibne slike ali modele analiziramo in pomnimo – linearno. Žal pri tem izgubljam objektivnost, ki vključuje tudi svobodo gibanja; slednje velja tudi za glasbo. Pri njenem poslušanju, v pomenu »zamrznjene«² vizualne vsebine na posamezni ravni, se tudi antagonistično zavedano ali nezavedano združujemo z gibajočim zvokom, ki je v trajajočem prehodu in minljivosti. Pri tej povezavi izgubljam bistvo, tj. slišno in vidno – dinamično uglašenost, ki v sebi nosi drugačno dimenzijo in pojmovanje glasbe, tj. njeno prostorsko celost v trajanju.

2 Zofia Lissa, *Estetika glasbe*, Zagreb 1977, 47.

ali razgraditi na posamezne enoznačne dele, saj ne zaseda prostora v fizičnem, težnostnem pomenu.

Pred seboj imamo glasbo, nematerialni proces, nekaj, kar je spremljivo, prehodno, nezaključeno, nestabilno in postavljeno v izmikajoči se čas, ki se mu moramo podrediti. Pravzaprav obravnavamo glasbo, ki ni objektivna stvarnost sama po sebi. Pri njeni razgradnji um sicer lahko »pomaga« v že omenjeni obliki, vendar stacionarni rezultati, pridobljeni na tak način, ne prinašajo kompleksnih rešitev, tj. zaželene dinamične celosti. Pomenijo le odmik od njene celostne imanence – umetnosti.

Sklepati je, da problem leži v nehoteni »prisili« udobnega, negibnega materialnega videza danosti ali programirane vsebine, katera ob spremljanju glasbe neizbežno popelje v prednostno – vizualno navado, a hkrati tudi v zmotno in sprevrnjeno zaznavo zaželene glasbene celosti. Tako je kljub naši vzpostavitvi optičnega dotika s statično in barvno strukturo okolja ter z vsebino zvočnega prisotna razlika, in sicer v gibanju (časih) zvočne in vizualne vsebine, še posebej pa v njihovi izzvani čutnostni razliki.

Razlika je na strani vizualnih vsebin, v neizogibnem videzu. Še posebej, če je ta v gibanju. Slednjega, s podzavestnim namenom urejanja in komuniciranja, z že znanim in usvojenim – udobno navado, privilegiramo ter »ustavljamo«. Posledično ne dosežemo zadovoljive volje in koncentracije za potrebno dinamično povezavo ali zveznost, ki popelje v celost slišnega in vidnega.³

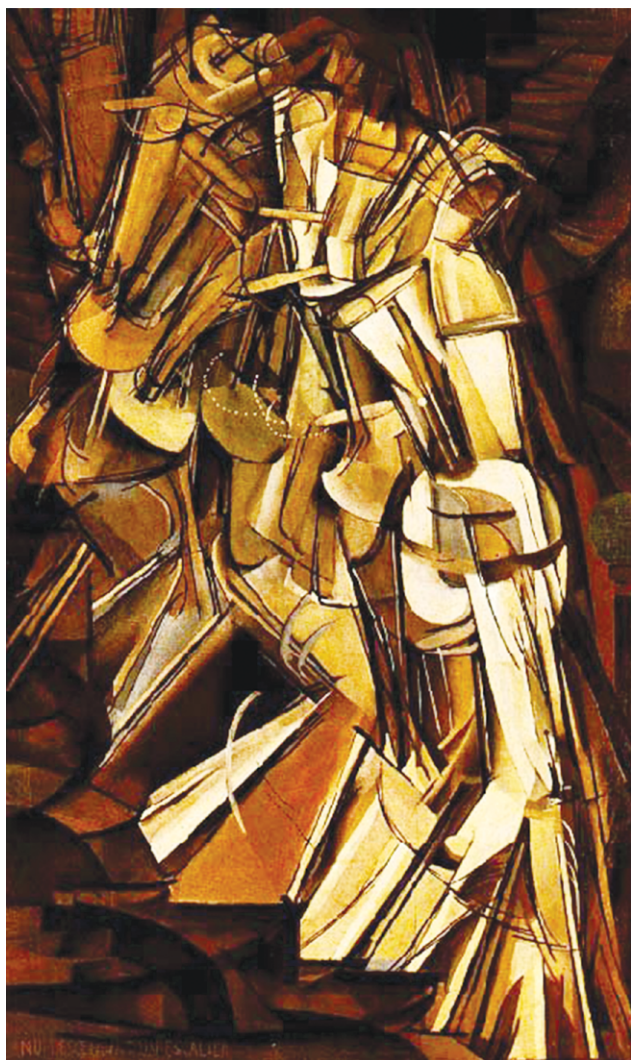
Če problem postavimo še nekoliko drugače, in sicer tako, da soočimo kompleksnega poslušalca na eni strani in glasbeno delo na drugi, bomo ugotovili, da se poslušalec ob pozornem ali nepozornem poslušanju ne more izogniti svetlobi, tj. pojavnim vsebinam okolja – materialni

3 Kot pojasnilo je dodati še izjemno privlačno delovanje in moč gibanja (*Akt, ki se spušča po stopnicah*, št. 2, 1912, Marcel Duchamp, povzeto po: www.likovna-kultura.ufzg.hr, slika 1), tj. hitrost, kar je danes aktualno in prisotno v številnih panogah. V našem primeru je še posebej zanimivo kot uporabni fenomen, ki ga poznamo v filmu, tj. vsebinsko izpraznjena vožnja avtomobilov ali tek – »lovljenje/beg« igralcev, ki v bistvu pri gledalcih s časom le zapolnjujejo vsebinsko izpraznjen prostor.

Znotraj omenjene izpraznjene privlačnosti pa se skriva pričakovanje končnega stanja – ustavljene vsebine, ki jo poznamo in z intelektom tudi obvladamo. Pravzaprav v svoji osnovni biti stremimo k znanem ugodju, k stabilnem in z ravnotežju. V obsegu tega spoznanja pa se srečujemo z neskončno močjo neustavljive in nepredvidljive dinamike narave, katere nikdar ne dosežemo.

Toda ne glede na navedeno je pri spremljanju glasbe prisotna tudi »želja«, ki spodbuja odzivnost, tj. primerno aktivnost, ki vključuje neizogibno optiko gibanja. Slednja terja tudi dodaten napor. Če izbiramo med naporom in ugodjem, je izbor večine znan. A spoznati je, da je v tej opredelitvi, v neizogibnem videzu, skrit tudi vprašljiv presežek. Slednjega zaradi naše nedoslednosti, zavoljo nagnjenjak ugodju, v podobi ustavljenih slik in modelov (morda je to pogojeno tudi s centrom za ugodje v možganih) hote ali nehotе »vgrajujemo« v glasbeno/glasbo (slišno strukturo) in jo s tem, žal, tudi potvarjamo in uničujemo.

To nenazadnje tudi pomeni, da »vladavine« pogleda ne bo mogoče spremeniti. Toda v prevladujočem videzu je izbrane vsebine prav gotovo možno spremeniti. Se odpovedati statičnim, materialnim in poiskati druge – dinamične vsebine. V našem primeru je to osvobodjena, gibljiva – absolutna barva in z njo vzpostavitev novega – dinamičnega/integralnega izraza v glasbenem.



I 1
Razčlenjenost
gibanja. Marcel
Duchamp, *Akt, ki se
spušča po stopnicah, št.
2*, 1912.

danosti. To pomeni, da je znotraj zvočne vsebine pogled poslušalca prioriteten (podzavestno) usmerjen v neustrezen, za glasbo indiferenten, toda spoznaven statični videz, ki v svoji neizogibnosti deluje kot »potrebna« in udobna ovira ali motnja.

Tovrstno »prisiljeno«, a nehoteno interaktivno združevanje slišnega in vidnega je znotraj glasbe ves čas tiho prisotno. Pri poslušanju glasbe se le-to pojavlja kot njen neizogibni sestavni del, a hkrati tudi kot zanimiva in polemična postavka, predvsem v smeri iskanja ustreznosti, tj. nehierarhičnega delovanja sodelujočih vsebin.

Najbolj primerna podlaga v tem iskanju pa je, menim, prevlada teme in tišine, znotraj katere je možno pričakovati izostreno in »očiščeno« slišnost ter vidnost kot osnovo za nadaljnje neantagonistično združevanje slišnega in vidnega.

Na koncu poglavja je še pripomniti, da so za nedoseganje glasbene celosti poleg nezavedne prevlade svetlobe – statične »vladavine« vizualnih vsebin in pomenov – tudi drugi, globlji razlogi, ki jih moramo verjetno iskati v spremembi naših filogenetičnih funkcij, tj. v sami evoluciji za preživetje (varnost). Iz tega razloga je zaznamovanje, povezovanje in usklajevanje antagonističnih, slišnih in vidnih vsebin v pomenu interesa resnice – čutne celosti, prepuščeno zavesti, percepciji in sposobnosti vsakega posameznega poslušalca oziroma gledalca, kar tudi tokrat potrjuje zahtevnost in odgovornost tovrstne sinteze.

Odpoved percepciji

Če želimo glasbo »resnično« doživeti, jo običajno poslušamo v skrbno dognanih koncertnih dvoranah ali v drugih za to primer-
nih prostorih.¹ Toda dejstvo je, da omenjeni prostori v svojih aku-
stičnih funkcijah, dimenzijah in tradicionalnih oblikah, znotraj kate-
rih prihaja do združevanja slišnega in vidnega, s samo vsebino poslušane
glasbe, z njeno specifično strukturo in časom izvedbe objektivno nima-
jo ničesar skupnega.

Tej ugotovitvi je dodati še spoznanje, da je prezenca poslušane glasbe,
njena realnost, znotraj omenjenih prostorov v nekem pomenu »žrtvova-
na« in izgubljena v poslušalčevem neizbežnem pogledu na neposredno
danost. A ne samo to: tudi poslušalčevo (strastno) sledenje in prepuščan-
je vsebinam poslušane glasbe se ob trku z vizualno danostjo pretvarjata v
odbijajoči antagonizem.

Posledica tovrstnega »žrtvovanja« prinaša poslušalcu glasbe v prvi
vrsti izgubo njene avtonomnosti, kakor tudi izgubo kontinuitete v nje-
nem sledenju. »Žrtvovanje« ter nastali antagonizem se pretvarjata v pre-
vladujoči neznosni, včasih tudi dolgočasni, »vizualni šum«, ki poslu-
šalca znotraj njegovega aktivnega sledenja pripelje do »nesprejemanja«
združenih vsebin, tj. do zavednega ali nezavednega zatiskanja oči.

Ko zapremo oči, »vstopamo« v izpraznjen »prostor«, v katerem
prevladuje tema brez realnih vizualnih opor. Slišno se do nas ne »pre-
bija« več skozi vsebine danega prostora – skozi videz vsega prisotnega. Z
mižanjem smo glasbi omogočili neposredni vstop v svoj irealni, zavestno-
podzavestni prostor, brez ovir. V njem glasba pridobiva več svobode ka-
kor tudi večjo sledljivost. Toda kljub temu jasnost in predstava nastajajo-

1 V prodiranju zvočnega vira, tudi človeškega glasu, skozi prostor se ustvarja »razdalja« in s tem tudi nejasnost slišnega. V želji, da bi bile vsebine pri poslušalcu jasno sprejete, se posega po ustrezni tehni-
ki, tj. akustiki prostora in njegovem ozvočenju.

čih abstraktnih zvočnih »videzov« v pomenu dooblikovanja (še posebej barve) ostajata nezaključena, skrita in neulovljiva.

Pravzaprav ostajamo z mižanjem, z »odstranitvijo« dominantnega realnega vizualnega okolja še vedno v specifičnem času in prostoru izvajanega glasbenega dela. Povečali smo si le vzdržljivost v spremljanju in doživljanju glasbe. Stopili smo na prag njene zaznave, s katerega le bolj »objektivno« in nemoteno slutimo njeno notranjo, še nerazsvetljeno vsebino in preneseno moč. Naš realni, subjektivni čas se poistoveti s časom izvedbe glasbenega dela; s tem si omogočimo bolj dosledno in nemoteno dinamično spremljanje glasbenih vsebin. Seveda le na ravni lastnega obujenega predznanja in izkušenj v pomenu iskanja ali pričakovanja glasbenega ugodja, smisla ali sporočila.

Toda kljub navedenemu je priznati, da opazujemo le z glasbo »razrahljane«, odprte in asociacijsko bolj dostopne slike svoje podzavesti ter nestabilnega spomina, kar je z »likovno prakso« (<http://www.si21.com/> interakt) v nekem pomenu že potrjeno. Če smo še nekoliko bolj natančni: v tem stanju se »konzumentu« glasbe na široko odpira prostor za vstop v sugerirane ali programirane zgodbe/mitičnost, katere/-o pogosto iz »sugestije navade« (poglavje v nadaljevanju), ugodja ter navidezne varnosti nikdar ne preverjamo. A, kot je bilo že omenjeno, v glasbi to omogoča zavajajočo »vladavino« vizualnega.

Ob obravnavani snovi je omeniti, da poznamo tudi glasbene dogodke, pri katerih ne zatiskamo oči in nam ni treba biti »slep«. To so sodobni koncerti, ki vključujejo sprotne vizualne učinke, tj. frekvenčno prižiganje posameznih »togih« svetlobnih teles, s pomočjo katerih se delno, a ne vsebinsko dopolnjuje in uravnotežuje vizualni in zvočni čas/prostor. Gre bolj za doseganje dinamičnega ravnotežja, za podvajanje ritma med slušnimi in vidnimi vsebinami, kar ni zanemarljivo. V nekem smislu pa je tudi škodljivo.

Pri tovrstnih »združitvah«, predvsem pri novih glasbenih zvrsteh sodobne »uporniške« zabavne glasbe, kot so rave, techno itd., je še omeniti, da le-te vsebujejo enostavne, ritmično ponavljajoče se strukture, ki so brez začetka in konca.²

A ne samo to: zaslediti je še »prekritost« tovrstnih ritmičnih ponavljanj z vizualno nadgrajenostjo, doseženo z artističnimi oblikami, telese ali z znanimi elementi narave in bivalnega okolja (»art background«). Ob dominantni glasnosti se slednji enako, hitro in neuravnoteženo, pogosto linearno menjavajo, a hkrati tudi razgrajujejo.

Tovrstno vizualno ozadje ni primerljivo z glasbo in plesi aboriginov in drugih plemenskih skupin, ki stremijo k duhovnemu, k razkrivanju različnih plasti podzavesti, k vračanju k sebi, cikličnosti ... Za razliko od

2 Gre za »čezmerno« sproščanje, za nekontrolirano zunanjo, krožno/ciklično refleksijo, značilno za nekatere vzhodne glasbe kulture (derviši, aborigini, šamani ...).

današnjih »poslikav« imajo poslikave omenjenih skupin – ikone/relikvije, totemi ... – funkcijo oživljanja tradicije; njihova sporočilnost je spomin njihovih daljnih prednikov ter jim omogoča le-to ohranjati in prenašati na naslednje rodove.

Za razliko od navedenega je znotraj sodobne glasbe in plesa danes pogosto razbrati le skrito moč, gnev, uporno sporočilo – agonijo same glasbe (skladatelja) ali podobno. Posamezni deli, glasba in vizualne vsebine okolja, forme in njihove barve, se v skupnem času ne glede na »programirano« sporočilnost ne povežejo.³

Znotraj nastalega antagonizma in s tem načetega zrenja, še posebej ob povečanju moči zvoka, za »konzumente« posledično nastopi »zrušitev« njihove notranje stabilnosti. Iz tega razloga se redko vzpostavlja hkratni dialog med slišnimi in vidnimi vsebinami, katere poslušalcu/gleдалcu omogočajo celost ali harmonijo (duhovnost), h kateri naj bi stremeli.

To pomeni, da ob prepuščanju pasivnemu, ponavljajočemu se ritmu in različnim pomenskim »pretakanjem« vizualnega ozadja ni mogoče sočasno slediti zvočnim in vizualnim vsebinam ter jih smiselno povezovati, kar v bistvu zvočna vsebina zakriva glasbeno (če jo ima).

Pri tovrstnem agresivnem in vztrajnem poslušanju nastopijo: monotonost, odsotnost instinkta ter zatamnitev vsake racionalnosti v smeri bistva. V hkratni, toda brezdistančni odzivnosti, še posebej, ker ušesa nimajo vek za »predah«, se poslušalcu »zgodí« izguba kontrole nad sabo, percepcije (zavesti). Nastopi zmaga jakosti zvoka, ritma/dionizičnosti ... Glasba otopi duha, prevzame neko obliko hipnotične moči in funkcijo mamila. Stik z realnim okoljem se prekine – ni komunikacije. »Konzument« vstopi ali kar ponikne v nekontrolirano podzavest. Znotraj nje »lomasti« in nima cilja, je v slepi ulici, a to je že druga tema – tema psihoakustike ...

Glasba, ki jo obravnavamo v pomenu dialoga med slišnim in vidnim, dosega danes svoj vrh v filmu. Tu je s svojim namenom pogosto vprašljivo zveličavna /ali ne morda povečana/. Toda kljub temu njena funkcija in izraz ostajata še naprej v podpori zgodbe/mita, sporočila ..., kar ji zagotavlja služnostno funkcijo, ki zavaja in z »nasmeškom« prekriva njeno vizualno avtonomnost (zgodba o Talesu iz Mileta).

Zato ostaja odprto vprašanje: Ali lahko glasba sama po sebi s doganjo prostorsko akustiko ter s svojim avtentičnim optičnim izrazom – brez zunanjih dopolnil in sugestij – v nas, ne da bi bili »slepi«, spodbudi domišljjski svet, ki bo presegel našo materialno danost, predvsem naš kratek spomin?

3 Iz tega razloga je to podobno mehanskemu in agresivnemu delovanju uličnih svetlobnih reklam, le da je tu »izzvana« še oblika posameznega pričakovanja, a je to že vnaprej »izpraznjeno«.

Menim, da je odgovor pozitiven, saj je glasba od nekdaj imela vlogo oživljanja zgođb ali sporočil. To je vedno uspevala in še uspeva s svojo imanenco, v kateri izstopa »vgrajena« napetost, usmerjena v pričakovano ravnotežje, ki »rahlja« našo zavest in podzavest, še posebej takrat, ko glasbo poslušamo z zaprtimi očmi.

Toda, če smo natančni, ravno to stanje – »rahljanje« zavesti in podzavesti – povzroča vzbujanje čutov, ki v nas ostrijo in krepijo posamezne »usedline« naše oddaljene genetske ali stvarne izkušnje. A ne samo to: z »zrahljano« zavestjo in podzavestjo je tudi v zrenju odprt most v »prostor« – v transcendenco, v kateri percepcija v dvojnosti vidnega – asociacije ne razširja (v modelu) le vednosti, temveč prevzema vlogo preseganja v glasbo vgrajenih »pripomočkov«, gradnikov, skladateljeve izkušnje, materialne danosti.

Nenazadnje: obravnavana optična podoba glasbe, presežek, v katerega smo preko optičnega mosta prestopili, nam ne razkriva le vidne strukture slišnega, temveč tudi predstavo o prostoru in času, v katerega je glasba na novo »položena«.

Tako v čisti, neobremenjeni, dvojni čutnosti naš pogled razkriva fascinantno »zvočno vesolje« (o njem več v nadaljevanju), temo, tišino, kvintesenca⁴ (temno snov?), predvsem pa ob povratnem učinku zavedanje vseobsežnega temnega brezna – stvarnega vesolja, ob katerem s svojo majhnostjo, malimi prostori in gravitacijo začasno bivamo.

4 Po Aristotelu so elementi naše danosti zemlja, voda, zrak in ogenj, peti element je eter ali kvintesenca.

Sugestija navade

Veljavni praksi, kontinuiteti poslušanja glasbe, je znotraj abstraktne slišnosti od nekdaj »tiho« pričakovana, zakrita in nejasna vizualna vsebina. Le-ta nima enakega statusa, kot ga ima sluh, čeprav želi oko pri poslušanju enakovredno sodelovati.

Razlog za to najdemo v pogosti identifikaciji videza s privilegirano ali sugerirano sliko/formo znane narave ter skozi njen simbolni izraz v subjektivno izraženo pripoved ali podobno. Pravzaprav dopolnilne vsebine v glasbo sami polagamo in jih povezujemo s slišnim ter se jim hkrati tudi priklanjamo. A to je prevara in hkrati paradoks, ker se od njenega bistva z žrtvovanjem glasbenega oddaljujemo. Pri tem glasbo oslabimo, se je ne dotaknemo, je ne dosežemo – ostajamo zunaj. Odvzemamo ji jasnost, jo z lažno »tančico« prekrijemo ter jo na ta način prioritarno »politično«, z neglasbenimi, predvsem z materialnimi površinskimi formami pozunanimo. Ji ne dovolimo, da razpolaga sama s seboj, da v celosti izrazi sebe in vase položene občutke, tj. neuničljivo ustvarjalno energijo skladatelja, da prikaže svoje bistvo, svoj zajeti čas in v njem prostorsko/spektakularno barvno gibanje, kakor tudi svojo stvarno dinamično formo – proces svojega »utelešenja«.

V nekem neizrečenem pomenu, naj si to želimo ali ne, glasba od nas – poslušalcev to tudi pričakuje. Toda, žal, pri tem brezpogojno soglašamo z njeno odtujenostjo, prevaro, žrtvovanjem glasbenega, ki je »vtkana« vanjo in je kot taka le zunajčutna funkcija za glasbeno celovitost, ki to ni.

Ta ista vsebina, zgodba, stanje materialnega okolja, v katero je glasba z močjo dnevne svetlobe »oblečena«, pa omogoča že omenjeni zavajajoči, dominantni pogled, ki s prevladujočo izkušnjo navidezne prioritete znanega in ugodnega, v nekem pomenu pričakovani svetlobni podaljšek slišnega, tj. njen »utelešeni« barvni sij, kar »pogoltno«.

Nenazadnje je ugotoviti, da je bila vloga poslušalca, hkrati tudi gledalca, v odnosu do glasbe (kot pogoj za njen obstoj) vedno dodeljena. Toda kljub svoji naravni interaktivni danosti poslušalec njene pozunanjene svetlobe, njene časovne relativnosti, iz navedenih razlogov ne more pričakovati, videti in izluščiti. Ali drugače: poslušalec/gledalec v trajanju nastajajočega slišnega procesa – glasbe optično »zdrnsne« v razsvetljeni svet prednostne, udobne narave, danosti ali v glasbo vtkano sugerirano, simbolizirano zgodbo.

V zasledovanju moči slišnega pričakovanja, pri poslušanju glasbe, poslušalec zavedno ali nezavedno »trči« v prisoten, toda neizbežen antagonizem slišnega in vidnega, kar posledično v trajanju ne omogoča njegove zadovoljive koncentracije, kakor tudi ne zadovoljive homogenizacije prisotnih vsebin. Poslušalec (od nekdanj tudi gledalec) postane »ujetnik« udobnega, znanega materialnega – površinskega videza, »senc« iz Platonove »alegorije o votlini«, tj. presegačega metaforičnega procesa.¹

Nenazadnje je mogoče ugotoviti, da smo pri poslušanju glasbe prepogosto zaradi površnega poslušanja, »nezadostnega« zrenja, »ujetniki« svoje lastne izkušnje, analogije materialnega videza, udobne danosti, kakor tudi navad in s tem uspavanosti znotraj svojega bivalnega, kulturnega okolja. Omenjenemu »ujetništvu« in v njem odsotnosti distance je še prišteti naše skromno sprotno pomnjenje že slišanih vsebin/glasbe, še posebej ob njenem povečanem ritmu, kar onemogoča resnično zaznavo njene celostne podobe (ta tema bo v nadaljevanju obravnavana posebej).

Pravzaprav vse navedeno govori o tem, da pri poslušanju glasbe – kot »ujetniki«, nimamo »prave volje« za pogled čez rob svojih navad, njene sugerirane zgodbe, danosti ... za možnosti za vstop v odprtost njene igre in prepletanja njenih vsebin, za iskanje in oblikovanje najdenega, za

¹ Kot je bilo omenjeno uvodoma, se v glasbo »polagajo« različne metaforične vsebine, skozi katere govorimo in sporočamo le o sebi, našem smislu, bivanju ali družbenih razmerjih. V odnosu do slišnih abstraktnih vsebin so le-te prevladujoče. Tako se ukvarjamo predvsem sami s seboj. Razumeti je, da smo skozi izražanje sebe v nekem pomenu glasbo počlovečili in v njenem izrazu zaprli sebe v sebe in za sebe. Pri tem ozkem pojmovanju glasbe ostaja odprto vprašanje: Ali lahko skozi glasbo izrazimo še kaj drugega kot le sebe in svoje bivajoče? Pri tem se ni mogoče izogniti vtisu, da smo merilo in pogoj vsega, kar nas obdaja.

Pričujoča optična podoba glasbe – kot postopek in model – razkriva nekaj, kar je zunaj nas, zunaj prevladujočega smisla, tudi tistega, ki ga je skladatelj morda želel s svojo dominanco v notnem gradivu udejanjiti.

Gre za notranjo vsebino glasbenega, za celost dojetanja, v kateri smisel, kot ga poznamo, izgublja svoj osnovni pomen. Enako, kot če bi znani formi odvzeli zarobljenost, ki jo oblikuje, in bi ostala le barva z nejasnimi, razlitenimi robovi. To bi pomenilo, da forma ne dominira več nad (površinsko) barvo.

Sedaj imamo iz enakega razloga v optični podobi glasbe ujeti smisel, ki ne dominira več nad naravo, nad našim pomenom ali realnim časom. Dominanca je sama glasba, njeno »živo«, osvobojeno telo. Njen smisel, ki se obrača drugam, morda v neko nekoč pozabljeno smer ali v novo, neznano (utopično) prihodnost, v kateri bomo v simbiozi s svojo neponovljivostjo enakovredni, uravnoteženi in spojni del nepočlovečene celote, narave, in nič več kot to.

vmesno/robno polje med iluzijo in stvarnostjo, za drugačno vsebino, za v pogledu združljivo »transcendentalno estetsko«.²

Če zaključim: vse navedeno v nekem pomenu odpira vprašanja »arhitekture« poslušane glasbe,³ tj., ali je ona v svoji strukturi minimalizirana, »asketska«, izpraznjena, ali pa ji je skladatelj kot arhitekt »vdahnil« zadostno količino svoje neuničljive ustvarjalne energije, katera za svojo resnično zaznavo ne potrebuje zunanjih spodbud, tj. pojmovnih ali materialnih »oblačil«, temveč potrebuje le sebe in svojo lastno izrazno barvitost.

2 Immanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, Beograd 1976, 33.

3 Na tem mestu je dodati še ugotovitev prakse, da del (zahodne) »klasične« glasbe po svoji optično-estetski izraznosti kljub prednostni akademski (slišni) oceni ne dosega likovno-estetskih kvalitiet optične podobe, kot jo imajo nekatera vzhodnjaska dela, etno- ali filmska glasba. Ugotovitev je primerljiva z izjemno zunanjo, arhitektonsko obliko hiše, ki je s svojo notranjostjo, v pomenu arhitektonske celostne podobe, skrajno nasprotujoča.

Znotraj omenjene ugotovitve pa je, verjamem, možno vzpostaviti nove upodobitvene resnice, tj. vrednostne kriterije in njihova posredovanja, tako za »klasično« (zahodno) glasbo, kakor tudi za ostalo glasbo.

Odločitev za »optično nadgradnjo« pa je in bo še naprej ostala v domeni vsakega posameznega skladatelja ali nosilca avtorskih pravic – tudi obstoječih glasbenih del.

Izposojena čutnost

Vprašanje resnično racionalnega ocenjevanja glasbenega dela, v združitvi abstraktnega, pojmovnega ali materialnega, nedvomno ostaja zunaj objektivnega. Pri poslušanju se tako ustvarja lastnim izkušnjam primerna subjektivna komunikacija, kar je v likovni praksi v nekem pomenu že potrjeno.

Pri poslušanju glasbe smo usmerjeni v pričakovano danost – navado. V sami glasbi/slišnem pa sledimo nepreverjenemu in zapeljivemu ugodju. Odmevu realnega, znanega, tj. čustvenemu naboju, ki je preoblikovan v vidno sugerirano »predstavo« ali zunajglasbeno pojmovnost.

V podobi naših pričakovanj in navad je tako »vgrajen« besedni izraz/vokal ali materialno/zunajglasbeno pojmovanje, preusmerjeno nazaj v slišno. Ob poslušanju zunanje resničnosti; slednja vsebinam, preoblikovanim v zrenju, »vzpostavlja« (dvojni) prikaz. Predvsem tiste resničnosti, ki sama po sebi dejansko že obstoja. Toda, tokrat s povratno sugestivno in zavajajočo nalogo, da kot »sestavni«, vizualni del slišnega poslušalcu in neenakovrednem gledalcu podkrepi ne dovolj jasno, zabrisano in neulovljivo čutnost skladateljevega, dejanskega izraza, a ga ob tem tudi skrivnostno zavede in uspava (s to problematiko se bomo v nadaljevanju še srečali).

Ko govorimo o vokalni glasbi, je mogoče zatrditi, da si vokal v nekem pomenu »izposoja« zunanja dejstva in jih v svoji pojmovni »jasnosti« pridodaja slišnem izrazu – instrumentom. Tako se »izposojena« zunanja dejstva povezujejo s abstraktnim, slišnim, kar poslušalcu omogoča zapeljivo čustveno moč.

Iz navedenega razloga je oblikovana interakcija v pomenu objektivnosti med slišnim in sugestivnim – besednimi vsebinami, vprašljiva, saj odpira številna vprašanja, med katerimi je izpostaviti: Kateri vzpodbu-

jeni občutek prisotnih vsebin je nosilec glasbene celosti, njene resnice in sprejemljivosti? Bilo bi prav, da je le slišni, v kontinuiteti in moči glasbenega – instrumentalnega delovanja (tudi vokala kot organskega instrumenta), a žal ni, saj je prisotna neizbežna sugestivna »optika« besed s svojim prioritarnim in neizogibnim »literarnim« vplivom, ki se mu izognemo le s povečano distanco.

Tako je sklepati, da je znotraj slišnih vsebin »vgrajena« in prisotna zakrita, toda »izposojena« ter zavajajoča optika sugestivnih vsebin danosti in vokala.

Toda omenjeni problem zavajajočih zunajzvočnih vsebin se pojavlja tudi pri »čisti«, instrumentalni glasbi, pri kateri neposredna vizualna danost, ambient okolja, nehote »prodira« v slišno strukturo in nam s svojo vizualno prioriteto »podira« kontinuitetno – celost slišanega. A ne samo to: spoznati je, da »sodelujoča« vizualna danost izziva tudi nezavedano centričnost, tj. usmerjenost pogleda v jasne, že znane in udobne sugerirane vsebine, analogije in navade, katere poslušalcem zmanjšujejo moč v glasbo vgrajenega čustva, tj. resnično bogatost glasbenega, če ga le-ta v sebi ima.

Če navedeno še nekoliko pojasnimo: zunajzvočni – optični vplivi in njihovi izzvani ali sugerirani občutki pogosto povzročajo zavedni ali nezavedni antagonizem in s tem nevzdržnost koncentracije slišnega zasledovanja, kot je bilo že omenjeno. Ob tem besedni pomen – vokal s svojo literarno/poetično – z linearno izraznostjo prekriva in odstranjuje stvarno čutnost skladateljevega izraza, tj. sam instrumentalni izraz. Znotraj slednjega pa se pogosto skriva prikrita ter nadvse »krivična« služnost glasbenega.

Ugotovljeno neravnovesje vsebine vokala in izraza optike, tj. poslušane sugerirane –videne vsebine, v pomenu usklajene dinamične strukturne celosti, je z optično podobo glasbe, njeno lastno barvitostjo, preseženo. Toda presežek je samo v tistih delih, v katerih je jasnost dinamičnega izraza – vokala (in okolja) – »zabrisana« do take mere, da se le-ti »utaplja« v izenačevanju znotraj zvočnosti instrumentov – glasbenega.

Tovrstno »utapljanje« jasnosti pomena vokala v neobremenjeno, razsrediščeno harmonijo slišnega najdemo v »prosojni« glasbi Giovannija Pierluigia da Palestrine, kjer se pomen besedila – vokala »pretvarja« v slikarski »sfumato«.¹

1 Sfumato (iz it. *sfumare*), v slikanju ali risanju fino senčenje, ki proizvaja mehke, neopazne prehode med barvami in kontrasti. Je eden od štirih cerkvenih slikarskih načinov renesanse (ostali trije so: cangiante, chiaroscuro in unione).

Najbolj izrazit praktik sfumata je bil Leonardo da Vinci s svojo znamenito sliko *Mona Lisa*.

Izraz sfumato je Michael J. Galb v svoji knjigi *Kako razumeti kot Leonardo da Vinci* uporabil za opis ene od umskih sposobnosti da Vincija, namreč imeti dve paradoksalni ideji v svojih mislih brez težav in hkrati. Galb poudarja, da je to pomemben element odprtosti duha, ki onemogoča pristranskost različnih pogledov ob istem času. Sfumato tako odpira nove dimenzije za reševanje različnih problemov (povzeto po Wikipediji).

Najdemo ga tudi v mnogih drugih primerih srednjeveške glasbe in tudi kasneje, še posebej v operi in samospevih, v katerih v tem pomenu prevladuje ženski vokal, so pa tudi primeri prakse, ko moški vokal/kastrat doseže enak učinek.²

Za poslušalca vokalne glasbe dobijo znotraj njene optične podobe z barvo izzvana in razrahljana čustva primarno vlogo. Slednja niso več izgubljena ali opredeljena z usmerjenim »pogledom« – znotraj »izposojenih« ambientov, besednih pomenov ali programirane vizualno-materialne danosti/okolja (slika 20), kar bo v nadaljevanju podrobneje opisano, a je značilnost številnih glasbenih praks, danes še posebej v antagonističnih in neuskkljenih slišno-vizualnih – mehkih ali trdih (barvnih) strukturah, kakor tudi v vokalni tekmovalni (Evrovizija ...), kjer se je uveljavila »poenotitev« okoli enega samega jezika, angleščine.

V optični podobi glasbe »izposojene« vsebine so njihovi »prevodni« pomeni zamenjani z dinamično barvo in njeno fascinantnostjo. Človeški glas se v barvnem izrazu spremeni v »slišni sfumato«, v »organski instrument« brez primere, ki na nov način združuje in oživlja emocionalni svet oddaljenega skladateljevega ravnotežja.

Tako je sklepati, da je znotraj optične podobe glasbe, znotraj vseh udeleženi instrumentov, vključno z »organskim instrumentom« – vokalom, doseženo sozvočje njihovih barvnih izrazov, ki odražajo predvsem novo avtentičnost slišnega, ta pa je znatno več kakor prevladujoča in prekrivajoča izraznost »izposojenih« ter zavajajočih besednih ali materialnih pomenov nadomestne emocionalne sporočilnosti. Pravzaprav so znotraj predlagane optične podobe glasbe zajeti, obnovljeni in povezani vsi ustvarjalni procesi skladateljevega dela, vključno z njegovo pogosto preslišano ali izgubljeno dionizično izraznostjo.

Z »odstranitvijo« podzavestne selektivnosti »fokusiranega« pogleda ob poslušanju, tj. ustavljanju in usmerjanju k enemu, znotraj danosti ali »izposojenih« vsebin, je dosežena »osvežitev« že uveljavljene prezence skladateljevega dela. Ob tem pomen poslušanja ni več le v linearnem sledenju – slišnem, temveč je v interaktivnem – v vizualno-prostorskem komuniciranju z avtonomno barvitostjo poslušane glasbe ter z njeno dinamično izraznostjo (sintetični I-DVD medij).

Nenazadnje je mogoče vse navedeno ovrednotiti kot novo celovito in resnično percepcijo obstoječe in prihodnje glasbe, ki se obnavlja in dopolnjuje z lastno barvitostjo. A ne samo to: možna je tudi vzpostavitev no-

2 Vprašljivost in zapeljivost besednih pomenov se v optični podobi glasbe izgublja v »slišnem sfumatu«, še posebej pri tistih vokalnih izvedbah, čigar jezika in besednega pomena ne poznamo. Pri taki glasbi je dosežena celost, ki zajema vse instrumente, tudi tistega, ki mu rečemo »organski« instrument brez primere – vokal. V prezenci optične podobe glasbe »organski« instrument izgublja svojo že uveljavljeno vlogo nosilca prioritete zaznave, simbolnega sporočila, sugestije ..., ostaja pa nosilec »čiste« čutnosti. Treba je pripomniti, da je danes »uporaba« tovrstnega »instrumenta« v pretežni meri na spodnji meji njegove zmogljivosti, kar se nadomešča ali zapolnjuje z že omenjenimi zavajajočimi nadomestki.

vih kriterijev za ocenjevanje glasbe, tj. sistemov in pomenov prostorsko-barvnih podob (tonov) ter njihovih sferičnih odnosov. Predvsem tistih odnosov, ki znotraj glasbe krepijo in ostrijo zabrisano dionizičnost in njeno »transcendentalno estetiko« (Kant).

V zavetju udobja

Predvsem zaradi navade poslušanja glasbe se ob prisotnosti dominantne vizualne danosti – okolja in njegovega individualiziranja, malokrat zavestno in kritično »prodira« skozi videz, onstran njegovih meja ali še globlje, v nastajajoči zvočni prostor, izpraznjen neposredne materialnosti in sugestivnih pomenov, ter se ob tem objektivno sledi prostorski strukturi samega glasbenega dela, gibanju posameznih ali že združenih in že slišanih – v času oddaljenih, barvno lebdečih tonov, njihovih kontrastov¹ kakor tudi njihovih časovnih odnosov.

Namesto da bi glasbi zaupali, ji sledili, z njo sodelovali, se z njo oddaljevali od znanega, ravnodušnega materialnega videza – navade, jo pogosto ignoriramo ter »varno in udobno«, v pomenu poslušanja, komuniciramo s samozadostnimi izvajalci, njihovim instrumentalnim nastopom ali drugim zvočnim virom.

Enako počnemo s percepcijo narave, z njeno neizbežno prisotnostjo ali s »slikami« našega spomina. Pravzaprav vstopamo v objem moči materialnega, v zavetje znanih podob, pojmov in udobnih navad. V nekem pomenu smo pri poslušanju ujetniki zaprte in pričakovane logike ugodja že prehojene poti, vračanja k znanemu, obnovljenemu ter s tem k odpovedi lastni volji, izbiri in odločanju.²

1 Glasbeno doživljanje že kar po nekem »pravilu« ali navadi, hote ali nehote, povezujemo z zunajglasbenimi vsebinami in izkušnjami. Pri tem je kontinuiteta sledenja v doživljanju primarno vpeta v prevladujočo vsebino in izkušnjo materialnega – ne abstraktnega, glasbenega. Razlog leži v primarnosti danega (asociativnega) edinega in možnega – vizualnega dojetja. Pri optični podobi glasbe je njeno doživljanje iz enakega razloga – primarnosti vizualnega, vpeto v sledenje dinamični tonski strukturi, ki s svojo mistično barvitostjo in estetsko fascinantnostjo omogoča povsem novo kompleksno doživljanje. Tovrstno spremljanje in spoznavanje ter s tem tudi doživljanje ostajajo izključno znotraj glasbenega. Na ta način je, verjamem, zagotovljen dostop do njenih skrajnih meja, njene višje resničnosti, objektivnosti tega, kar glasba naj bi zagotovo bila.

2 Enako, kakor je za izvajalce linearna vsebina notne transkripcije po številnih izvedbah.

Razumeti je, da smo ostali brez ustrezno dosežene povezave, enotnosti slišnega in vidnega. Iz tega razloga se v pomenu navade in ugodja kakor tudi objektivne različnosti v identiteti zgrešenih vsebin neizbežni optični dotik ob poslušanju glasbe sprevrže v izpraznjeno napetost, slabljenje resnične zaznave čutnosti, posledično pa tudi vodi k oddaljevanju iz odprte sfere glasbenega.

Če navedeno še nekoliko osvetlimo: v objemu poslušane glasbe programirana ali neprogramirana pomenska materialnost okolja nima povsem jasnega izraza v prikazovanju ali dopolnjevanju slišnega. Pravzaprav indiferentna materialnost, prisotne »sence« (Platon) – objektivno, sledijo le zakonom narave ne pa glasbi. Tako je ob poslušanju in hkratnem zrenju v neizogibne podobe danosti prikrita ali celo odvezta njihova pomenska stvarnost. To pa tudi pomeni, da vidna realnost iz razloga begajoče in nejasne prepoznave ob slišnem sledenju in s tem odsotnosti kontinuitete ne sovпада več sama s seboj.

Zato imamo pred sabo v pogledu in poslušanju videz videza, brez realnega povezovanja – celosti slišnega in vidnega, tj. njunih pojmovnih, povezujočih in soodvisnih odnosov.

Iz navedenega razloga nastajajoča »nestabilnost« slišnega in vidnega glasbi tudi ne dovoli »razsvetlitev« njene celosti, tj. zaznave njene notranje spreminjajoče se strukture, prvinsko/mitološkega spektakla, duhovnosti in estetike. V resnici nastala sinteza, množica nezdružljivih videzov, v glasbi zakriva glasbeno, glasbo s tem potvarja in še naprej ohranja v »zatemnjenosti«. To pa ob poslušanju glasbe zagotovo omogoča površno, nejasno, vsiljeno ter neuravnoteženo asociacijsko spajanje vidnega in slišnega.

Nenazadnje to nezadostno slednje legitimno odpira tudi vprašanje statusa videza, njegovega neustreznega, a hkrati neizbežnega integralnega delovanja ter prikazovanja, s tem pa vprašljivega odnosa do objektivnega razumevanja in doživljanja poslušane glasbene celosti, vključno z njenim estetskim delovanjem.

Ob vsem navedenem se tako znotraj glasbenega na eni strani soočamo z neustrezno logiko in razmerjem naključne »onesnaženosti« slišnega. Na drugi strani pa imamo v predlagani optični podobi poslušane glasbe, v njenem zornem opazovanju opraviti z novim/čistim videnjem videza, tj. s še neodgovorjenim sporočilom in barvnim kodom slišnega, ki je onstran materialnega – negibnega.

Če sklenemo: predlagana optična podoba glasbe »podira« neizogibno in vprašljivo optično zaznavo, znane površinske, a pogosto udobne programirane ali naključne danosti okolja. Temu primerno se tudi odpirajo nove iztočnice čiste čutnosti, njenih lastnih barvno-sferičnih odnosov, kakor tudi še nepreizkušene dinamične percepcije svetlobe (barve), časa in zvoka. To pa še posebej velja znotraj izpraznjenosti, teme in tiši-

ne – »derealizacije« (N. Hartman),³ ki je zunaj zavetja in udobja obstoječih glasbenih praks.

³ Nebojša Grubor, Lepo kao odnos pojavljivanja, *Teorija* 3, št. 52 (2009), 77

Pozornost

V predlagani optični podobi glasbe se odpira možnost sledenja, toda ne linearnega, v pomenu pričakovanja avtonomnih, slišnih ali vidnih segmentov in njihovih v nizanju različnih vsebin.

V sledenju optični podobi glasbe je omogočeno »prostorsko branje«, ki v svojem trajanju sproža vidno in slišno združevanje, tj. uglašenosť notranjega in zunanjega ravnotežja, nastajajočih dinamičnih (barvnih) razlik, v vseh smereh.

Poslušalcu, sedaj tudi gledalcu, to sledenje nalaga aktivnost, ki izključuje pasivno gledanje in poslušanje. Iz zornega kota objektivnosti, tj. fiziološke razlike – napetosti med vidom in sluhom v tendenci ravnotežja, harmonije in veličin združenih slišnih in vidnih vsebin, odpira ta ista aktivnost povsem tehtno vprašanje. Prvič: ali je bistvo glasbe v objemu kvalitete celosti, ki terja aktivno ter zbrano sledenje in sodelovanje slišnega in vidnega? Drugič: ali je bistvo glasbe v izoliranju in spremljanju samo slišnega, in s tem v povečanju kaotične napetosti prisotnih strukturnih razlik? In tretjič: ali je bistvo v iskanju odsotnosti, tj. v zapiranju oči, ki prinaša samozadostno, skoraj pohabljaajoče udobje pridobljenih navad, ali podobno?

Seveda na to vprašanje odgovarja vsak posameznik zase. Vendar je v vsakem primeru v glasbi prisotna želja doseči ne le pozornost, ki popelje v homogeno celost skladateljeve kompozicije, temveč tudi razpoznavo vseh delov/segmentov, ki vzbujajo različne občutke, in končne (ne)veličine glasbenega dela. Toda nikakor ne v pomenu ekstremnih razlik, ki jih danes lahko vidimo in primerjamo s spremljanjem TV programov. Le-ti posredujejo informacije o človeških usodah in tragedijah ter jih v nadaljevanju linearno in neetično enačijo z reklamnimi vložki in ostalimi komercialnimi banalnostmi.

V nekem pomenu je mogoče glasbeno prakso in v njej naključno ali programirano vizualno okolje primerjati z že omenjeno ugotovitvijo. To pomeni, da se tudi tu posledično oblikuje večji ali manjši antagonizem in s tem vprašljiva harmonija slišne ter vidne vsebine, predvsem pa nedosledna kontinuiteta in s tem dvomljiv, pričakovani učinek poslušane vsebine.

Še posebne pozornosti pa je vredno omenjeno spoznanje pri načrtovanih vizualnih okoljih glasbenih del, kot so različne scenografije koncertnih izvedb (Evrovizija), videospoti ali podobno. Poslušalec/gledalec je v obeh primerih zavedno ali nezavedno izpostavljen spremembam in razlikam (tudi barvnim), ki odražajo prikrito negotovost, izraženo v popuščanju ali lažnem olajšanju napetosti slišnih in vidnih razlik. To pa tudi pomeni, da poslušalec v spremljajočem se »zajemu«, »labilnem« zrenju, ne doseže pričakovane celosti slišnih vsebin in tudi ne zaznave vzbujenih ali nevbujenih emocij.

V veljavni praksi so tovrstna slišna in vidna združevanja, ki bi nas preko zrenja popeljala v celostno harmonijo, morda res prisotna, a so žal zaradi antagonizma prisotnih slišnih in vidnih vsebin kakor tudi begajočega, fokusiranega pogleda nedosegljiva. Še posebej je tu prišteti naključne kombinacije prisotnih barv, tj. barvnih površin, ter njihovo nedelovanje na pričakovano poslušalčevo ugodje.

Iz vsega navedenega je sklepati, da poslušalec ne doseže potrebne kontinuitete in zbranosti pri sledenju slišnim vsebinam, tj. ne doseže pričakovanega ravnotežja v pomenu celostnega intelektualno-čustvenega spremljanja in doživljanja glasbenega dela.

V spremljajočem se pogledu poslušalec, od nekdaj tudi gledalec, pogosto, posledično, zaostaja v koncentraciji, se izgublja v posameznih izstopajočih delih, statičnih slikah ali detajlih.

Omenjeni »izpad« iz kontinuitete pa je zaslediti zlasti pri koncertni udeležbi, ko se fokusirano opazovanje poslušalca med spremljanjem izvajane glasbe usmeri v dirigenta – v njegov »ples«, v solista, posameznega poustvarjalca, svetlobna telesa ali v druge, v odnosu na poslušano glasbo prevladujoče, vizualne vsebine in efekte.

Nenazadnje je zaradi objektivnega in celostnega zajema poslušane glasbe, kakor tudi zaradi optike/vsebin, ki hoče(jo) pri tem »lažno« sodelovati, vsekakor bolj zanimiva zavestna in kontinuirana aktivnost, sprotno »branje« in zasledovanje pojavnosti naraščajočih strukturnih sprememb, tj. dinamičnih/zvočnih in vizualnih/barvnih form, ter njihovo združenja v trajanju, v nastajajočo prostorsko in estetsko celost – v dotiku in dialogu od začetka do konca.

Z omenjenim aktivnim »branjem« glasbe se slednji omogoča preoblikovanje njene lastne izraznosti, logike in časovne linearnosti. To pa tudi pomeni, da glasba v svoji novi prezenci, v zajemu naših neizogibnih fizioloških lastnosti – »oko hoče videti in sodelovati« –, še posebej

ob »harmoničnem« zrenju, vzpostavlja svojo dejansko prostorsko celost. Govorimo o tisti celosti glasbe, v katero je vključena njena še nedolžna štirirazsežna barvna »vidnost«, ki je v naši slutnji in pričakovanju kot podaljšek slišnega že od negdaj tiho prisotna.

V svojem dopolnjevalnem izrazu optična podoba glasbe tako nima več simbolnega označevanja in enačenja z materialno danostjo ali pojmovnostjo, ki smo jo ustvarili. Poslušalcu, sedaj tudi gledalcu, je omogočeno videnje njene lastne dinamične barvitosti, njene celostne predstave, ki presega že omenjeni fokusirani pogled ob poslušanju, tj. »labilnem« zrenju sredi materialnega okolja ter ustavljanju pogleda na enem.

Če zaključim: z »branjem« barvnega izraza poslušane glasbe je spodbujena pozornost, ki z enakovredno, dvojno čutnostjo poslušalcu, sedaj tudi aktivnemu gledalcu, razpira povsem nov prostor interaktivnega delovanja in njegovih novih možnosti. Pri tem glasba svojih veljavnih zakonitosti ne spreminja – jih le nadgrajuje in utrjuje.

Prastrah

Prisotnost večno enake tišine (in teme) v pomenu zaznave je danes v urbanih sredinah, bolj izjema kot pravilo. Velika mesta nenehno »bučijo«;¹ temu smo izpostavljeni. Zaradi omenjenega ob srečanju s tišino, ko nas »prelije« s svojim »povečanim« učinkom, le-to doživljamo z nelagodjem in tudi v nekem pomenu primerjamo s temo ali z neskončnim, brezčasnim prostorom – z dotikom z večnostjo.

Tabela 1: Akustično okolje glede na zgodovinsko epoho.

Deleži zvočnih vplivov	Akustično naravno okolje	Človeški glasovi	Stroji, promet etc.
Zgodnje kulture/srednji vek	69 %	26 %	5 %
Predindustrijska doma	34 %	52 %	14 %
Industrijska epoha	9 %	25 %	66 %
Sedanost	6 %	26 %	68 %

V ta »prostor« pogosto zaradi njegove odprte razsežnosti, predvsem zaradi njegove neobvladljivosti,² podzavestno »vstavljamo« neposredne naravne vsebine okolja, dogajanja, slike našega spomina ali nejasne vsebine lastne podzavesti. To pa zaradi nadaljevanja trajanja, komuniciranja in pričakovanja znane danosti, varnega zavetja in opore že osvojenega. Drugače: zaradi umika pred negotovostjo, neznanim –»obarvanim« s prastrahom.

1 R. Murray Schafer, v: Kurt Blaukopf, *Glasba v družbenih spremembah*, Ljubljana 1993, 248.
Znotraj navedenega lahko razberemo začetne medsebojne človeške odnose, ki so bili polni prisluhov in strahu pred naravo. Zaradi skromnega vedenja pa so bili enako polni mističnosti, magijskih in podobnih elementov. Danes smo naravo osvojili, življenjski odnosi v njej so bolj realni, zato je vanje težko vstaviti kaj mističnega. Toda kljub temu ostaja odprto vprašanje: Ali je v odnosu do narave, tišega, kar je zunaj nas, vse tako jasno, da lahko zdrži že omenjena razmerja? In še: ali je za/pod to realnostjo morda še kaj, kar ne slišimo in ne vidimo, nekaj neznanega, kar je našim čutom nedostopno?

2 Še posebj pri časovno neopredeljeni absolutni tišini.

Pri poslušanju glasbe se dogaja nekaj podobnega. Onemogočamo si kontinuiteto poslušanja in videnja celosti glasbenega dela, katerega sestavni del je tišina, pa čeprav je v svojem trajanju zelo majhna.

V resnici si zaradi podzavestne negotovosti v sledenju in zaradi strahu, ki ga povzročata tema in tišina, onemogočamo (v pavzi) »videti« prehod iz zvoka v tišino, iz svetlobe v temo in iz časa v brezčasje³ oziroma obratno.

Pomeni, da se odpovedujemo pogumu »dotika« in prestopa onstran črtnine Malevičevega kvadrata – v izpraznjenost, odsotnost, neskončno razsežnost teme in tišine, v kateri zvok/ton – glasba dejansko domuje. Govorimo o večno enaki temi in tišini, iz katere dejansko prihajamo, smo v nekem pomenu že ves čas v njej in jo tudi nenehno nosimo v sebi.

To spoznanje dejanske umeščenosti v temo in tišino na široko odpira zavedanje o naši eksistenci, »jasnini«, o naši neposredni danosti kakor tudi o naši minljivosti. A ne samo to. To isto zavedanje, v povratni smeri nenehno »vstavljanje« in »polnjenje« vsakega našega eksistenčnega zdaj z vsebinami kompleksne danosti, odpira in jasni našo zavest, delovanje, kakor tudi našo skromnost, katere se v svoji biti pogosto pomanjkljivo zavedamo in dotikamo.

Če se vrnem k obravnavani optični podobi glasbe, je možna znotraj nje primerjava tišine s temo, ki dejansko, enakovredno, vzbuja popuščanje ali napetost v pričakovanju, le da tokrat v dinamiki barv in njihovi združitvi – harmoniji s slišnim – z glasbo.

3 Tišina kakor tema je vedno enaka, večna in brezčasna. V njo je »položeno« vse materialno, vključno z gibanjem/časom, zvokom/glasbo ...

Tako je možno razumeti, da so v glasbi pavze in kontrasti le prostorske razpoke in prosojnost, skozi katere prodirata vseobsegajoča tema in tišina. Zaradi tega imata slednji v optični podobi glasbe bistveno večji pomen, kakor je v glasbeni praksi. Tam se tišina in premor uporabljata zgolj kot sredstvo povečanja napetosti – v pričakovanju ali izostritvi kontrastov, prehodov znotraj posameznih delov skladb ... (Z. Lissa, n. d., 145.)

Ob navedenem je še dodati, da smo kot neponovljivi posamezniki in vsa materialnost ujetniki neskončnega prostora, njegove vseobsegajoče tišine in teme, kozmičnega – cikličnega časa ter brezčasja vesolja. Vse abstraktno nematerialno pa živi in se izgublja le v naši zavesti in spominu.

»Drugo« je »Praprvo«

Znotraj vprašanja, ki presega golo radovednost, tj. zakaj vedno želimo videti več, kot vidimo, v prvi vrsti »v siju Rembrandtove svetlobe« s svečo v roki od blizu, skozi mikroskop, teleskop ..., je tudi podobno vprašanje: Zakaj z prostim očesom zvoka ne moremo videti?

V našem primeru je to še posebej zanimivo vprašanje, saj izstopa nejasnost odgovora. S kakšno svetlobo naj bi zvok obsijali, da bi ga videli in »vrnili« ali umestili v vidno realnost? S sončno svetlobo, z umetno svetlobo ... Iz tega razloga se tu neizogibno odpira vprašanje: Ali morda obstaja še kakšna »druga« svetloba?

Če bi bil odgovor pritrdilen, bi bil zvok zagotovo že zdavnaj razsvetljen. Temu pa ni tako. Zato se lahko nadalje vprašamo: Kakšna pa je – če sploh je – ta »druga« svetloba in kje naj jo najdemo ali poiščemo? Če je »druga«, ¹ a ni sončna ali umetna, zagotovo ne prihaja od zunaj sama na sebi, tako, da bi nam bilo dano njeno zaznavanje in opazovanje.

Odgovor se nedvomno skriva znotraj nas samih, znotraj naše subjektivnosti, pasivnosti, pričakovanega udobja, znotraj »bega od svobode« (E. Fromm), ki zapira ali hromi našo aktivnost, da bi v sebi objektivno zaznali in »videli« razliko, ločili zvok v trajanju – kot celost in se ob tem znebili objema »avtoritete« zunanje, sončne svetlobe, tj. neposredne danosti.

Če bi zvok/glasbo v trajanju – kot telo v naraščanju – »prelomili«, kaj bi v prelomu, razpoki videli? Enako snov, kot je »razklana površina/lupina«, zdaj slišano ali kaj »drugega«, celovitega, kaotičnega ... Če je to »drugo« ali še kaj nedoloč(e)nega (?), je prav gotovo spodaj »prvega«/»lupine«. Zato je to predhodno v temo trenutka zaprto notranje, je »praprvo« – »prazvok«. Je tudi pogoj za »prvo« poznanje-

1 Mladen Dolar, Eno se cepi v dvojce, *Problemi* 48, št. 4/5 (2010), 51.

no, s katerim imamo v vsakem naslednjem trenutku poslušanja udobno čutno »razmerje«.

Torej »praprvo« obstaja, je zunaj vidne resničnosti. Je znotraj zdaj, ki je, ne prej, ne potem, je v temi, v začetku Planckovega časa² skrita »prapodoba« tona (slika 2).

Razumeti je, da se vsak poslušani zdaj s svojo vsebino, »prapodobo« tona, umika in zapušča svoj prostor naslednjem zdaj. Sama prapodoba tona pa se skozi so-zdaj premešča v našo začetno, interaktivno zaznavo, tj. v osvobajajočo in razsvetljuječo odzivnost slišnega. Še strnjeno: štiri-razsežna »prapodoba« tona je v svoji naraščajoči kapsuliranosti zakrita s temo »zaprttega« časa, ki še ni zaznan.

Zaradi večje jasnosti je tu poudariti, da ne govorimo o času, tj. o njevovi zapolnjenosti s slišnim, ali o procesu – glasbi, ki se dogaja znotraj časa, temveč govorimo o času kot sestavnem in enakovrednem neodvisnem elementu slišnega. To pa tudi pomeni, da ima slednji v obravnavani optični podobi glasbe povsem drugačno vlogo in pomen, kot ju že poznamo.

Čas tu prevzema podobo točkovne znakovnosti, ki se skupaj z »zvočno točkovnostjo« znotraj kapsulirane podobe tona (slika 30), v stanju so-zdaj (slika 2), enakovredno prostorsko meša, staplja in razteza v integralno snovnost, tj. v interaktivno celost slišnega in vidnega/barve (sliki 25, 26), ki glasbi odpira povsem nove dimenzije, dimenzije njene zamolčane tonske kapsuliranosti.

Tako se prapodoba tona v zapuščanju Planckovega časa – zdaj – ter prehodu skozi stanje so-zdaj (slika 2), ki še ni preteklost, a tudi ne prihodnost, v svoji kapsuliranosti »tali« v svoj energetski potencial, tj. v svetilno energijo – barvo. V svoji točkovnosti prestopa v zaved(a)ni čas poslušalca sedaj, tudi gledalca. Ob tem razpadajoča kapsulirana prapodoba tona sprošča svojo integralno napetost in se v krogastem dooblikovanju prostorsko razteza ter hkrati v razumljivem in merljivem zvočnem valovanju izgublja znotraj že znanega Newtonovega področja (sliki 2, 4), ki poslušalcem omogoča prvi kontakt in doživljanje tona – poslušanje glasbe.

V tej točki je tudi zaslediti »prvo željo« po njenem razumevanju, a hkrati tudi zaznavo slutnje njenega vidnega podaljška. Razumeti je, da »hoče« pogled ob poslušanju kot slišni podaljšek v svojem pričakovanju videti razsvetljeno, toda še vedno zamolčano zvočno telesnost, jo doživljati in z njo pri poslušanju tudi sodelovati. Toda sedaj ne več v kroga-

2 V okviru današnjega fizikalnega znanja obstaja načelna spodnja časovna meja, izražena kot najmanjši še smiselni časovni interval, ki se imenuje Planckov čas (po začetniku kvantne fizike Maxu Plancku) in meri vsega 10^{-43} sekunde! Pod to časovno mejo zaradi kvantnomehničnega načela nedoločljivosti ne moremo urejati dogodkov na relaciji prej-pozneje, zato manjši časi od Planckovega nimajo pomena. Povzeto po: Marko Uršič, O kozmičnem času-komentar k »prvim trem minutam«, *Poligrafi* 2, št. 7/8 (1997), 55–85.

stem valovanju znotraj Newtonovega področja, ki nam je vsem dostopno, temveč v volumnosti vsakega posameznega udeleženega zvoka/tona, ki »želi« ne le sodelovati, temveč tudi v nas doseči harmonijo, tj. pričakovano ravnotežje.

Iz zapisanega sledi, da je mogoče haptično zvočnost, njegovo slutnjo, videti v »prapodobi« tona, skrito v refleksiji,³ v nemem zamahu/gibu, ki v svoji dinamiki zapušča razsvetljeno barvno pričakovanje štirirazsežne snovnosti, tj. prostorsko strukturo nekoč daleč nazaj »kapsuliranega« časa in napetosti, ki je hkrati tudi nosilka primarne (dionizične) čutnosti skladatelja.

Pravzaprav se le-ta v potencialu našega nenehnega pričakovanja ter izzvane slišne odzivnosti (z optično podobo slišnega – glasbo), v izenačevanju z našim avtonomnim časom – časom našega jaza, dotika tudi naše samozavesti in že omenjene slutnje vidnega. Ob tem štirirazsežnostne »kapsulirane prapodobe« tonov sproščajo svojo energijo – svetljenje –

3 Alfred Ernest Jones: »Refleksija prihaja iz nezavednega. Je naraven, neposreden, tudi neracionalen odziv, v katerem ni interesa in sugestije.« Slednje je posebej vidno pri dojenčkih. (Arnold Hauser, *Filozofija umetnosti*, Zagreb 1977, 84; Alfred Ernest Jones, *Papers on Psychoanalysis*, 1938, 158)

Refleksija – odzivnost je zunanja ali notranja. Prva se kaže v različnem intenzivnem gibanju. V našem primeru razpoznavnem v osnovnih oblikah prapodobe tonov, v stanju so-zdaj: A, B, C (slika 2), ki se na poti v Newtonovo področje dooblikujejo skozi »transkripcijo«, podobno nevmatski pisavi (slike 5–14). Druga odpira, je razbremenjeno gibanje, usmerjeno k »osvetlitvi« podzavestnih vsebin, idej, domišljije – duhovnosti.

Ena in druga odzivnost sta kontrolirani (apolinično: balet, ples, sport ...) ali nekontrolirani (dionizično: šamanizem, ustvarjalnost, »umetnost« ...). V obeh primerih v svojem delovanju osvobajata različne plasti zavesti in podzavesti, ki v svoji kompleksnosti stremijo k obnovi, združitvi – k ravnovesju. Dodati je še, da brez odzivnosti/refleksije na zunanje dražljaje ni (notranjega) ravnotežja. Ostaja le odprta napetost v »pričakovanju« ravnotežja, ki je zopet lahko le v novi refleksiji.

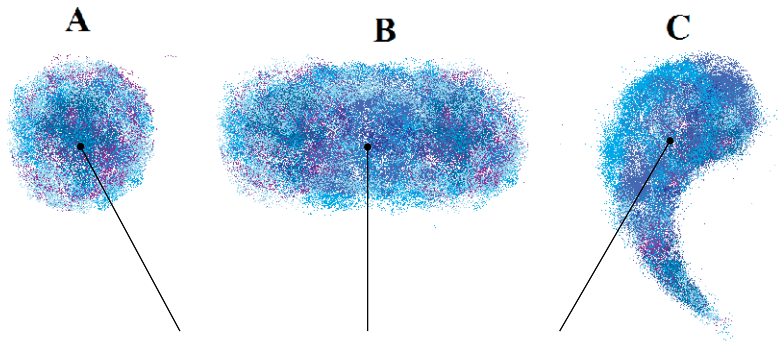
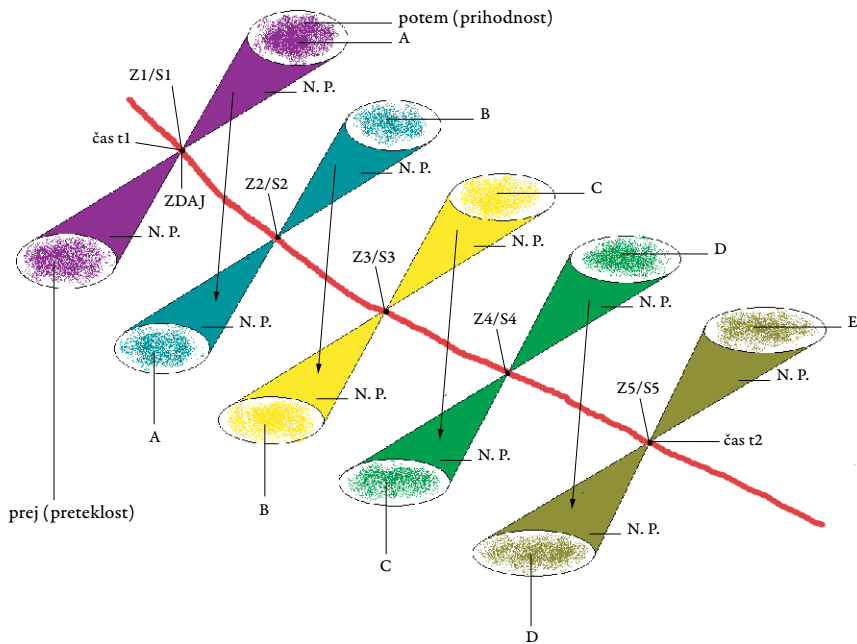
Praksa optične podobe glasbe potrjuje korelacijo čutnosti in nesubjektivnega izraza refleksije. To pomeni, da so z refleksijo »zajete« odzivne barve in njene podobe kljub nesubjektivnem izrazu vendar na neak način odraz in povezava z tistimi »zamrznjenimi« napetostmi/čutnostmi, ki jih je skladatelj v notno gradivo vgradil in so ga vodile znotraj njegovega duhovnega ustvarjalnega procesa v pričakovano ravnovesje.

Nenazadnje je razumeti, da je akt gibanja, slišna refleksija – črta v zamahu, oplemenitenita z reakcijsko barvo, tudi nosilka dela kompleksnega duhovnega izraza skladatelja, kakor tudi v njem skrite napetosti/čutnosti, naravnane v uravnoteženost trenutka osvobodjene potentnosti (dionizičnosti) znotraj ustvarjalnega procesa – skladatelja, kar bo v nadaljevanju še podrobneje opisano.

Pri vsem navedenem je še pristaviti spoznanje, da je v samem aktu poslušanja barva kot trodimenzionalna izraznost dejansko nevidna, je pa zato čutno prisotna (»prabarva«?) (Ewald Hering, 1834–1918; A. Trstenjak, *Človek in barve*, 114).

To čutno zaznavanje, sproščanje napetosti, izraženo s slišnim spodbujenjem »spominskih« barv znotraj slišne refleksije ali samega pričakovanja, pa omogoča še nedefinirano, podzavestno zaznavo ugodja, opredeljenega z prijetnimi, toda nevidnimi barvnimi kombinacijami. Te iste kombinacije, podzavestno zaznavo ugodja, skritih »spominskih« barv, ob poslušanju glasbe in njihovo ujemanje s slišnim (potrjeno na barvnem spektru) pogosto doživljamo in tudi razlagamo z abstraktnimi vsebinami ter jih pri tem zamenjujemo in povezujemo s pojmi iz sfere glasbene »slovnice«, kar še posebej velja za sinesteziste.

V svoji kompleksnosti nevidne, a prisotne barve so še posebej zanimive, saj v sebi nosijo izjemne, razumu še nedostopne podatke, vredne posebne pozornosti in raziskave. Razumeti je, da refleksija/zamah v svoji nesubjektivnosti prav gotovo nosi še vrsto drugih (skritih) izrazov in možnosti, kakor je hitrost, smer reakcije na nepričakovano (v našem primeru še vedno površinska) ali podobno. Nenazadnje: odsotnost refleksije, ravnodušnost, apatičnost ... v pomenu ravnotežja pa prinaša tudi vrsto različnih posledic (družbenih, zdravstvenih...), ki so vredne posebne pozornosti, toda žal ne sodijo ob obravnavano temo.



OSNOVNE OBLIKE/FORME KAPSULIRANE PRAPODOBNE TONA

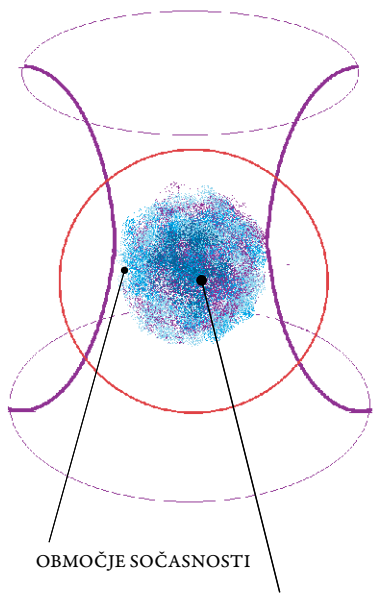
Točke $z1/s1, z2/s2, z3/s3, z4/s4, z5/s5, zn/sn \dots$ predstavljajo sočasnost ZDAJ in SO-ZDAJ, kjer nastopa odzivnost/refleksija, ki je »odrezana« od preteklosti in prihodnosti.

1, 2, 3, 4, 5, n ... so nove prihajajoče informacije, usmerjene v ZDAJ, dopolnjene z informacijami iz predhodnega ZDAJ (A, B, C, D ...).

Zajem in kvaliteta (celost) informacij v vsakem ZDAJ sta pogojena s številom in obsegom sodelujočih čutil (slika 18) ter z intenziteto njihove odzivnosti/refleksije v SO-ZDAJ.

N. P.: Newtonovo – slšno (merljivo) področje.

POVEČANA SOČASNOST
STANJA ZDAJ IN SO-ZDAJ (Z1/S1) ...



OBMOČJE SOČASNOSTI
V SO-ZDAJU Z BARVNO REFLEKSIJO
IZRAŽENA PRAPODOBA TONA

I 2

Pomik interaktivnih
informacij (glasbe) skozi čas
(iz vsakega ZDAJ
v naslednjega).

ter pridobivajo le za hip svojo homogenizirano in razpoznavno barvno podobo (o njej bo več v poglavju Barva), ki se v sočasnem, toda prostorskem raztezanju izgublja v zdaj slišnem.⁴ Ali drugače: v odzivu na že omenjeno sproščanje energije »kapsuliranega« časa se štirirazsežnostne »prapodobe« tonov (poslušane skladbe) z vstopom v Newtonovo področje osvobajajo svoje »kapsuliranosti« in »prodirajo« navzven, kakor da bi prihajale onstran črnine Malevičevega črnega kvadrata v zaznavo pričakovane. Pri tem se v zapuščanju teme vsakega zdaj tudi povezujejo in identificirajo s tisto skrivnostno svetlobo, brez katere bi zagotovo težko shajali.

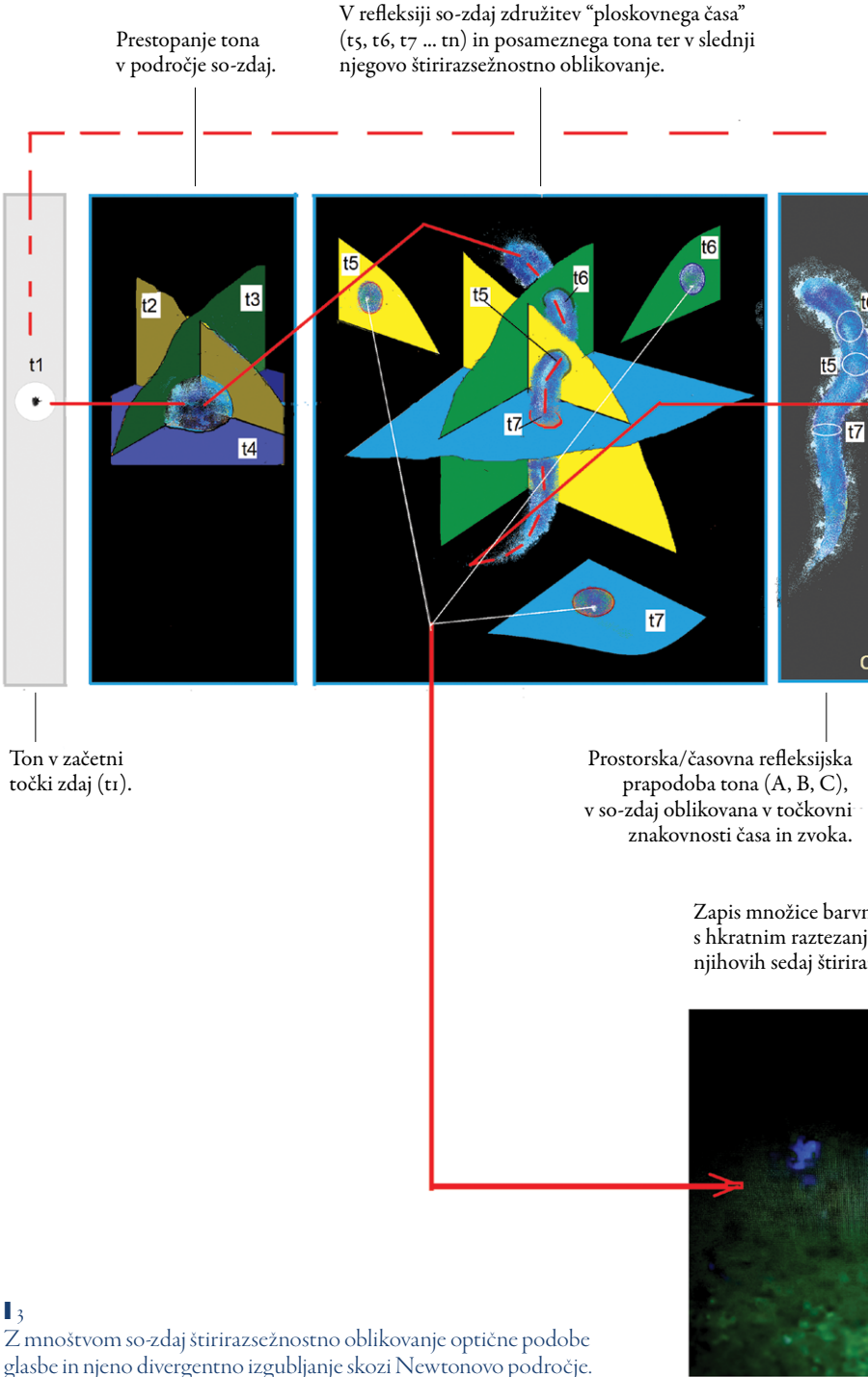
Govorimo o zavesti, o »notranji svetlobi« (lumen naturale) vsakega posameznika, ki v (nepričakanem) zrenju in njegovem trajanju razsvetljuje našo pozabo, »temo« soočanja in izbiri trenutkov naših spominov, misli, idej, sanj, preteklosti, prihodnosti ...

Ob poslušanju je ta »notranja svetloba«, »podoba barvnega bliska« skrita v odzivu v zamahu, prepojenem s temo in z osvobajajočo »prapodobo« tona – z idejo še možnega ali že izbranega.

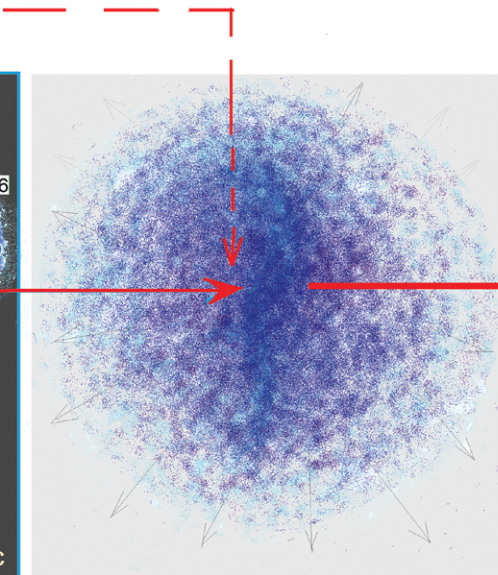
V realnosti ta svetloba ne »deluje«. Čeprav je znotraj odziva, obstaja možnost, da se loči od njega, da se del te od nekdanj pričakovane štirirazsežnostne svetlobe že izbranega tona prenese navzven, v realnost.

Kako? Vzporedno, skozi že omenjeno »razpoko«, na »plečih« refleksije, izzvane z zvokom/tonom, ki z močjo dvojne zaznave in Demokritovega načela (slika 29) ne dovoli, da se »slišna optika/barva« izgubi v temi ali ostane s svetlobo dneva prikri-

4 Navedeno je možno primerjati z obliko bliska strele v nevihti, kateri, z našo oddaljenostjo, sledi zvočni odmev groma. V našem primeru pa se ta proces »dogaja« sočasno in ga je možno zaznati le v naši »hipni« slutnji s hkratno odzivnostjo.



3
Z množtvom so-zdaj štirirazsežno oblikovanje optične podobe glasbe in njeno divergentno izgubljanje skozi Newtonovo področje.



Prestopanje tona v Newtonovo merljivo področje ter v slednjem njegovo raztezanje in hkratno divergentno izgubljanje v "temni snovi" (?).

ih "ploskovnih časov" ($t_5, t_6, t_7 \dots t_n$)
em in divergentnim oddaljevanjem
zsežnostnih podob - poslušane glasbe.



ta. To pa tudi pomeni, da je refleksija dejanska nosilka skrite zaznave prapodobne tona iz stanja so-zdaj in njegovega izrazitega jedra (slika 2). V prestopanju v realnost se slednja brez zunanjih ovir in vplivov izraža v čistem gibu telesa, roke, tj. v potezi/črti, ki omogoča kodirano znakovnost slišnega, podobno nevmatški transkripciji (slike 5, 6, 9).

V svoji neposredni izraznosti je refleksija zamah roke, je črta, pika, gibanje in pot (slike 7, 8, 10, 11, 12). S tem pa tudi izkaz štirirazsežnostne strukture ter v njej nekoč »zajetega« sedaj »kapsuliranega« časa.

V tej izjemno kompleksni razsvetljenosti je (v našem primeru) črta kot »produkt« refleksije pred miselnim procesom. Znotraj refleksije zgublja svoj osnovni pomen – enako tudi umeščena pika. Prevzema in razkriva svojo novo (prostorsko) kodirano/točkovno znakovnost, za vsak posamezni ton, ki je sedaj oplemeniten z dodano, sočasno refleksijo, izraženo v kompleksni »kapsulirani formi« ter čisti neposredni barvitosti trajanja.

Pravzaprav je treba v zvezi z navedenim tu izpostaviti temeljno spoznanje dvojne refleksije. Prvič: odziv na slišno, izražen z potezo – s črto ali piko, ter drugič le-te vsebine, zakrite in zapolnjene z odzivno barvo.

Podobnost tovrstne barvne zakritosti – črte – najdemo tudi pri impresionistih. Toda v našem primeru je zakritost dosežena z prostorsko/osvobojeno barvo, ki omogoča presenetljivo interaktivno

izenačenje slišnega in vidnega. Nadvse pa njihovo celostno nadstrukturo z odsotnostjo perspektive.

Če to še nekoliko izostrimo: likovno izražena odzivnost, tj. z osvobojeno barvo zakrita poteza – črta ali pika, je prav gotovo tudi podoba prostorskih slišnih vsebin – tonov (slika 2), a hkrati tudi (zavedna) aktivnost novega poustvarjalca.

Nenazadnje je mogoče zatrditi, da se z Ruttmanovo poustvarjalnostjo oblikuje nova optična izraznost posameznih tonov⁵ poslušane skladbe (slike 7, 8, 10, 11, 12, 48, 49). To pa tudi pomeni, da smo glasbo nadgradili z štirirazsežno dinamično barvno »formo«,⁶ ki ji omogoča neovirano zaznavo njene »prave« podobe in velikosti (sliki 27, 44). A ne samo to. Možno je tudi zatrditi, da dvojna refleksija v lastnem izrazu – gibu in barvi – razkriva »kapsulirano prapodobo« tona, ki je le na videz abstraktna in vsebuje še nedotaknjeno tendenco skladateljeve dionizičnosti.

V svojem pridobivanju estetskega izraza so podane barve hkrati tudi nosilke »ujetega« in obujenega časa, kakor tudi duhovnih (čustvenih) informacij skladatelja. Razumeti je, da se prezenca glasbenega dela dogaja dejansko v mejnem področju. V medrefleksijskem stanju, med eno in drugo refleksijo, tj. od enega do drugega zamaha, ki v sebi nima sledi subjektivnega izraza poustvarjalca.

V slišnem izrazu, barvni refleksiji, je zaslediti tudi na novo obujeno, že oddaljeno, a neuničljivo ustvarjalno energijo skladatelja. Njegovo voljo in moč, ki sedaj v našem primeru odpirata neobremenjen pristop do njegove kompleksne, slišne izraznosti ter zamolčane, a sedaj prisotne fascinantne barvitosti.

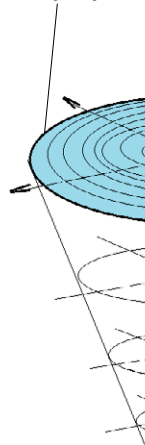
Tako je »slišna optika« v svojem barvnem naraščanju dejanska nosilka izostrene pozornosti, tj. pričakovane slutnje slišnega podaljška, ki je, žal, še vedno znotraj njene površinske (projekcijske) dvodimenzionalnosti.

A ne samo to. Izpostaviti je, da celost »nadgrajene« glasbe ni le v problematični združitvi in v njenem kontinuiranem ohranjanju posameznih časovno »razkosanih« fragmentov zdaj in že slišanega, kar velja za obstoječo prakso, temveč je v enem aktivnem, toda enakovrednem sodelovanju optičnega procesa, tj. v interaktivnem zajemu vseh zdaj in že slišanih ter vidnih vsebin, kakor tudi v njihovih poenotnih trajanjih, ki v medsebojnem spajanju in prepletanju tvorijo nad-

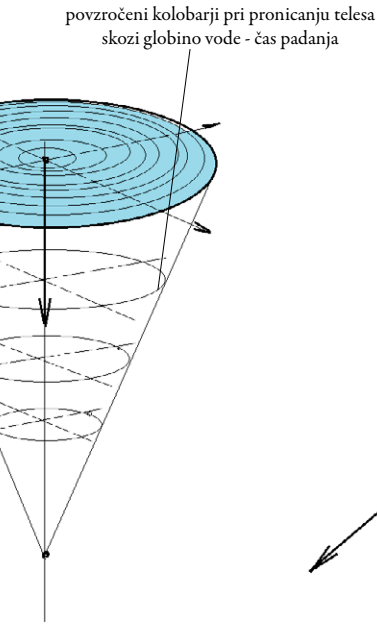
5 Izrazno vodilo tona je res še površinsko, toda ta površinskost je presežena z barvnimi razlikami in gibanjem, ki za sabo – v pogledu, zapušča napetost ter tako znotraj prostorske (globine) slišnega dejansko spodbudi pričakovani občutek zadovoljive forme. Pri hologramski izvedbi bo pričakovano izrazno in gibljivo vodilo tona zagotovo podano v razsvetljeni in »dotakljivi« volumski formi.

6 Obstajajo tudi »forme«, ki so zaradi svoje intenzivnosti in časovne »omejenosti« (čas trajanja je zelo majhen) tudi navidez »obrobljene«.

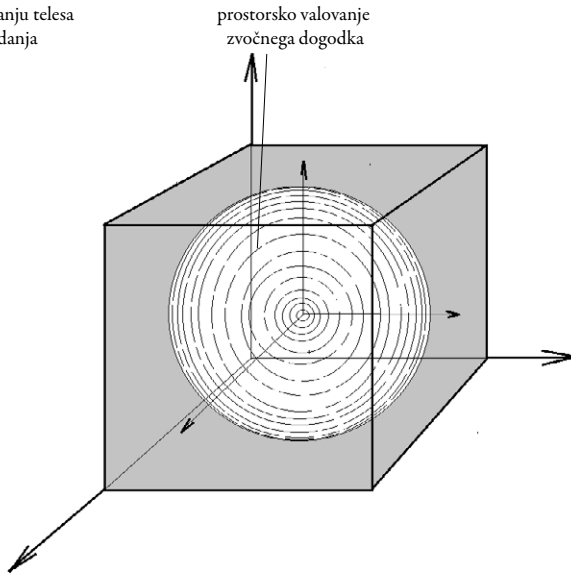
površinsko valovanje
zvočnega dogodka



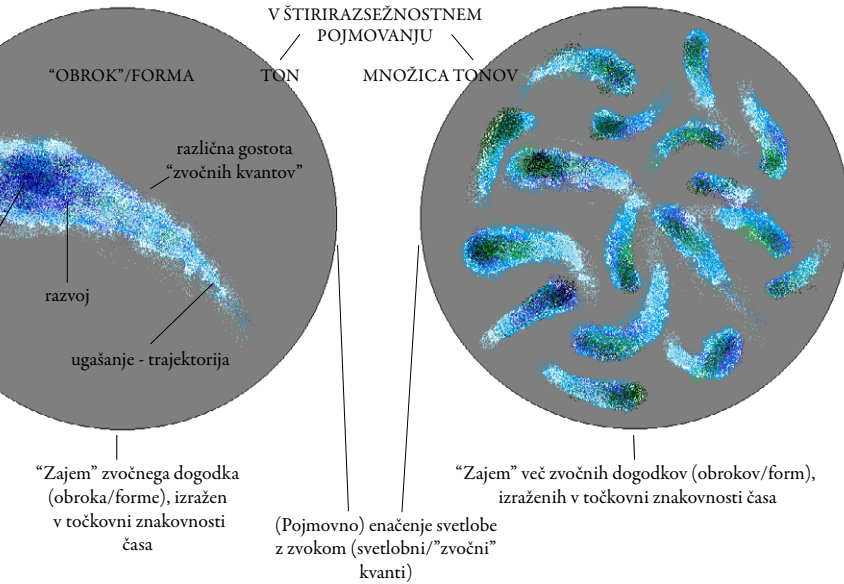
PADEC TELESA NA VODNO POVRŠINO



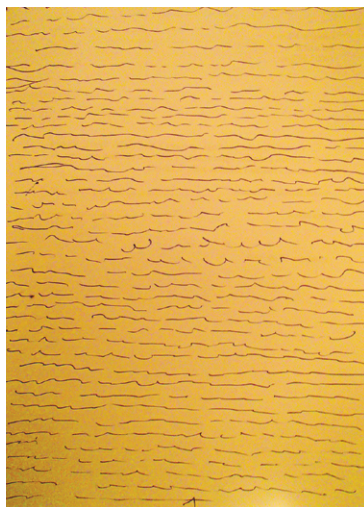
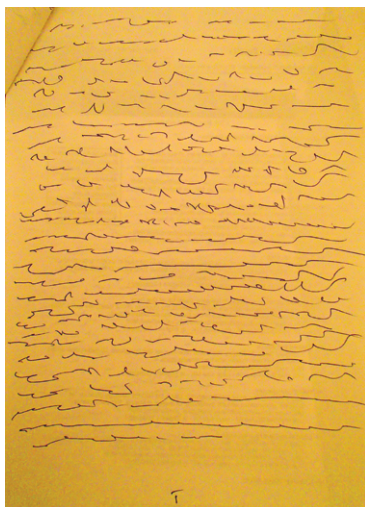
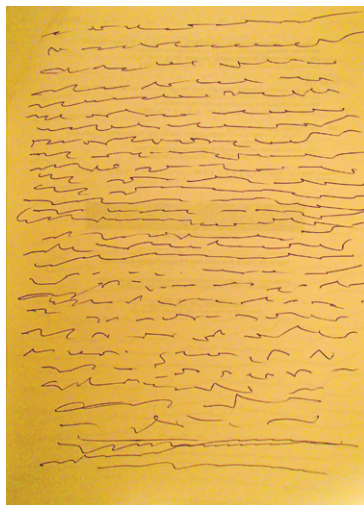
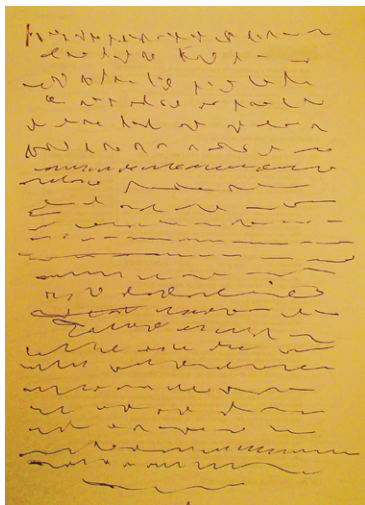
ZVOČNI DOGODEK



V SO-ZDAJ ŠTIRIRAZSEŽNOSTNO POJMOVANJE RAZSVETLJENEGA ZVOČNEGA DOGODKA/TONA ALI MNOŽICE TONOV



4 Različno delovanje in pojmovanje zvočnega dogodka (tona).















15
Prve transkripcije glasbenih del
v podobi pisemskega zapisa
(s pričetkom levo zgoraj).

Osnovni pomen nevmatske transkripcije

naziv	akcentni pomen	smer gibanja
PUNCTUM	nizji toni	↙
GRAVIS	dol	
VIRGO	visji ton	↗
AKTUS	gor	

Enostavne oblike nevm

OSNOVNE NEVME	PUNCTUM	
	VIRGO	
	PODATUS/PES	
	CLIVIS	
	SCANDICUS	
	CLIMACUS	
	TORCULUS	
SPLOŠNE NEVME	PORECTUS	
	SCANDICUS FLEXUS	
	PORRECTUS FLEXUS	
	TORCULUS RESUPINUS	
	PES SUBPUNUS	

16

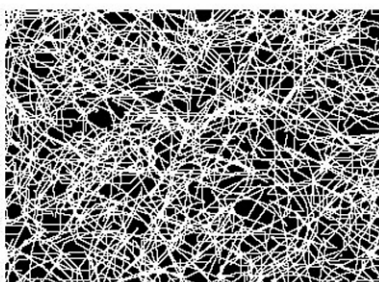
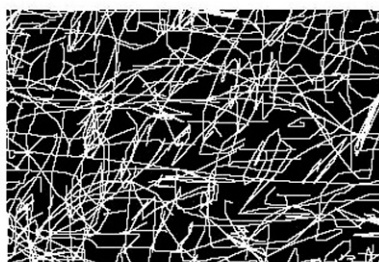
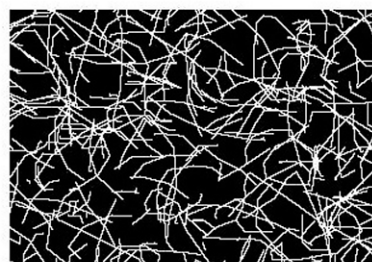
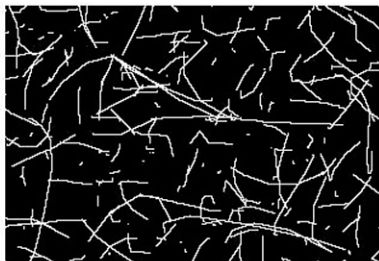
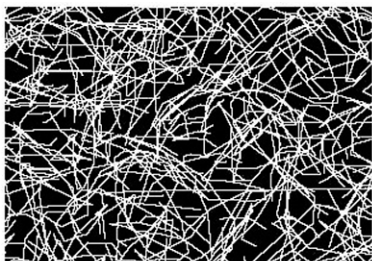
Pomen in oblike nevmatske transkripcije.

vse realno, dostopno in razumljivo večdimenzionalno celost nam dostopnega glasbenega dela.

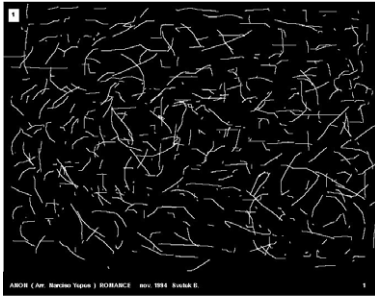
Če sklenemo poglavje in mu tu še prištejemo neopravičeno zamolčano »kvintesenčnost«⁷ že slišane, je spoznati, da je nova prezenca glasbe daleč več kakor Husserlova »retenca«, tj. kot samo linearno nizanje časa/»časenje« (M. Uršič)⁸ (slike 2, 10, 15) ter sukcesivno povezovanje skromno zajetih (zapomnjenih) vsebin, iz vsakega zdaj v celostno »predstavo« slišnih in za sabo »potegnjenih« tonov, ki bi v Newtonovem področju zagotavljali zavest o celostni predstavi poslušane glasbe.

7 V našem primeru je obravnavana kot »eterični ostanek« ali »barvni eho« že slišanih vsebin (temna snov?).

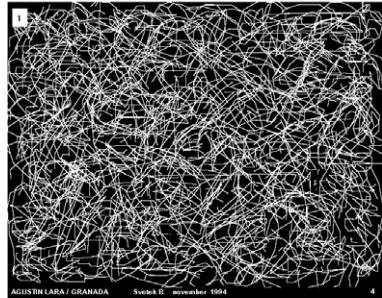
8 Marko Uršič, Ali čas biva?, *Emzin* XVII, št. 3/4 (2008).



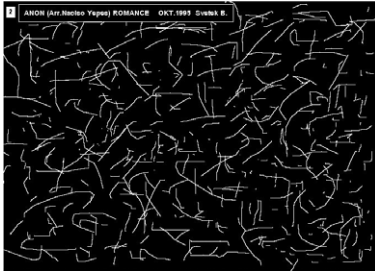
17
Na računalniškem zaslonu:
transkripcija različnih glasbenih del,
tj. linijskih poti trajanj vseh zajetih
zvočnih dogodkov.



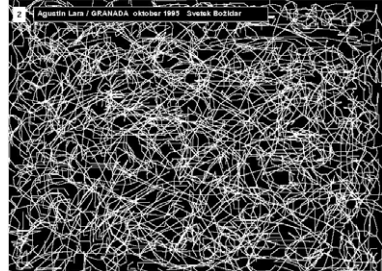
1 ANON (arr. Mariano Yague) ROMANCE nov. 1984 Sveska B.



2 AGUSTIN LARA / GRANADA Sveska B. november 1994



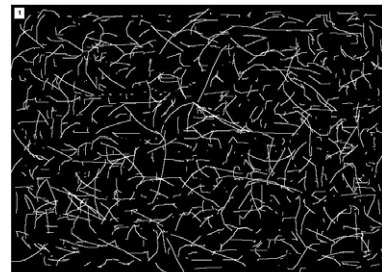
3 ANON (arr. Mariano Yague) ROMANCE OKT. 1993 Sveska B.



4 Agustin Lara / GRANADA oktober 1993 Sveska Božidar



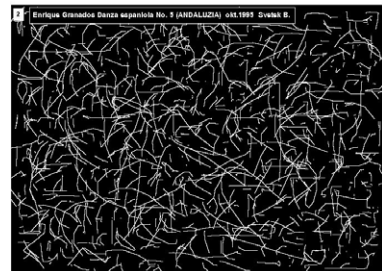
5 RAFAEL DE FALLA EL nacimiento de pizarra DANZA DEL BOLIBERO (Farruca) nov. 1984 Sveska B.



6 ENRIQUE GRANADOS Encuentro No. 2 (ANDALUZA) nov. 1984 Sveska B.

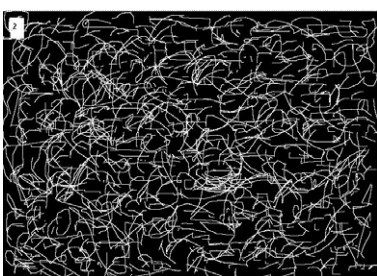
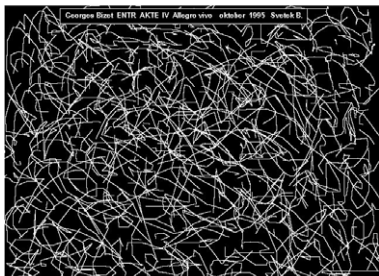
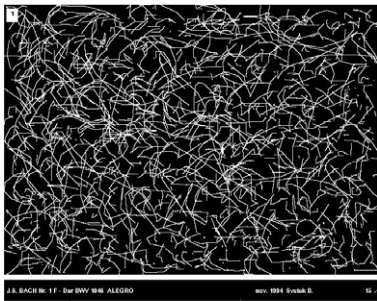
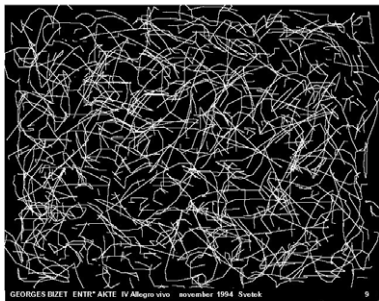


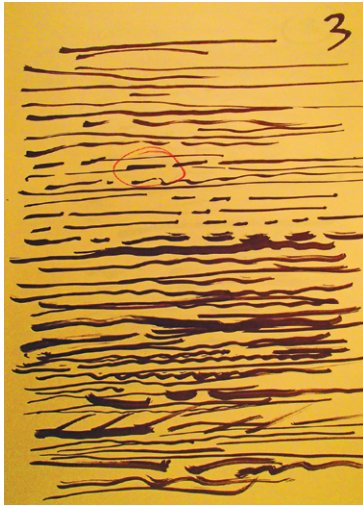
7 RAFAEL DE FALLA EL nacimiento de pizarra DANZA DEL BOLIBERO (Farruca) nov. 1984 Sveska B.



8 Enrique Granados Danza separata No. 2 (ANDALUZA) okt. 1993 Sveska B.

8
Na računalniškem zaslonu (v daljšim časovnem presledku): fraktalna onovljivost transkripcije različnih glasbenih del (glej tudi str. 62).

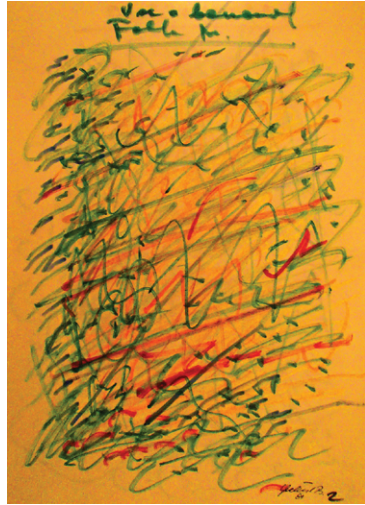
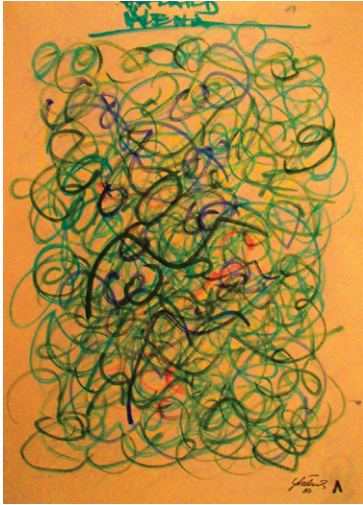




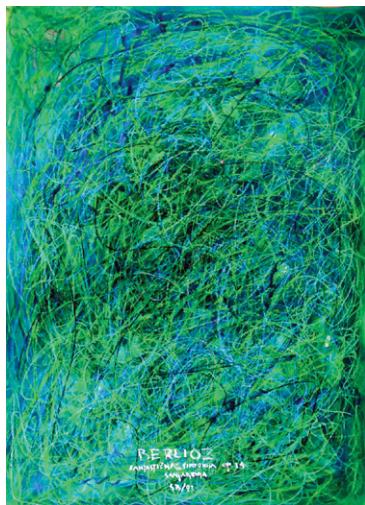
19 Prve transkripcije glasbenih del s posameznimi elementi nevmatske transkripcije.



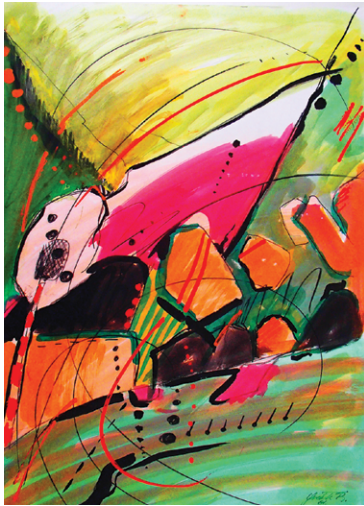
110 Barvno odzivna pisemska transkripcija glasbenih del z elementi nevmatske transkripcije.



11
Prehod iz pisemske transkripcije
v prostorsko.



112
Barvno prostorska transkripcija
in rešitev – izrez – njene
»prenasičenosti«, tj. neuskladenosti
velikosti površine izraza
ter dolžine trajanje
glasbenega dela.



13 Prehod v prostorsko/ploskovno transkripcijo z likovnim poudarkom barve in forme.



14
Prehod v prostorsko/ploskovno
transkripcijo z likovnim poudarkom
dinamike slišnega izraza.

V zajemu slišnega nov pogled

V soočanju z optično podobo glasbe, z njeno v refleksiji osvobojeno barvo, vstopamo skozi relativnost časa daleč nazaj v »pravir glasbe«, ki je znotraj stanja nič, teme in tišine – odsotnosti časa, skladatelju/ustvarjalcu omogočal preseganje meja že usvojenih pojmovnosti in materialne danosti ter onstran njih izostreno sledil še skritim in neznanim možnostim.

Toda zdi se, da samo tistim naključnim vsebinam od vseh možnih, ki so bile še nerazumljivo »dotaknjene« z akcidenco,¹ »izbrane/zajete« ter nato v trenutni temi in tišini notranjega subtilnega stanja čutil »magnetno povezane«, v zrenju »razsvetljene«, spoznane, »sestavljene« ter dooblikovane v svoj začetek – idejo, notno gradivo.

Če navedeno še nekoliko osvetlimo: znotraj dvojne refleksije »prodira« dinamični barvni odziv navzven v realnost z »enako« hitrostjo kakor slišno (kar bo kasneje podrobneje opisano). Razumeti je, da refleksija – pozunanjena svetloba/barva v svojem siju in moči, razkriva prisotno, toda skrito »praprvo« – »magnetno povezanost«, tj. subtilno stanje čutil, prineseno iz skladateljeve transcendence, njegove mistične teme in tišine – iz notranjega »azila« možnega.

1 Takojšnja, vendar naključna odločitev v smeri doseganja pričakovanega ravnotežja, urejenosti, stabilnosti ..., za razliko od refleksije, ki je v prvi vrsti gib – fiziološka odzivnost. Korelacijo obeh odzivnosti bi bilo treba znotraj obravnavane teme še podrobneje raziskati, predvsem v pomenu njunega integralnega delovanja.

Ob navedenem je še omeniti, da je vsaka akcidenca usmerjena v pričakovano ravnotežje. Hkrati je tudi »inertno sredstvo«, s katerim se odstranjujejo notranje ali zunanje ovire za nemoteni prihod naslednjih akciden.

Ko in če se »inertnost akciden ustavi«, se v trenutku povrne stanje neravnotežja, tj. pogosta »boleča« prekinitev postopka kreacije in vrnitev na začetek. Šele z zajemom množice akciden se v nas oblikuje stanje, v katerem je možno vzpostaviti celotno in pričakovano ravnotežje ter v trajanju povezujoča zakonitost zajetih akciden in s tem v distanci izkustvena odločitev v smeri sestavljajoče se celostne ideje, podobe – kreacije.

Vse navedeno pa tudi pomeni, da se v skladateljevem razbremenjenem izrazu, v njegovi dionizičnosti, sedaj nadgrajeni s lastno dinamično barvitostjo, v celosti razkriva njegov ustvarjalni proces.

Toda razumevanje procesa se tu dotika pomembnega vprašanja: Ali ima poslušalec, sedaj tudi gledalec, pogum vstopiti, se slišno in optično potopiti v skladateljevo transcendenco, njegovo mistično temo in tišino – »azil« izbranega ali neizbranega ter v njem premagati danes že znano, usvojeno, skoraj »nihilistično« razumevanje in doživljanje glasbenega?

Seveda sta obseg in vpliv pogosto spregledane dionizičnosti, tj. pogum vstopiti v neznano, v »lasti« vsakega posameznika, in mu vendarle – njegovi imanenci primerno – zagotavljata morda le za trenutek osvoboditev od neposredne danosti, sugestije in časa, v katerega smo okovani.

Tako je z optičnim nizanjem novih prostorskih stanj, čistih barvnih izrazov slišnega v temi in tišini za pripravljenega poslušalca, sedaj tudi gledalca, pridobljena le navidez abstraktna celost, tj. nov pogled, ki je v resnici aktiven, stvaren ter skladno s notno transkripcijo opredeljen in tudi estetsko ovrednoten.

Lahko bi dejali, da je nastajajoča optična podoba glasbe prevzela zamolčano vlogo oddaljenih, skritih nosilcev – ustvarjalno-čustvenih napetosti –, ki so se nekoč v odprti kontinuiteti zbujenega in sproščenega dionizičnega prairaža z množico sestavljajočih se akcidenc usmerjali v pričakovano ravnotežje, tj. v proces skladateljeve kreacije – notni zapis.

A ne samo to: ista, na novo obujena, še nedolžna napetost, shranjena in »zamrznjena« v notnem zapisu, se sedaj sprošča v barvni odzivnosti, tj. v osvobojeni barvni potenci, ki v pomenu interaktivnega povezovanja s slišnim omogoča izraznost, katera likovnikom Ruttmannovega »formata« odklepa povsem nove, toda ne več odtujene dimenzije glasbene poustvarjalnosti.

Nenazadnje je s poslušanjem glasbe in videnjem njene mistične barvitosti dosežen spremenjen status njene interpretacije.² Ta ni več v njeni slišni, linearno časovni zaporednosti, obremenjeni z neizogibnimi površinskimi predstavami materialnega ali pojmovnega, kakor tudi ne v intervenciji zavesti v pomenu racionalizacije – od tona do tona. A tudi ne v poslušalčevem ustavljanju in ohranjanju apolinične »slike slišnega« v svojem spominu, kakor tudi ne v dooblikovanju in hkratnem enačenju naravnih simbolno-slikovnih podob (kar je v likovni praksi že omenjeno³). Ni niti v nizanju posameznih sekvenc, statičnih umetniških slik in detajlov – »ujetih časov«, »časovno odmerjenega prostora« (A.

2 V trditvi, da je vizualno v glasbi zgolj njena slišna imitacija, se skriva vprašanje v pomenu njene »avtonomnosti« – opredeljene le s sluhom. To trditev nenehno presegamo z našim kompleksnim dojemanjem neposredne danosti, v kateri »želijo« čutila nenehno sodelovati. Toda pogosto z neustreznimi (materialnimi) vsebinami, ki glasbo, njeno notranje svetljenje, njen strukturni sij prioritarno presega-jo, »zapirajo« in ohranjajo v temi nedostopnega.

3 Podobe refleksije v presegajočem likovnem pomenu so »surov« izraz (razsvetlitev) razumu nejasnih, latentnih »praslik« in deformiranih vsebin neurejene podzavesti (slika 21).

Tarkovski),⁴ v pomenu kontinuitete – zgodbe, kar počne P. Almodovar in mnogi drugi režiserji, temveč je v enem prostorsko/kvintesenčnem uokvirjanju celostne predstave, nekega oddaljujočega se procesa in časa, sedaj slišanega in razločenega v barvno/sferičnem pogledu.

Po zaobsegu vsega navedenega je možno sklepati, da imamo v optično-prostorskem »naraščanju«⁵ poslušane glasbe njeno presežno, integralno izraznost od začetka do konca.⁵ Gre za razsvetlitev zamolčane in oddaljene množice akcidenčnih stanj skladateljevega ustvarjalnega procesa, ki se v povratnem delovanju novega poustvarjalca v glasbi prelivajo in dooblikujejo v izenačeno, odprto ter racionalizirano barvno konstrukcijo njene lastne optične celosti.

Pravzaprav gre za spremembo percepcije glasbe, za dojetje njene lastne, še nedostopne barvitosti, ki se prostorsko razteza skozi sfero slišnega ter vsoto njenega v trajanju sodelujočega časa. Še drugače: v optični podobi glasbe gre za njeno odzivno – osvobojeno barvo in z njo osvetlitev/rekonstrukcijo v glasbi nevidnega gibanja ter v njo vložena časa.

Zato je sklepati, da je bistvo spremembe v prikazovanju čiste, izostrene prostorsko- procesne strukture glasbe, brez lingvističnih, materialnih ali simbolnih pomenov ter prekinitve, za razliko od filma, ki za svojo konstrukcijo in kontinuiteto potrebuje vmesni prostor, tj. montažo različno oddaljenih, posameznih časovno zaprtih vsebin in sporočil.

V interaktivnem »pretakanju«⁵ poslušane in že slišane glasbene vsebine, njene »kapsulirane«⁵ in v barvi izražene tonske podobe, njenega na novo osvobojenega časa, je podana enakovredna, a v okviru fraktalne strukture (slika 8) nadvse ponovljiva prostorska sinteza slišnega in vidnega.

To pa tudi pomeni, da v odprtem in izpraznjenem prostoru, v »vrnje- ni«⁵ temi in tišini, optična podoba glasbe, njena barvno-dinamična struktura, zaradi odsotnosti prioritet izmenično vzpodbuja zapuščanje in vračanje slišnih ter vidnih vsebin.

Nedeformiran, čisti izraz refleksije je možen samo v kompleksnem gibu, tj. v zamahu, izraženem s črto, upodobljeno z jasno odzivno barvo.

4 Marko Jenko, Malevič: dodatni element »Lenin«, *Problemi* 46, št. 3/4 (2008), 90.

5 Navedeno je mogoče v pomenu razumevanja primerjati s prisodobno pojavnosti strukture, nastale, če bi »utrdili«⁵ prostorske sledi linijskih poti – gibanja – dirigentske palice ne le enega dirigenta, kot je običajna praksa (za en orkester), temveč več dirigentov, ki bi dirigirali vsakem posameznem glasbeniku – instrumentu ali skupinam instrumentov. Tako nastale združene strukturne sledi gibanja (v realnem času in v prostoru, oplemenitene z reakcijsko barvo in volumni podobi) ponujajo strukturno in barvno ponovljivost ter izjemno fascinantnost. Pri tem »časene«⁵ tonske vsebine, izražene znotraj same sebe, v dinamični integraciji barvnih zaznav »pronica«⁵ skozi že slišane vsebine v vseh smereh enakovredno, brez začetka in konca, sedaj še površinsko na ekranu/projekciji. Pri novi hologramski izvedbi (ta še ni realizirana) bodo tonske vsebine dejansko izražene prostorsko – kakor so že omenjene sledi gibov dirigentske palice. Različne pozicije pogledov pa bodo omogočile tudi različne vsebine. Obseg vidnih vsebin poslušane glasbe bo neskončen. Videti bo podobnost s kubizmom (kubistični pogled – Picassovi portreti). V množici pogledov bo vsakdo intuitivno v sozvočju s slišano vsebino – opredeljeno s trenutkom in pozicijo opazovanja, lahko poiskal in našel sebi primerne nove estetske izraze in tudi nova čustvena doživetja. To pa bo, ocenjujem, največji približek spoznanju ab-solutne Glasbe.

V spremljanju te izmeničnosti pa se tvori nova »glasbena filmičnost« (slika 22), tj. integralna podoba njene prostorske celosti, ki je le navidez brez izhodišča in usmerjenosti.

Znotraj omenjene »glasbene filmičnosti«, sočasnega dvojnega procesa, se vse pretekle, že slišane in vidne vsebine, vključno s kvintesenco slišnega (barvno klimo), v naraščajočem zdaju združujejo, kar poslušalce, sedaj tudi aktivne gledalce, razbremenjuje njihove usmerjenosti v zavirajočo pozornost na neposredno pojmovno ali materialno danost.

V svojem pojavnem »naraščanju«, globini in obsegu vseobsežne sfere slišnega in vidnega, glasba tako izgublja svoj veljavni, že obrabljeni, linearno-zaporedni – površinski pomen (slike 2, 10, 15). Pa ne samo to: pri poslušanju »nemirni« pogled poslušalca ne »tava« več po okolju zaprtega prostora. Iz ene točke v omejujoče dimenzije: gor, dol, levo, desno, spredaj, zadaj ..., v odnosu na zaprti prostor in horizont (slika 23 (1, 2)) ali temo onstran zaprtih oči svoje zavesti ali podzavesti, iščoč znano, usklajeno in pričakovano.

Pri spremljanju optične podobe glasbe je pogled umirjen in zbran. Usmerjen je v novo izraznost, ki se v sferičnem pogledu svojega obnovljenega, a omejenega časa oddaljuje v svojo celostno štirirazsežno temno minljivost (slika 23 (3)).

To pa tudi pomeni, da poslušalec/gledalec znotraj vsakega so-zdaj, znotraj njihovih nizanj, zapolnjuje svoje nenehno pričakovanje ravnotežja ne le med slišnim in vidnim, temveč tudi med pričakovanim in že slišanim, sedaj v pogledu oddaljenih vsebin.

Znotraj tako doseženega ravnotežja v pogledu – »branju« pa je opaziti tudi povečan zajem celosti poslušanega in že slišnega ter s tem zbranost, ki odpira povsem nov – interaktivni vpogled v do sedaj le linearno zasledovano glasbo s pomanjkljivim pomnjenjem. Pozitivni učinek navedenega velja še posebej za poslušalce s skromnimi glasbenimi izkušnjami.

V novi kompleksni barvitosti izraza glasba tako vzpostavlja ne le prostorsko harmonijo s »praprvm«, zdaj vidnim, temveč tudi v trajanju s sebi značilno in razpoznavno štirirazsežno vizualno identiteto, tj. sintezo, znotraj katere je možno zaznati zaključena gibanja in s tem tudi neodvisno izražen »kapsulirani« čas. To je tisti čas, ki se izgublja v črnini Malevičevega kvadrata, v katerem ni predmetnega ali gravitacijskega poseganja.

Seveda svojo preteklost, svojo minulost gibanja, vizualno nadgrajena glasba izraža in ohranja v resnični podobi »zamrznjenih« kontrastov – barvnih napetosti oddaljujočih se tonov. Znotraj slednjih pa je tudi zaslediti navidezni občutek dinamike, tj. rekonstrukcijo negibnosti, izraženo v kompleksnem celostnem gibanju, kar pomeni, da se negibne že slišane vsebine, izražene v svojem obsegu in barvi, poljubno prepletajo, dopolnjujejo ter izgubljajo znotraj lastnih vsebin in globin – poslušane sedanjosti.

Če omenjeno še nekoliko izostrimo: v statičnem pogledu oddaljeno, ki je zapustilo realni čas, se vrne/odmrzne, se na novo obudi in s tem postane del nastajajočega realnega zdaj. To pa tudi pomeni, da medsebojni odnosi, sinergije in vplivi negibnih že slišanih vsebin ter sedaj poslušane vsebine v odnosu na prostorsko zasledovanje le-teh dobijo povsem novo »optično so-zvočnost« in s tem tudi nov pomen.

Gibljava sedanost in oddaljujoča se ustavljena preteklost – že slišano –, ki je tam v globini pogleda, se znotraj barvne klime pomnožita ter združita v »množico so-zdajev«. V nekaj mejnega. Nekaj, kar še ni – in je v času. Je v sedanosti in v preteklosti. V nekaj nepredvidljivega, kakor je prihodnost še iluzija.

Pravzaprav se posamezne tonske vsebine, ki jih slišimo, v spremljajočem pogledu za hip tudi ustavijo. Čeprav so v zajemu pogleda ustavljene, se s prihajanjem novih vizualnih vsebin – kar slišimo sedaj – v istem pogledu tudi oddaljujejo.

Tako je mogoče zatrditi, da imamo situacijo dvojnosti, tj. da so vsebine v pogledu ustavljene, a se hkrati v njegovem objemu – v slišnem – tudi oddaljujejo.

Iz opisane prakse je tako spoznati novo celost dojemanja glasbe. Celost njene čiste, neokrnjene moči doživljanja, ki ni več v pomanjkljivem linearnem – sukcesivnem sosledju, v katerem sta čas in spomin v svojem obsegu »neulovljiva«, se nepovratno izgubljata in bledita v temi pozabe, temveč se nahaja v eni s pogledom zaobjeti, trajajoči in razsvetljeni celosti slišnega.

Vse sodelujoče zvočne in vizualne vsebine, vključno z povezujočo temo in tišino, se znotraj optične podobe glasbe v trajanju enakovredno povezujejo. Se prepletajo z množtvom so-zdajev in znotraj njih z zajetim in obujenim minulim časom.

Pravzaprav se slišno v zrenju medsebojno prepletajočih se vsebin spaja z lastnim svetlenjem, ki je pred nami. Pomeni, da se doživljanje glasbe sočasno tudi »utaplja« v njeni lastni barvni klimi, tj. v kvintesenci poslušanega in že slišanega (v »temni snovi glasbe«?).

V tovrstni združitvi se resnica in lepota glasbe preoblikujeta v eno, novo in integralno strukturno celost, ki je v svoji estetski podobi da-leč več kakor skromno in pogosto problematično pomnjenje linearnega spremljanja in povezovanja že slišanega.

Optična upodobitev ali pogosta in zavajajoča apolinična asociacija kot dopolnilo slišni vsebini tako ne delujeta več iz pozicije ustavljene – pojmovne slike, sugestije ali nemega, temnega, nejasnega ozadja našega v sedanost »potegnjenega« spomina. Slišna upodobitev glasbe je sedaj prezenca vsakega posameznega – udeleženega tona in njegove lastne zamolčane barve, ki v sebi nosi in združuje aktivno slutnjo skladateljve pričakovane uravnoveženosti ter njegovo dionizičnost.

Tako se v zajemu spodbujene dvojne čutnosti – slišnega in osvobajajoče barvitosti poslušane glasbe – le-ti enakovredno oddaljujeta v relativnost časa – »enakočasje«.

Ali drugače: obnovljeno svetljenje glasbe je vrnjeno nazaj v svojo zanemarjeno resničnost. To pa tudi pomeni, da glasba s svojo novo fascinantnostjo vstopa v našo zaznavo – neobremenjeno, kar nenazadnje obstoječi in prihodnji glasbi odpira povsem nove prostore njenega imanentnega, a še vedno zanemarjenega delovanja.

V svoji celosti tako doživeta glasba na novo zapolnjuje našo eksistenčnost, kar bo, verjamem, še posebej aktualno v hologramski glasbi – glasbi prihodnosti.⁶

Na koncu poglavja je treba ob upoštevanju vsega navedenega, vključno s prakso, prišteti še spoznanje, da je treba naše površno zaznavanje in atrofično spominjanje vsebin v izostritvi – znotraj teme in tišine – še bolj raziskati in izboljšati. Ob tem pa tudi odkrito priznati, da z zornega kota dejanskega nepoznavanja tonsko-barvnih odnosov, njihovih nevidnih dinamičnih štirirazsežnostnih struktur še ni mogoče zagotovo trditi, da so le-te med seboj »enake«, čeprav gre za sintezo dveh plati – enega.

In ravno v tem zavedanju naših interaktivnih, a hkrati v celosti neobvladljivih fizioloških lastnosti, tj. v prostorski povezavi različnih vsebin (brez priorit), je presežek, katerega bo treba v prihodnosti v odprtem in neobremenjenem dialogu še bolj raziskati, spoznati in usvojiti.

6 Na tem mestu je omeniti dve izstopajoči izvedbi optične podobe glasbe. Prva je v projekciji poslušane in že slišane – se pravi v praksi že realiziranega I-DVD formata, projiciranega v glasbenem planetariju, ki (realno) nosi v sebi dvodimenzionalnost. V svoji barvni kontrastnosti pa odpira nadvse zanimivo in privlačno glasbeno sferičnost in njeno globino.

Druga – hologramska izvedba – še ni realizirana, je pa podana v idejnem konceptu, modelu skozi opazovanje zvočno-glasbene ekstenzije v času (t1) (slike 24–27).

Izvedba v sebi ne bo združevala okolnjega, projekcijskega prostora, tistega, v katerega bo »vložena« ali ga bo zapolnjevala. Hologramska izvedba glasbe bo preoblikovana v en sam avtonomni, a s časom omejen prostor/volumen, ki se bo v svoji slišnosti izražal neposredno v objemu lastne barvitosti. Če to še nekoliko pojasnim: glasba bo tu, pred nami, s svojo časovno »telesnostjo« in nas bo v svoji prekipevajoči moči in naraščajoči celosti »oblivala« – z vseh strani. Znotraj nje ne bomo »obliti« samo slišnim, kar je veljavna praksa, temveč bomo »obliti« tudi z njeno lastno optiko – z dinamično barvo. V njo, njen volumen bomo lahko fizično vstopili ali iz nje izstopili, se v njej gibali, jo poslušali, opazovali, se je tudi fizično »dotikali«, kar bo omogočilo izjemen občutek, le-tega lahko danes le slutimo (slika 28).

Prostorska sinteza

Zaradi skromnega daljšega in ob tem skoncentriranega spremljanja danosti, še posebej posameznih kompleksnih dinamičnih dogodkov, slednje v linearnem zasledovanju pogosto »ustavimo« in jih kot posamezne statične fragmente, obvladljive slike, enačimo z dinamično celostjo dogodka (A. Kurosava, *Rašomon*). Tovrstni pristop k spremljanju in ocenjevanju, predvsem pa k razumevanju in doživljanju dogodka je nadvse subjektiven in necelovit. Ne ponuja zajema prostorske in časovne celosti dogodka, s tem pa tudi ne njegove objektivne ocene, kar še posebej velja za dogodke, kot je obravnavana glasba.

Če smo še nekoliko bolj natančni in analiziramo sam potek sledenja zvočni vsebini/glasbi, ugotovili bomo, da si zapomnimo predvsem (včasih tudi proti svoji volji) ponavljajoče se dele ali druge izstopajoče slišne in vizualne vsebine (efekte), ki so s to funkcijo pogosto v delo tudi vgrajeni. Vsebine, ki jih poznamo in pričakujemo, pa so zaradi navade preslišane in spregledane.

Tako so v procesu poslušanja – v kontinuiteti sledenja glasbe, v spominu ohranjeni in zaznani le njeni izstopajoči segmenti/dogodki, ki so del slišnega, toda zaradi svoje izstopajoče vloge, svojega »naboja«, poslušalcu objektivno ne omogočajo zajema (pomnjenja) njene časovne celosti.

Zato je zajem celosti poslušanega glasbenega dela za vsakega poslušalca kompleksno vprašanje. To še posebej velja ob različnem zavednem ali nezavednem »aktiviranju« moči sluha in vida, ki v vsakem poslušalcu posledično oblikuje tudi različno subjektivno doživljanje in ocenjevanje slišnega.

Toda če »rašomonovi resnici« še dodamo in povečamo »ustrezno« vizualno razpršenost – ozadja – se posledično poveča obseg vizualne pozornosti. Slišne vsebine se v begajočem pogledu »omehčajo«, kvaliteta

slišnega pa zaradi pomanjkljivih povezav ostaja vprašljiva. Poslušalci zapirajo oči in ostanejo v labilnosti teme slišnega.

V glasbenih praksah je tako dosežena komunikacija, tj. izbira neizbežnega ozadja izvedb glasbenih del, pogosto zaželena, še posebej pri »resni« (instrumentalni) glasbi. Razlog je v vseobsežnem ozračju, ki jo ti prostori vsebujejo in »ponujajo«. Mednje je prišteti: cerkve, samostane, gradove, galerije, vrtove, različno opremljene odre (scenografije) ali podobno. Nedvomno gre za dodano »strukturno« vsebino okolja, za ozračje in »spektakel«, katerega si glasba na optični ravni med izvedbo »izposoja« ali »prisvaja«.

Opravičilo za »izposoja«, izvedbo glasbe v omenjenih prostorih, pa se skriva v samem vplivu ozračja le-teh. Slednji poslušalcem od zunaj povzročajo udobno pasivnost ter prepuščajoče se sledenje slišnemu, kar omogoča neovirano intenziviranje različnih učinkov, kot so vplivi na čustva, (kolektivna) sugestija, stanje veselja, igrivosti, duhovnosti, transcendentnosti ali podobno.

Glasbi si tako poskuša na umeten način, od zunaj, dodati nekaj, kar v bistvu sama v sebi že ima. Zato se tu upravičeno odpira vprašanje: Ali je pridobljena ocena prostorske sinteze glasbe, v kateri sodeluje optično okolje, tj. perspektiva zaprtega prostora z vprašljivimi sugestijami ali materialnim videzom, resnično objektivna?

V osnovi tega vprašanja, ki bo posebej obravnavano v poglavju *Povečana aktivnost*, je potencirana nezavedno prikrita udeležba očesa, ki želi sodelovati pri poslušanju in s tem pri integriranju vseh, tudi nezaznanih, prezrtih in nesodelujočih slišnih vsebin. A ne samo to: gre tudi za spodbuditev in izostritev zakrite, nedostopne in manjkajoče izrazne čutnosti samega glasbenega dela, kar ob udeležbi neustreznih, sugeriranih in zavajajočih vizualij pri poslušalcu spodbuja vprašljive in zavajajoče povezave, s tem pa tudi neobjektivnost same slišane vsebine – glasbe.

Tu načeta vprašljivost tako dobi še posebno težo, in sicer ob upoštevanju fenomena podzavestnega in udobnega privilegiranja znanih vizualnih vsebin, tj. neizogibno prisotne materialne danosti (izjemno poudarjene in razpoznavne, a kljub temu prezrte in zamolčane znotraj »4,33' tišine«, J. Cage). To velja še posebej v pomenu tistih občutkov, ki jih glasba v sebi in v svojem okolju nosi, »pričakuje« ali sproža pri poslušalcih.

Iz navedenega razloga v pričujočem delu in predlagani podobi optične glasbe ni več »vnosa« ali vpliva nesodelujočega ozračja, materialne danosti, hermetičnega in izmišljenega slikanja naravnih podob ali fikcij pojmovnega – besednega nagovarjanja.

Znotraj glasbe se s postopkom vizualizacije razkriva njena dejansko zamolčana barva, njeno svetljenje, ki je od nekdaj v nas vzbujalo in še vzbuja prirojeni in pričakujoči svetlobni podaljšek slišnega. Toda tokrat ne več z determiniranimi prostori, z njihovimi zavajajočimi ozračji ali da-

nostjo naše materialne izkušnje, razkrite znotraj vseobsegajoče svetlobe dneva, temveč v so-zdaju, siju lastnih dinamičnih barvnih struktur, izraženih v optični podobi sedaj poslušane glasbe.

Tako je s postopkom vizualizacije omogočena nova sodelujoča razsežnost glasbe, ki se kaže v skladnosti, pretakanju, oddaljevanju in približevanju njenih lastnih strukturnih vsebin, ki omogočajo še nedolžno prostorsko celost, sintezo in harmonijo njene legitimne, logične in spoznavne dvojnosti.

Barva

Če barvi znotraj sferičnega pogleda odvzamemo robove, tiste, v katere je s predmetno obliko, v podobi, sliki ali znaku simbolno okovana, jo oko v opazovanju ne »sili« več v ploskovno zaznavanje, temveč ji osvobojeni veljavne pojmovnosti v gibanju in lebdeči prostorski daje univerzalno vlogo.

A ne samo to: njeno svobodno, brezrobno svetljenje, zaznavanje nje- nega prostorskega trajanja je možno primerjati z abstraktnim zvočnem komuniciranjem, ki ga že poznamo v Newtonovem področju. Pravzaprav je mogoče v tovrstni glasbeni komunikaciji, ki jo obravnavamo, zatrditi, da ostajamo na ravni tistih barvnih spoznanj, ki so bila pred besednimi označevalci našega še nedolžnega otroštva.

Pri tem različna intenziteta barvnega svetljenja, njen osvobojeni prostorski sij, sproža v nas ne le različno dinamično odzivnost, temveč tudi v njej davno »zamrznjeni« čustveni odziv. Slednjega v sebi nosimo vsi, saj je del naše prve otroške zaznave, ki je pred simbolno zaznavo in njeno odzivnostjo, kot je bilo že omenjeno.

Seveda pa je intenziteta aktivnosti, še posebej naša čutna odzivnost – »prepustnost« za delujočo barvo, pogojena z njeno kombinacijo in z njeno navezavo na naš spomin, trenutno razpoloženje, okolje, kakor tudi še na vrsto drugih delujočih fizioloških in izkustvenih dejavnikov.

Vzporedno z navedenim je še ugotoviti, da je barva v svoji osnovni funkciji in pomenu globoko »počlovečena«. Se pravi, da s svojo dinamično spektralnostjo, svojo osvobojeno močjo prostorskega delovanja pogosto presega čustveni pomen predmeta – narave, seveda pod pogojem, da je ne posnema in ni njen sestavni oz. oblikovni del.

Govorimo o barvi, osvobojeni robov materialne okovanosti, predvsem o njeni izjemno skromni povezanosti v pomenu prostorsko-dina-

mične skladnosti ali, bolje rečeno, njenega moduliranja s prisotnim zvokom, ki ga je možno primerjati z dinamično/barvno prilagoditvijo, ki jo poznamo že v rastlinskem ali živalskem svetu.

Osnovni razlog navedenega najdemo v oblikovni ujetosti barve znotraj naše materialne danosti in s tem tudi v odsotni ali »prezrti« prisotnosti njenega gibanja. To še posebej velja znotraj obravnavane glasbe, njenega čutnega delovanja in učinkovanja, ki je danes še vedno zunaj usmerjenega ali izkustvenega razumevanja, kakor tudi zunaj njene neopazne avtonomnosti ter njenega nadabstraktnega pomena.

Tako je mogoče zatrditi, da barvo dejansko spoznamo, ko jo osvobodimo njene površinske okovanosti z obliko. Ko jo vstavimo v odsotnost realnega videza in ji v temi in tišini, sferičnosti njenega prostorskega trajanja, omogočimo, da se v svoji moči in gibljivosti »razsvetli«.

K temu je še dodati, da tovrstna razsvetljenost posameznih barv, ki zajemajo »prostor« in trajanje, v poslušalcu, sedaj tudi aktivnem gledalcu, spodbuja odzivnost, ki ni ne subjektivna ne objektivna. V resnici šele z množico sedaj osvobojenih in gibljivih barv, s svojim medsebojnim prepletanjem, le-te omogočajo optično sproščanje poslušalčevih uspavanih čustev.

Tako barva v svoji osvobojeni gibljivosti sprošča svojo zanemarjeno in pozabljeno moč, ki je v celosti enakovredna tonski funkciji, predvsem v pomenu čutnosti¹ in v njenem estetskem delovanju.

1 Vprašanje emocije/čutnosti je pri instrumentalni glasbi vedno v nekem pomenu zagonetno. Na splošno je znano, da je »uspešnost« omenjene glasbe pogojena s prepričljivostjo v njo položenih slišnih »zgodb«, »sporočil«, lepote, ugodja ali podobno. Slednje pa naj bi vsebovale primerno »mero« čutnosti: radosti, strasti, veselja, žalosti, negotovosti, ... Tovrstna pričakovanja se danes uresničujejo že kar sablonsko s sugestijo, tj. s simboli in zaznavami, ki so zunaj zvočnega/glasbenega gradiva, kar je bilo delno že omenjeno. Tisto, kar je tu bolj zanimivo, pa je predvsem doseganje dejanske čutnosti, ki prihaja iz same glasbe, brez zunanjih spodbujalcev. Tu nadvse izstopa vprašanje: Kako instrumentalna glasba (ton) spodbudi žalost, veselje ..., emocijo? Praksa optične podobe glasbe prinaša v tem pomenu zanimivo spoznanje, ki ga je mogoče pridodati k Young-Helmholtzevi teoriji treh barv (delovanje na mrežnico) ter enako k veljavni teoriji Ewalda Heringa (prenos impulzov in zaznav barve v možganih): ton pri poslušalcih sam po sebi, zunaj materialne danosti, spodbuja ne le znano odzivno gibanje, temveč tudi hkratno refleksijo na določeno barvo, kot je bilo že omenjeno.

V neizogibni refleksiji, odzivu pri poslušanju glasbe je barva nevidna, a kljub temu vzporedno in dejansko v svoji moči in napetosti deluje kot čutni spodbujevalec (»telo«) različnega razpoloženja – emocij, enako, kakor to poznamo pri tonalnem delovanju. Tako je spoznavna izkušnja v korelaciji: z nizkimi toni so vzpodbujeni temnejši odtenki reakcijske barve, ki ob počasnem gibanju spodbujajo umirjenost, žalost, negotovost, pasivnost, odsotnost, melanholičnost ... Vzpodbujene svetle barve pa ob povečani dinamiki spodbujajo ravno nasprotno: veselje, optimizem, odprtost, sledenje, radovednost, igrivost ... Temu je še dodati ritem, melodijo, harmonijo ..., ki v različnih kombinacijah emocijo v glasbi okrepijo, nagovorijo, usmerijo jo in ob pravi kombinaciji ter presežku naredijo za Glasbo. Bolj konkretne zaznave izven navedenega pa so v pomenu glasbene emocije vprašljive. Prepričljivost sugestije v pomenu sporočilnosti »zgodbe« ostaja v domeni poslušalčeve zavesti, volje in njegove percepcije. Slednja pa izhaja iz izkušnje oz. znanja, realnega, kakor tudi podzavestne asociacije v dvojnem videnju dinamične strukture, sedaj »podvojene« in izostrene predvajane glasbe. Ob tem si vsak posameznik v poslušani vsebini skozi tovrstno »videnje« gradi svoje subjektivno »sporočilo« ali »zgodbo«, jo opredeljuje ter vrednoti po svoje, kar glasbi še naprej zagotavlja izjemno mesto v umetnosti.

Ob tem spoznanju je mogoče z gotovostjo tudi sklepati, da gre pri gradnji glasbe za sorodna sredstva, za dve plati enega, ki znotraj vmesnega fiziološkega prostora ne potrebujeta zunanjih materialnih, simbolnih spodbud ali vplivov.

Nenazadnje je k izrečenemu dodati še spoznanje, da tovrstnega »intencijskega zasuka«, tj. stremljenja k uporabi osvobojene barve, barve brez robov, v glasbi kot enakovrednega sredstva izražanja (le-to je od nekdanj »tihu pričakovani« način sporočanja) glasbena praksa kljub številnim zgodovinskim slutnjam v tej smeri še ne pozna in ne upošteva v zadostni meri.²

Ob vsem navedenem je tu omeniti še »prabarvo«,³ ki je skrita znotraj naše brezpoznojne naravne odzivnosti na zvok.

2 O omenjeni temi (slutnji) je pisal že V. Kandinsky, in sicer v svojem delu *O duhovnem v umetnosti*. Še posebej pomenljivo je naslednje opažanje Kandinskega »"Naravni predmeti" in njim prilagajoče se barve zlahka zapadejo v literarni zvok, ker kompozicija deluje kot pravljica. Ta zadnji izid prestavi gledalca v ozračje, v katerega je, ker je pravljico, mirne duše privolil in potlej išče, prvič, pripovedko, drugič, ostaja neobčutljiv ali premalo občutljiv za čisto učinkovanje barv. Vsekakor v tem primeru ni več mogoče neposredno, čisto notranje učinkovanje barve: zunanje zlahka prevlada nad notranjem. In človek se nasploh nerad spušča v velike globine, rajši ostaja na površju, ker je manj naporno. Obstaja celo "nič globlje od površine", toda ta globina je globina močvirja. Na drugi strani pa, ali obstaja umetnost, ki bo jo ljudje lažje jemali kot "plastično"? V vsakem primeru postane gledalec, dokler se čuti v krajini pravljic, pri priči imun za močne duševne vibracije. In tako gre v nič namen umetniškega /glasbenega, B. S./ dela. Zavoilo tega je treba najti obliko, ki, prvič izključuje pravljicni učinek in, drugič, nikakor ne ovira čistega učinkovanja barv.« Vasilij Kandinsky, *Od točke do slike, Zbrani likovno-teoretski spisi*, Ljubljana 1985, 97.

Ob navedenih ugotovitvah Kandinskega se tu odpira nadvse zanimivo vprašanje: Ali si lahko glasba, predvsem instrumentalna, dovoli in ali si želi sebi enakovrednih vsebin v izvedbi in pomenu – barvi? In če že ne (kar še vedno potrjuje današnja praksa), zakaj ji je ljubša vloga posrednika za prikazovanje, služnost in podrejenost tistemu, kar ona ni? Morda si želi na skrivaj, a je, verjamem in menim, večina ujeta v neskončno raznolikost vedno enakih ali podobnih tradicionalnih sporočil in pomenov skladateljevega jaza. Le-tega pa ta v svojem fiziološkem izrazu do »manj naporne«, ugodne materialne danosti težko preseže in ne najde nove refleksije (naključja) – višjega reda izražanja, »saj še vedno, morda iz strahu pred padcem in smehom ne dvigne pogleda navzgor« (zgodba o Talesu z Mileta).

3 Kompleksno moč in odprt pretok zvočnih impulzov glasbe zajemamo preko slišnega sistema v možgane, le-ti pa v delovanju (tudi skozi »povratne poti« optičnega živčevja) na očesno mrežnico – čepke (receptorje) na tem mestu omogočajo »obrat«, usmerjen v sinapse in preko njih v povezavo s številnimi živčnimi celicami, usmerjenimi nazaj v možgane. Poudariti je, da povratne vsebine/informacije čepkov niso del stvarnega vira svetlobe, temveč so »barvni občutki« – prabarva« (Ewald Hering, 1834–1918). Tako je mogoče znotraj mrežnice našega očesa že omenjene čepke označiti kot »prevzemna« mesta energetskih delcev (kvantov) iz svetlobnega sevanja, ki se »zbirajo« na njihovih površinah v treh vrstah (Andrej Skrbinček, *Razvoj nauka o barvah*, Maribor 1999, 4).

Prva vrsta čepkov registrira oz. »zbira« vijolično-modro prabarvo« in zajema kratkovalovno sevanje, druga vrsta registrira/zbira »zeleno prabarvo« in zajema srednjevalovno sevanje, tretja vrsta pa »oranžno-rdečo prabarvo« in zajema dolgovalovno žarenje. Ostale barve (osem) pa so oblikovane s kombinacijo osnovnih treh »prabarv«. Pri omenjenih kombinacijah je s stališča obravnavanega gradiva še posebej zanimiva črna barva, »ki na mrežnici ne zapušča napetosti«. To je pomemben podatek in je zato vgrajen v optični poustvarjalni instrument, in sicer tako, da zvočno – dvojno refleksijo, izraženo v podaljku giba roke in barvi, beležimo na črnem ozadju, kar omogoča povečano in jasno izraznost slišnega. K temu je še dodati dejstvo, da je znotraj našega nenehnega pričakovanja »vgrajena« tudi podzavestna nagnjenost k urejanju v pomenu približevanja, prekrivanja in s tem enačenja enakega z enakim, kot je npr. debelo z debelim, tanko s tankim, svetlo s svetlim, temno s temnim, zeleno z zelenim, modro z modrim... Slednje prekrivanje, spoznavanje in urejanje (Demokritovo načelo) znotraj odzivnosti pa je del našega nenehnega pričakovanja uravnoveženosti in stabilnosti, tj. izenačenja različnih energetskih potenc naše danosti. To pa pomeni, da z glasbo spodbujeni občutki »prabarve« in njihove kombinacije preko »povratnih poti« na čepkih mrežnice »pričakujejo« sebi

V svoji zakriti volumnosti, gibanju in trajanju pa jo je možno »izvabiti« z »dvojno« refleksijo, ki pa je tudi pogoj za njeno obnovljeno prostorsko oz. sferično dojetanje, tj. dojetanje njene »svobode« – njenega (barvnega) absolutna.

Tako je mogoče po moči in vplivu refleksijskega potenciala »prabarvo« samo po sebi iz so-zdaja (slika 2) umestiti v obstoječi svet slišnih izkušenj – v glasbo. To pa tudi pomeni, da se nam ponuja priložnost obuditi naše kompleksne povratne poti čutnosti in s tem v njih prirojene prenose zvočnih signalov ter tako v naših možganih ojačati njihovo zane-marjeno barvno zaznavo in delovanje.

Ali drugače: ko se glasba konča, ko se iz nje v odzivu in trajanju vse prekrivajoče »prabarve« iz so-zdaja prenesejo na likovno podlago – ekran/projkcijo –, je »sinestezijski krog« slišnega in vidnega je sklenjen.

Iz tega razloga »čista« korelacija – zvok, barva, gibanje in obratno – ni več le v domeni in lasti »izjemnih« posameznikov. Dostopna je vsem! Zato v svojem izrazu, v svoji novi celosti glasba (če je dobra) ne potrebuje več materialnega, simbolnega ali kakšnega drugega mešanja ali spodbud. V svoji optični podobi, lastni barvi, izraža le sebe, pričakovano ravnotež-

enake barve. Poudarek navedenega je v tistem delu, ko zvok preko povratnih poti živčnega sistema na mrežnici izzove občutek »prabarve«, ki se v obsegu pogleda preusmeri na »enako« barvo, na dražljaje neposredne okolice, in s tem doseže pričakovano ravnotežje. Tovrstno »prekrivanje« dražljajev večinoma ni uspešno zaradi »okovanosti« barve s prioriteto oblikovnostjo predmeta, narave, danosti, kakor tudi zaradi pomena in funkcionalnosti le-teh. Iz navedenega razloga ostajajo že vzpostavljene naravne »zvočno-barvne« poti, v pomenu izenačevanja njihovih potenc, zaprte. Sklepati je, da so tovrstne zapore in antagonizmi imanentni večini ljudi. So pa tudi posamezniki – sinestetiki, ki imajo »večjo prepustnost« v obeh smereh, le-ta pa jim omogoča že omenjeno izostreno izenačevanje in s tem tudi večjo harmonijo (subtilnost) pri pričakovanem ravnotežju. V našem primeru je omenjeni antagonizem presežen s pogledom na ergonomsko prilagojeni barvni spektrar (P-9600376/600-376/96-JM-5), znotraj katerega je zaobsežen na mrežnici tudi z zvokom izzvani občutek »prabarve«. To pa tudi pomeni, da je v pogledu »prineseni«, izzvani občutek »prabarve« (po Demokritovem načelu) usmerjen in naravnana na »enako« barvo prisotnega barvnega spektra. Tako so znotraj pogleda izzvani občutki »prabarve« na prisotnem barvnem spektru uzrti, se uskladijo in prekrijejo. V »prekrivanju in izenačenju« dražljajev »enakih« barv z različnimi izhodišči na čepkih mrežnice se sproža enotni odzivni gib, ki zvočno in optično napetost sprosti. Posledično je dosežena dvojnost pogleda, toda videnje le »ene« barve, ki jo znotraj omenjene odzivnosti »ojačano« na likovni podlagi ali (črnem) zaslonu zabeležimo. Tako je z usklajenostjo, asimilacijo dveh različnih, le po vtisu »enakih« barv ter hkrati po »višini« zajete forme (sliki 19, 29) dosežena pričakovana celostna uravnoteženost, a hkrati tudi stabilnost v spremljanju slišne vsebine – glasbe. Nesporno tu ostaja odprto vprašanje, imanentno vsakemu posamezniku, tj. v kakšnem obsegu razlik – barvnih občutkov in stvarnih barv v pomenu njihove sprejemljive asimilacije lahko le-te še enačimo, še posebej ob spoznanju, da se vsa kompleksnost omenjenega dogajanja odvija znotraj so-zdaja, tj. zelo kratkega, skoraj Planckovega časa. Odgovor leži vsekakor v urejenosti in obsegu prekrivanja dvojnih informacij, dražljajev na čepkih mrežnici ter prepustnosti povratnih poti optičnega živčevja vsakega posameznika, kar je možno z vajo primerno izboljšati. Če zaključim z nekoliko širšo razlago o barvi in svojih spoznanjih o njej: verjamem, da so le-ta dobrodošla pri razumevanju in razkrivanju zanemarjene povezave zvoka/glasbe in barve ter s tem tudi pri združitvi Young-Helmholtzove teorije treh barv (delovanja na mrežnico – čepke) in enako veljavne teorije E. Heringa o prenosu impulzov ter zaznavi barvnih občutkov – »prabarve« v možganih. Nenazadnje je mogoče vse navedeno združiti v eno celovito razumevanje, in sicer v razumevanje delovanja našega telesa, kar verjamem, prinaša nov vpogled v optično prezeno glasbe, tj. v njeno obnovljeno barvno avtentičnost. Slednja, verjamem, zagotovo ne bo več zamolčana slutnja, saj s predlaganim postopkom, zaporednim prekrivanjem »prabarve« in dejanskih barv iz prisotnega barvnega spektra, glasba dejansko prestopa v prostorsko in sprejemljivo izraznost vizualne celosti.

je ter svojo »telesnost«, kar je, verjamem, zagotovo največji univerzalni približek skladateljeve čiste (emocionalne) izraznosti.

Če sklenem poglavje: obravnavana optična podoba glasbe odseva v svojem reflektivnem izrazu povsem novo kategorijo uveljavljanja glasbe. To pa tudi pomeni, da z zajemom lastne, a zamolčane barve glasba razpira svoje še nedolžne prostore in dimenzije ter pri tem hkrati oblikuje nov, skupni imenovalac za vso obstoječo in še nerojeno glasbo.

V ravnotežju nova estetika

V procesu vizualizacije zvočnega gradiva/glasbe barvni odzivi novega poustvarjalca nimajo statusa naključja. Njegov vizualno-poustvarjalni izraz je v okviru percepcije znanih in nam vsem imanentnih reakcijskih časov na zvok in barvo.¹ Znotraj slednjih je omogočeno celostno in kontinuirano ravnotežje, toda z zanemarljivim časovnim zamikom. To pa tudi pomeni, da je v odzivu oz. refleksiji na slišno zaznavo, izraženi z barvo, kljub časovni razliki dosežena kontinuiteta barvnega izraza, podobno, kot jo poznamo pri igri na glasbenem instrumentu ob hkratnem zasledovanju notnega zapisa.

Pri tem je pripomniti, da toni niso »nosilci« samo ene osamljene oz. enoznačne barve (en ton – ena barva), kakor je pri povečanem učinku posameznih tonov – »svetleči klavir« (A. Skrjabin). Toni so izraz dela dinamičnega barvnega spektra posameznega glasbenega inštrumenta (slika 19) in se pogosto končajo v trajektoriji.

Tako je znotraj celosti slišnega – glasbe – vsak posamezni ton nadgrajen z barvno refleksijo in prevzema vlogo uravnoveženega nosilca »njene optične slišnosti«.

Če navedeno še nekoliko osvetlimo, bomo spoznali, da je refleksijsko barvo mogoče izenačiti/prekriti s prabarvo (E. Hering, A. Skrbinek), ki je jasno izražena in zaznana v vsakem trenutku svojega slišnega trajanja

A ne samo to: v barvi upodabljaajoče prapodobne tonov se v stanju so-zdaj dooblikujejo/»kapsulirajo« (slike 2 (A, B, C), 16, 17, 48, 49) in v svojem trajanju prispevajo k oblikovanju nove estetske celosti poslušane glasbe.

Razumeti je, da znotraj optične podobe glasbe ni bistvo samo v opazovanju tonskih form in njihovih dinamičnih odnosov, temveč je tudi v spremembi in dinamiki njenih lastnih barvnih izrazov, tj. posameznih

¹ A. Trstenjak, *Človek in barva*, 261.



I₁₅ V zaporedju notna in tonska (barvna) transkripcija, ki vzpostavlja linearno pojmovanje, nizanje časa.

tonov,² ki v svojem celostnem zaobsegu odpirajo glasbi njen lastni, nadvse specifičen, doslej zamolčani likovno-estetski izraz (YouTube, <http://www.siz1.com/interakt>).

A še bolj kot navedeno je pomembno spoznanje optične zaznave tonskih sprememb v času, ki je manjši od desetinke sekunde, kar nam omogoča bistveno povečanje koncentracije sledljivosti in s tem tudi večji zajem poslušanih in že slišanih vsebin glasbe.

Nenazadnje brezpredmetno barvno »notiranje«, glasbeno/filmsko »slikanje« rasti v temi in tišini, omejeno z relativnim časom trajanja, glasbi odpira povsem nove dimenzije – dimenzije njene optične celosti z množico barvnih gibanj, ki veljavno linearno zaznavo tonov »pretvarjajo« v živo, gibajoče se štirirazsežno »telo«³ Tako je poslušalcem, sedaj tudi aktivnim gledalcem, omogočeno novo, interaktivno doživljanje obstoječe in prihodnje glasbe.

V usmerjenem pogledu, tj. v aktivnem zajemu optične podobe glasbe nam je dano, da tudi oko kot bistveni, a še vedno zanemarjeni element poslušanja in doživljanja glasbe sodeluje in enakovredno »spoznava« do sedaj še nerazsvetljene gibajoče tonske vsebine, njihove v barvi razsvetljene prostorske oblike, skladne ali neskladne odnose ter njihova še odprta estetska delovanja.

² Možno je zaznati začetek, razvoj in ugašanje – trajektorije posameznih tonov.

³ Vse, kar se enkrat začne, giba in traja z našo prisotnostjo, z našim čutnim zaznavanjem, dobi svojo preteklost. Pomeni, da v vsaki ustavljeni točki trajanja, v prostorskem stanju zdaj, z optičnim dotikom in slišnim pričakovanjem naslednje točke zdaj »vsrkane« vsebine nepovratno dobijo svojo živost. Ob prenehanju »vsrkavanja« celostnega trajanja živost tudi ugasne.

V praksi optične podobe glasbe je v pogledu na njeno trajanje zajeta in ohranjena njena preteklost – že slišano (sedaj videno), kar glasbi omogoča novo časovno/prostorsko kategorijo, le-ta pa bo, verjamem, dokončno realizirana v hologramski izvedbi.

Vidna stran refleksije

Refleksija prihaja iz nezavedanega, je naraven, neposreden, tudi neracionalen odziv, v katerem ni interesa in sugestije, še posebej pri dojenčkih (Alfred Ernest Jones, *Papers on Psycho-analysis*, 1938).¹ V našem primeru je refleksija – zamah/poteza, »prenos slišnega gibanja« in časa – združena z občutkom barve slišnega ter z zaznavo prekrivajoče se barve iz prisotnega barvnega spektra, kakor tudi pogosto spregledane dionizične sledi v skladateljevem delu, če jo je le-ta v delo vgradil.

V svojem obsegu trajanja tvori omenjeni odzivni barvni »dualizem« (med občutkom in zaznavo)² lastno volumnost, izraženo v množici osnovnih oblik prapodob tonov A, B, C (slike 2, 16, 17), ki se v svojem razsvetljevanju raztezajo skozi sfero Newtonovega področja. Z oddaljevanjem časa pa le-ti tudi nepovratno izginjajo, kar bo v nadaljevanju še opisano.

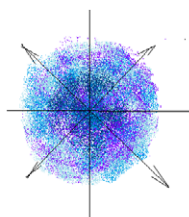
V omejeni slišni vidnosti, dinamični barvitosti, poslušalčeva, sedaj tudi gledalčeva moč povezave – percepcija ne ponuja »klasične« sinestezije – »videnja« tona ali »slišanja« barve. Znotraj tovrstnih povezav prihaja do sovpadanja čutnih odzivnosti, ki omogočajo celost slišnih in vidnih čutov. To pa tudi pomeni, da je simbolno – pojavno izražanje, ki ga poznamo kot vizualno dopolnilo glasbi, v celoti – brez ostanka zamenjano z medsebojno čutnim spajanjem sodelujočih – slišnih in vidnih/barvnih vsebin.

Če omenjeno zamenjavo še nekoliko osvetlimo, je mogoče zapisati, da glasba sedaj s svojo zamolčano (lastno) barvitostjo v izrazu optične podobe ne pridobiva nič, kar bi jo pripeljalo do njenih skrajnih meja razumljivosti ali kaj podobnega.

1 Arnold Hauser, *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb 1977, 84.

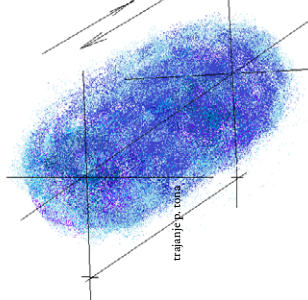
2 A. Trstenjak, *Človek in barve*, 111.

Trenutno prostorsko iztekanje prapodob tona



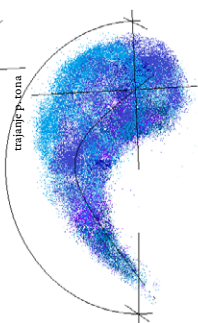
KROGLASTA PODOBA, OBLIKOVANA Z NESKONČNIM ŠTEVILOM PIK (točkovnih znakovnosti)

Usmerjeno enakomerno raztezanje prapodob tona

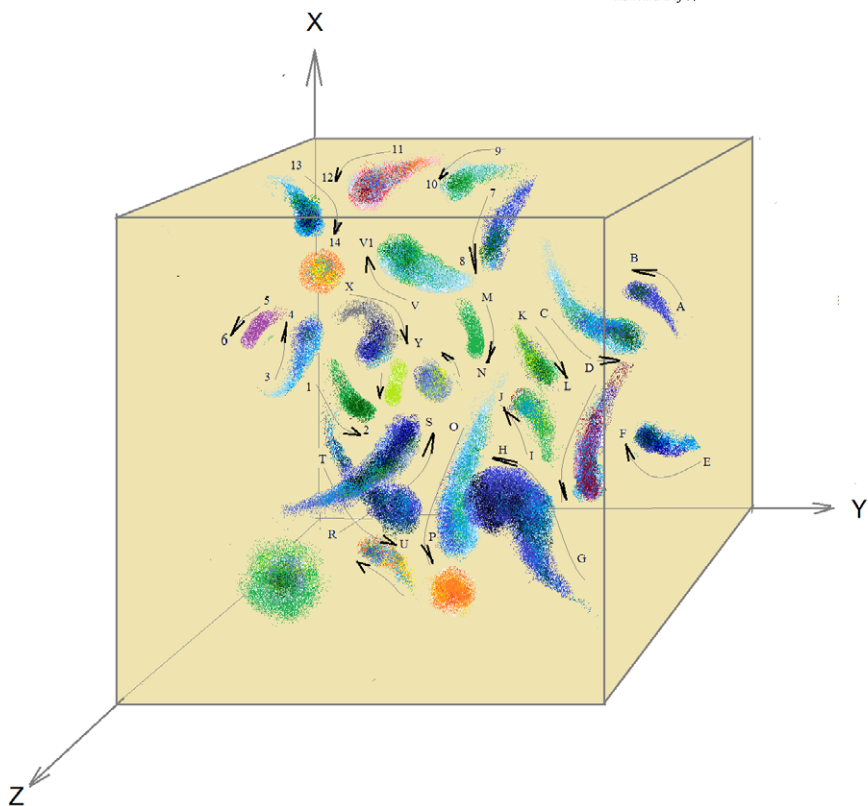


PROSTORSKA ČRTA/VALJ S PRIČETKOM IN KONČANJEM V KROGLASTI PODOBI

Usmerjeno in pospešeno raztezanje prapodob tona



PROSTORSKA ČRTA/VALJ S PRIČETKOM V KROGLASTI PODOBI IN KONČANJEM V IZTEKANJU/

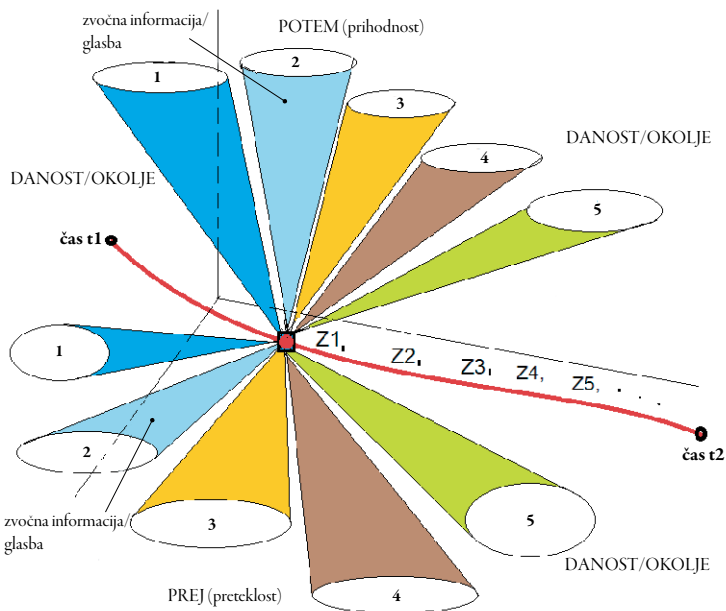


16 (zgoraj)

Prostorsko raztezanje in iztekanje treh osnovnih barvnoreakcijskih form – kapsuliranih prapodob tonov znotraj stanja so-zdaj.

17

Prostorski potek tonske transkripcije s hkratno barvno refleksijo in prostorskim pojmovanjem (upodobitvijo) časa.



I 18

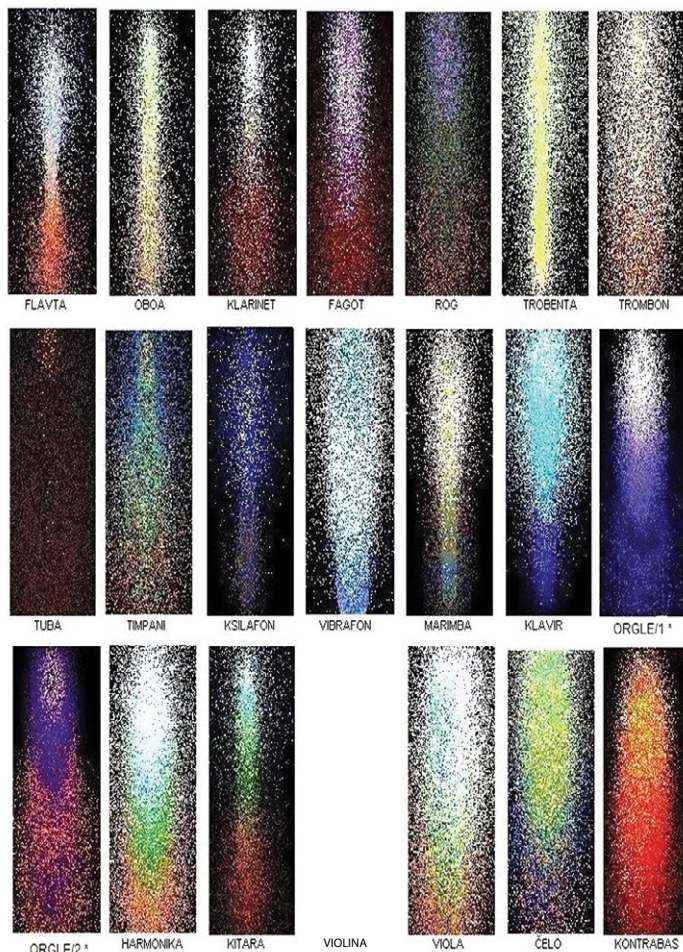
V vsakemu zdaj časovne poti (t_1-t_2) zajeta odzivnost čutil (1, 2, 3, 4, 5), ki oblikuje pojmovanje danosti. Sodelujoči čutni registri: vid (1), sluh (2), vonj (3), dotik (4) in okus (5). V vsakem zdaj posameznika so prisotni čutni "registri" (vid, sluh, vonj, dotik in okus), ki integralno sodelujejo pri spremljanju dinamičnih vsebin okolja. Ob tem nezogibno izzvani odzivi, izraženi v refleksiji, prehajajo skozi vsak naslednji zdaj v stanje so-zdaj (slika 2). Znotraj so-zdaj vsebine refleksije v svojem trajanju prestopajo v "magnetno povezanost", toda to velja samo za tiste prisotne vsebine, znotraj katerih je mogoče vzpostaviti presegajoče izraze, tj. odzive posameznih čutov (1, 2, 3, 4, 5), ki med seboj vzpostavljajo (pričakovano) harmonijo – čutno celost.

Tu je mogoče načeti tudi nova vprašanja v odnosu na obstoječa čutila: Ali človek v sebi nosi še kakšna druga, bolj prefinjena čutila, ki so zakrnela ali pa so v začetni fazi razvoja in nam kot taka danes ponujajo le (interaktivno) odzivnost, ki jo pojmujejo s slutnjo.

Pravzaprav je znotraj naraščajoče dvopolne celosti dosežen stik s svetom biti – s »praprvm« skladatelja. Pred nami je predstava skladateljve še nedolžne predideje – notnega zapisa, glasbe, ki je v svoji dooblikovanosti in zamolčani barvi na novo izražena, toda osvobojena »promocije« zunanjih podob – Narave in pomenov.

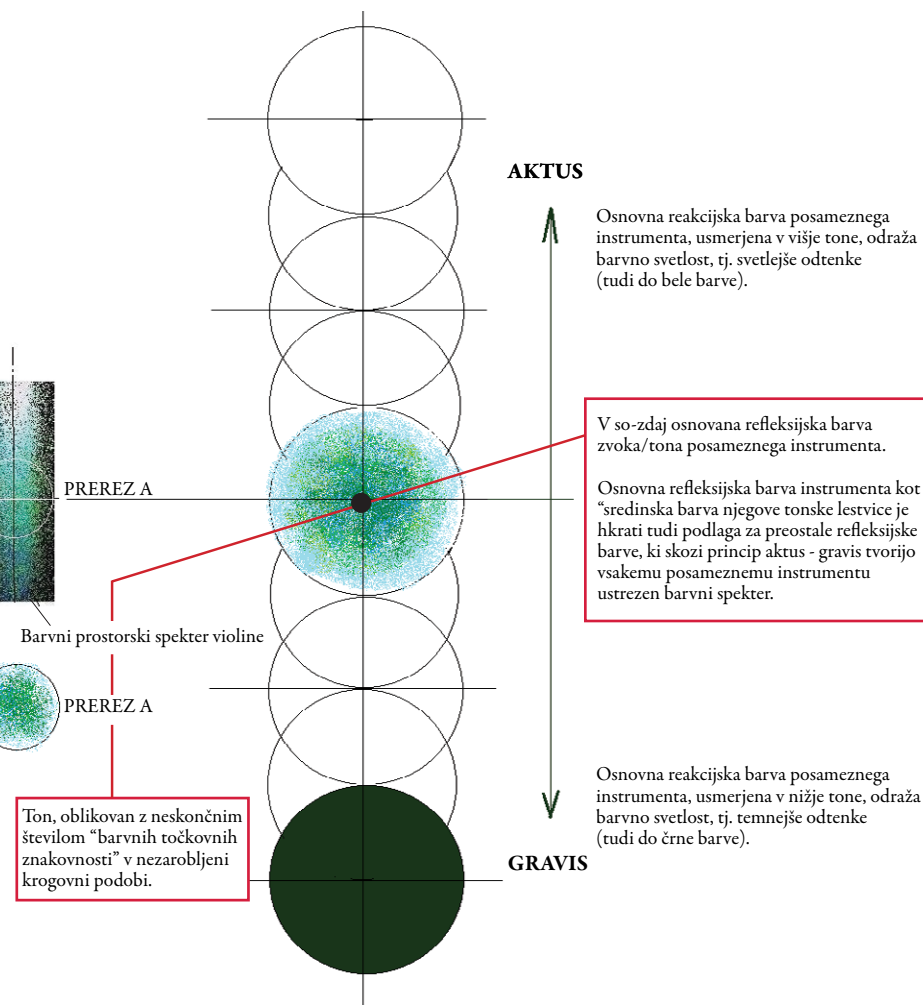
V optični podobi glasbe izmikajoče se tonske oblike, njihovi posamezni deli niso več hermetično zaprti (spodaj »slišne površine«) v zavesti ali skromnem spominu poslušalca za nazaj. Slišne vsebine so tu, pred nami, z aktivnim pogledom poslušalca celostno zaobjete, ne da bi za njihovo ohranjanje potrebovali svoj spomin.

A ne samo to: vsebine glasbe se med spremljanjem – znotraj zaobse-



* Tonska lestvica za ORGLE/1 in ORGLE/2 je daljša in v primerjavi z drugimi nekoliko deformirana.

Reakcijsko barvni spektri posameznih tonskih lestvic – glasbenih instrumentov, oblikovani s pokončnim prerezom nizanj udeleženih tonov, podanih v krogovni (nezarobljeni) barvni točkovni znakovnosti.



ga svojega subjektivnega časa – ne abstrahira več v čas sugeriranih zgodb ali realne danosti.

Vsak trenutek poslušanja, zdaj, je dejansko vizualno obogaten z novo izrazno »substanco« – z barvo, ki je v svojem štirirazsežnostnem trajanju odraz akcidence, tj. sproščajoče energije ob vzpostavitvi ustvarjalnega ravnotežja skladatelja.

Pravzaprav z udeležbo »čiste« refleksijske barve spremljamo relacije vseh posameznih tonov, ki so se v svoji akcidenčni izraznosti transformirali v nastajajočo prostorsko celost glasbenega. Tako se pred nami poslušano in že slišano, gledano in vidno, razvija in združuje v novo estetsko kakovost. V času trajanja združene strukture, slišnega in vidnega (na primerni razdalji), hkratno in enakovredno spremljamo ter vedno zno-

va čutno interveniramo v smeri sebi primerne estetske izraznosti.³ To pa tudi pomeni, da je dvom glasbene resničnosti, njene notranje prezenze zmanjšan ali celo odstranjen.

Razumevanje navedenega je mogoče še nekoliko okrepiti s Husserlovo retenco, tj. z »ohranjanjem neposrednega spomina, občutka, zaznave, misli«, tj. da »toni ali posamezni deli skladbe pri poslušanju, ki so sedaj, ne izginjajo brez sledi v pavzi, temi, tišini ali znotraj novih prihajajočih slišnih vsebin. Še naprej ostajajo tu, sodelujejo v naši zavesti, spominu in kot taki se v trajanju navezujejo na nove prihajajoče vsebine oz. tone.«⁴

Navedeno je razumeti, da se v vsakem prihajajočem zdaju, ki se niza skozi čas (slika 2 (Z1, Z2, Z3, Z4, Z5)), sočasno tudi navezujejo nove in nove vsebine (slika 2 (1, 2, 3, 4, 5)) kakor tudi izstopajoči slišni deli iz prejšnjega zdaj (slika 2 (A, B, C, D, E)).

Tovrstno »časenje zavesti« – spomina/retence (E. Husserl), tj. časovno povezovanje v pomenu celostnega dojetanja poslušanih vsebin, je za poslušalca zaradi skromnega zajema nenehno prihajajočih slišnih vsebin ter neizbežnega in sočasnega, pogosto »prioritetnega« delovanja antagonističnega okolja, kakor tudi njegovih nezadržnih misli nadvse težavno, tj. segmentno in nedosledno. Zato poslušalec ne doseže kontinuitete v slišnem sledenju in s tem zbranosti za celostno predstavo poslušane vsebine – glasbe.

Dodati je še, da nezavedni zajem/spomin prihajajočih novih vsebin – retenca – prestopa mejo vsakega zdaj in se usmerja v naslednjega. Med enim in drugim zdajem se oblikuje »trajektoriji podoben – povezujoči zavedni spomin«, ki se s časovnim odmikom (v njegovem »repu«) tudi nepovratno zgublja. Omenjeno izgubljanje pa še posebej velja za povečani obseg slišnih vsebin/tonov, ki so znotraj niza prihajajočih zdajev težko povezljivi. Posledično nastajajoča diskontinuiteta pri poslušalcih povzroča izgubo instinkta za celost že slišanega, kakor tudi begajoči pogled ali zatiskanje oči ob nedoslednem sledenju poslušani vsebini.

Omenjeno nepovezanost slišnih vsebin je še posebej zaznati ob nezavednem ustavljanju pogleda na izstopajočih in nesodelujočih vizualnih vsebinah okolja, ki sočasno sprožajo že omenjeno »zamujanje« ali izstop iz kontinuitete slišnega sledenja ter s tem pomanjkljiv zajem/pomnjenje celosti že slišnega, kar poslušalcu nenazadnje ponuja le vtis, tj. »rašomonsko doživljanje« poslušane glasbe.

Rešitev navedenega, predvsem problema pomnjenja časovno že oddaljenih vsebin v pomenu celostnega doživljanja poslušane glasbe, pa je po moji izkušnji v dopolnitvi Husserlove retence z »vizualno retenco«,

3 Pri celostnem/interaktivnem spremljanju glasbenega dela imamo ves čas pred seboj neskončno dinamično množico prostorsko strukturnih vsebin. Znotraj zavedne ali nezavedne želje po redu in urejenosti nas slednje vodijo k sodelovanju in uravnovešenosti naših čutil – sluha in vida.

4 Marko Uršič, *Filozofski pogovori o času*, predavanje na III. programu RTV SLO, 14.

tj. s »časenjem dinamične barve«, ki omogoča poslušalcu nov izbor pogleda.

V procesu poslušanja slednji ne potrebuje spomina na že slišano ali sedaj poslušano vsebino. Slišna vsebina ostaja v pogledu (barvi) ves čas pred njim. A ne samo to: pomanjkljive in manjkajoče slišne vsebine v spominu, v razredčenem »repu trajektorije«, so sedaj zapolnjene z optično podobo slišnega. S svojo barvitostjo pa le-te enakovredno sodelujejo v doživljanju glasbe, ne da bi se od nje kaj »izgubilo« ali izstopilo iz kontinuitete sledenja in poniknilo v pozabo.

Pravzaprav slišne in vidne vsebine v svoji novi interaktivni izraznosti prestopajo v sočasnost – v svoje izenačenje. So takšne, kakršne so, v svoji pojavnosti oblikovno-slušni minljivosti, a hkrati razbremenjene vsake »odimenzioniranosti«, časovnega pomena, zunanjega predloga ali vpliva.

Na nek način znotraj optične podobe glasbe opazujemo še živi sij »umrlih zvezd«, tj. nadčasovno/prostorsko celost, nekoč vtakano v notno gradivo sedaj poslušane glasbe. Tako znotraj dinamične barvitosti slišnega, njene potence, opazujemo ne več nesodelujoče in udobne slike pomenov materialne danosti, temveč skrite sledi oddaljene duhovne aktivnosti skladatelja, ki sedaj z odzivnimi barvami novega poustvarjalca razkrivajo obnovljeno vsebinsko in uravnoteženo izraznost skladatelja.

Če zaključim: z »vizualno retenco« znotraj poslušane glasbe, z njeno lastno, zdaj videno in časovno že odmaknjeno percepcijo, tj. z odzivno barvo, ki je ob poslušanju ves čas pred nami, je vzpostavljena dopolnitev/nadgradnja sledenja, njegove nezadostne linearno slišne kontinuitete, kar glasbi zagotovo odpira povsem nove dimenzije in možnosti.

Jukstapozicija

Imanentnost glasbe, sedaj nadgrajene z optično podobo, ki izvira iz nje same, se, kot je bilo že večkrat omenjeno, podvoji in »prenese« na optično raven. Nastajajoča avtentičnost v kontinuiteti dvojnega izraza v oblikovanju »enega« – interaktivnega zajema tako glasbeno kakor tudi likovno tradicijo.¹

V tej izjemni poziciji pridobiva glasba nove pomenske in nepričakovane likovne/estetske razsežnosti. Toda kljub temu se znotraj naše fiziološko sprejemljive enotnosti, različnega, še naprej zrcali legitimna subjektivnost ali objektivnost.

Natančneje: kontinuiteta dvojnega izraza vzpostavlja specifičen, vzporedni položaj – jukstapozicijo kot celoto. Pri takem spremljanju je percepcija glasbenega dela umeščena v medprostor med slišnim in vidnim, med zavednim in nezavednim. V tej izjemni, od zunaj neobremenjeni, a hkrati nestabilni poziciji sta sluh in vid v pomenu uravnoveženja enakovredno aktivna.

Pozornost dvojnega sledenja različnih avtonomnih vsebin se v trajanju poveča in usmeri v eno novo, kompleksno, toda tokrat objektivno celost. A ne samo to, prišteti je še dinamično pojmovanje videnja že slišanih vsebin in s tem tudi povečanje glasbene celosti, kar je bilo že večkrat omenjeno.

Percepcija, ki jo poznamo, se tako znotraj procesa nove glasbene celosti kljub legitimni subjektivnosti in prioritetni izbiri nevtralizira vseh naprej determiniranih, materialnih, naučenih ali priučenih bremen, primerjav in navad.

¹ Razumeti je zaznavo in povezavo vtisov, ki jih oko doseže v trenutkih »kubističnega pogleda«, tj. »optičnega otipavanja« posameznih ali skupnih tonov ter njihovih barvnih odnosov, ter na ta način imeti zajem celostne vsebine v trajajočem procesu glasbenega doživljanja.

Razdalja do realnega – slišnega – ostaja še naprej nespremenjena, a hkrati enako dostopna. Kontakt z glasbo je konkreten, čist in popoln!

Hegemon novega pogleda in doživetja

Zapuščanje in oddaljevanje od samostojne, pogosto za glasbo mo-teče neposredne danosti/okolja in s tem doseganje idealnega stanja – »praglasbe« (Platon) je zavedna ali nezavedna želja in pričakovanje skoraj vsakega skladatelja, usmerjena poslušalcem njegovega dela.

Toda pri poslušanju glasbe je pričakovana usmerjenost poslušalcev še vedno (pretežno ali delno) naravnana v izkušnjo, neposredno danost, navado, zarobljeno asociacijo, sliko edinega znanega in pojmovnega pričakovanja, a je taka usmerjenost zgrešena. Omenjena usmerjenost nas odvrča od same glasbe, od »prodiranja« skozi njen svet »senc« (Platon), ter od tega, da bi znotraj njih v odzivni svetlobi slišane videli in doživeli celost »praprvega« – glasbenega, ki je ves čas pred nami v prioriteti svetlobe dneva zakrito.

Da bi ob poslušanju glasbe omenjeno antagonistično vizualno okolje, navado, služnost sugerirani zgodbi ali podobno le premagali, se približali še nedolžni celosti glasbenega, je treba omenjeno v zajemu begajočega pogleda radikalno odstraniti ter nadomestiti z novo odsotnostjo, tj. z glasbo in z njeno odzivno dinamično barvitostjo ter z v njej obnovljenim pričakovanim ravnotežjem, ki je že bilo zajeto v temi zdajev skladateljeve oddaljene ustvarjalnosti.

Govorimo o izhodiščni izpraznjenosti, o črnini Malevičevega kvadrata, v kateri se ustvarjalni postopek skladatelja, njegova transformirana glasba in njena odzivna barva novega poustvarjalca med seboj prepletata ter prestopata v naraščajoči »interaktivni objekt«, ki se pred nami v trajanju razgalja v svoji nedolžnosti. Pravzaprav z umeščanjem glasbe v temo in tišino, v izpraznjenost naše neposredne danosti, ona pridobiva vidno razpoznavnost svoje notranje strukture. Kot »slišni objekt« se v svoji či-

stosti vrača v našo realnost in na novo posega v naša čustva, v naša doživetja poslušane, sedaj tudi videne glasbe.

Tako je iz zornega kota subjektivnega, pogosto tudi že determiniranega odnosa poslušalca do večpomenskega glasbenega dela z ene strani in neizogibne vizualne danosti z druge strani omenjena večpomenskost presežena.

Presežek je v razsvetljeni »prabarvi« (E. Hering) poslušane glasbe, tj. v njeni prekrivajoči se barvi po Demokritovem načelu, ki omogoča znotraj izpraznjenosti, črnine Malevičevega kvadrata neobremenjeno sledljivost in dostop do njene ojačane slutnje – pričakovanega ravnotežja. Tako se veljavno slišno spremljanje glasbe ob pogledu (zrenju) na njeno lastno dinamično barvo z »vstopom« v izpraznjenost razsvetli in izostri. A ne samo to: nastopajoče »kopije« »prabarve« v svojem svetlenju prevzamejo tudi vlogo nosilca skladateljeve tendence, ki v trajanju zapolnjuje že omenjeno praznino pričakovanega ravnotežja.

Lahko bi dejali, da je vse navedeno čisto nekaj drugega kakor le begajoče in labilno gledanje (zrenje) neizogibne statične slike danosti/okolja ali imaginarne predstave – onstran zaprtih oči.

Pravzaprav je izstopanje barve iz drugotne, površinske pozicije, podrejenosti nenehno zarobljeni sliki/predmetu v samostojno prostorsko predobliko tista točka, ki znotraj aktivnega pogleda (zrenja) ob poslušanju dejansko skrajšuje razdaljo med nami, »konzumenti« glasbe, in abstraktno predstavnostjo samega glasbenega dela. Razdalja je sicer zmanjšana, toda vsebina – osvobojena barva, ostaja še naprej oddaljena, kar glasbi v celostnem sferičnem pogledu odpira povsem novo dimenzijo.

Govorimo o novi dimenziji glasbe, o dimenziji, ki je primerljiva z znanim učinkom filma, tj. s »hegemonom pogleda«, ki bo v prihodnosti zagotovo prinesel spremembo arhitekture »klasičnih« koncertnih dvoran in drugih prostorov za izvedbo poslušane, sedaj tudi videne glasbe.

V takem prostoru (*glasbenem planetariju*) se bo pogosto lahko, razvedrilno –površinsko/linearno poslušanje glasbe sprevrglo v prostorsko, odgovorno, natančno in zavezujoče spremljanje ali bolje rečeno »branje« forme slišnega. Že omenjeni begajoči in nedefinirani pogled pri obravnavani glasbi je sedaj zbran in usmerjen v jasno ter vabljivo gibanje njene optične podobe. V slednji se razkriva in ureja njena preverljiva bogatost ali neinventivnost »izenačenih« zvočnih in vizualnih vsebin. Toda ne več v dominantnem in antagonističnem pogledu programiranega in v identifikacijo oblikovanega, sugeriranega ali danega videza poslušane glasbe, temveč v zasledovanju njene (lastne) avtonomne barvitosti.

Tako je, upam, v novem prostoru – sferi – dosežena neobremenjena, prepletajoča se zveznost slišnega in vidnega, ki omogoča odločilno vzpostavitev celostne interaktivne strukture, povezovanja slišnih in vid-

nih razlik, kakor tudi novo izkušnjo ter podlago za hkratno dvojno doživljanje glasbe, njene nove likovne, v barvi izražene »transcendentalne estetike« (I. Kant).

Poslušalcu, sedaj tudi aktivnemu gledalcu se tako od zunaj omogoča neobremenjeno medsebojno uravnoteženo razmerje slišnega in vidnega, brez ovir in antagonizma. Znotraj trajanja glasbenega dela, stanja med slišnim in vidnim, se v zrenju odpira povsem nov prostor – brez delitve. Prostor, ki omogoča oddaljevanje od zunanjega, materialnega, gravitacijskega sveta in s tem tudi pogled na že slišano mistično transcendenco, »lebdečo« idejo še možnega.

Glasbi se tako z lastno dinamično barvo, z delovanjem njenega videza ter njene prostorske prezenice omogoča odstranitev vprašljivih vsebin materialnega, predvsem znanega in udobnega, a zavajajočega apoliničnega dopolnila.

V tej izjemni oplemeniteni poziciji, »dooblikovani volji«¹ skladatelja, je kontakt poslušalca, sedaj tudi gledalca, s predlagano optično podobo glasbe čist, neobremenjen in resničen. V pogledu (zrenju) je dosežena odprta celost, tj. osvobojeni hegemon pogleda, ki ni več usmerjen v posamezna simbolna stanja skladateljevega ustvarjalnega ravnotežja ali v neposredno danost. Tu govorimo o aktiviranju obdobja pred najdeno in sestavljajočo se akcidenčno ubranostjo ustvarjalnega neravnotežja. O poziciji, točki, ki je šele začetek njegove predstave stanja čutov. O notranjem odkrivanju »magnetne povezanosti« čutil, o subtilnem stanju, skozi katerega se sedaj po obratni poti, »prabarvi«, vračamo in vstopamo v sfero odpirajoče se ponotranjenosti, še nedolžne celosti slišnega in vidnega.

Ravno to – barvno »vračanje« v množico zamolčanih, nekoč akcidenčnih stanj skladatelja – pa razkriva tudi njegovo oddaljeno ubranost,² ki jo je kot neuničljivo ustvarjalno energijo v sproščanju usmerjal v pričakovano zavedno ravnotežje ter jo je pri tem »okoval« v notni zapis.

Nenazadnje je podana v interaktivnem objemu optične podobe glasbe njena dejanskost, ki se razgalja v svoji zamolčani podobi. Za nas, »konzumente« glasbe pa je to nadvse novo videnje in doživljanje »slike volje«³ skladatelja, sedaj izražene v dinamični barvitosti slišnega.

1 Cvetka Toth, *Metafizika čutnosti*, Ljubljana 1998, 106.

2 Ubranost je zavedno ali nezavedno »ojačano« stanje psihičnega neravnovesja (ustvarjalni nemir ali napetost), ki je za vsakega ustvarjalca/skladatelja pogojeno z osebnimi ali družbenimi razlogi. Trenutna uravnoteženost nemira ali napetosti pa je dosežena z »načelom notranje nuje« (V. Kandinsky, *V duhovnem v umetnosti*, v: V. Kandinsky, n. d., 100) – z akcidenčno, imanentno vsakemu posameznemu ustvarjalnem izrazu.

3 Friedrich Nietzsche, *Rodjenje tragedije*, Zagreb 1983, 47.

Ustvarjanje svetlobe

Vsaka glasba nosi v sebi »lebdečo praglasbo«. Zavedni ali nezavedni ideal vsakega skladatelja ter nedolžno refleksijo njene še nikoli razsvetljene barvitosti. Onstran slednje je in ostaja samo še temna »ničnost« in neznosen poseg vanjo ali morda njena še nedojemljiva lepota. Nekaj, kar nam v svetlobi dneva, v mejah naših spoznanj¹ še ni dostopno, ulovljivo,² s trenutno potešenostjo pričakovane³ zaključeno.

Zato ostaja odprto vprašanje: Kako se približati neulovljivemu idealu – »lebdeči praglasbi«, ko se le-ta na poti svoje realizacije zavajajoče »vizualno bremeni«, a hkrati v prehodu skozi Newtonovo področje v krogovni podobi izgublja v črnini Malevičevega kvadrata?

Po izkušnji prehojene poti je odgovor v možici so-zdajev, v »izpraznjenosti« prostora, v katerega sta glasba in njena odzivna/reakcijska barva umeščena.

V reakcijski barvi glasba tako pridobiva svojo lastno vidnost, tj. integralno celost, pri tem pa se razbremenjuje besed, simbolov, narave, ker vsega tega za svojo resničnost dejansko tudi ne potrebuje.

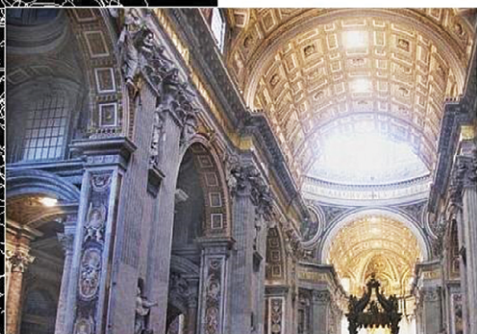
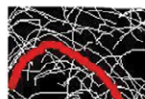
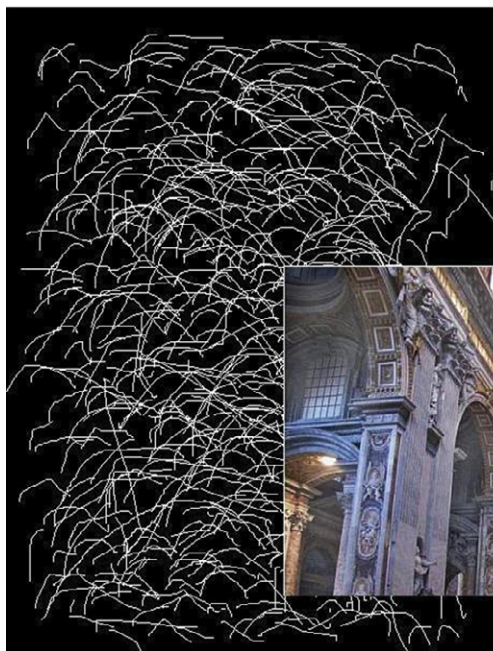
A ne samo to: v svojem trajanju poslušana glasba razodeva in razsvetljuje svojo notranjost, ob tem pa poslušalcu sprošča zamolčano dvoj-

1 Spoznanja so zaradi naših pomanjkljivih, nepopolnih ali zakrnelih čutov pogosto že vnaprej determinirajoča ali omejujoča.

2 V našem primeru je mogoče to neulovljivo primerjati s prvim fascinantnim videnjem sveta odraslega slepega človeka, ki je ta svet dotlej dojemal in razumel s preostalimi čutili.

3 Pričakovanje je mogoče primerjati s hotenim ali z nehotenim povečanjem lastne negotovosti. Znotraj slednje, nastalega neravnovesja, se v trenutku prekrivajoče se razlike – dvojnosti – tudi različno odzivamo.

V odzivu na »notranjo razsvetlitev« (razlike v pomenu videnja in odločanja za eno) dosežemo pričakovano ravnotežje. Toda kljub trenutno doseženemu ravnotežju ostaja pričakovana stabilnost zaradi naše (psihološke) imanence, tj. zaradi nenehne nepotešenosti v pričakovanem – upanju, zaradi »čakanja na Godota«, še naprej odprta in se v resnici nikoli ne zapre.



■ 20
Podobnost »obločne«
tonske transkripcije,
tj. dvigovanje in padanje
(v delu Palestrine),
z notranjo strukturo
Bazilike svetega Petra
v Vatikanu.

nost čutnega, ki mu zagotavlja, da se slišnost v svoji celosti ne izgubi v temi takojšnje pozabe.

Seveda tu govorimo o »ustvarjanju svetlobe«, o »pozunanjeni svetlobi glasbe«, o »drugi« svetlobi, o siju »zvočnih kvantov«, ki preko čepkov naše očesne mrežnice in povratnih poti izvablajo še nedolžno »prabarvo« (E. Hering). V svoji različnosti in trajanju pa le-ta sega nazaj v globino našega jaza, tj. v oddaljena in shranjena barvna spoznanja našega še nedolžnega otroštva, ki so bila pred besednimi označevalci in se hkrati v pomenu kroženja – iskanja novega čutnega ravnotežja (v podobi »enake« barve) – sedaj navzven tudi vračajo.

To vračanje iz globine našega jaza pa je tudi sam začetek dojemanja tistih »okovanih« čustev, ki so se časovno pred skladateljevo ubranostjo sproščala v zanos, idejo, motiv ter končale v notnem zapisu.

Iz navedenega je možno pritrditi, da je pred nami avtonomna »slišna optika« –

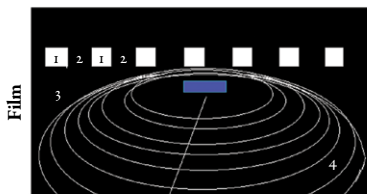
121
Podoba
»surovega«
izraza – re-
fleksije, tj.
razsvetlitev
razumu ne-
jasne la-
tentne
»praslike«
podzavesti.



svetloba glasbe, ki izvira iz nje same in je njen, skladateljev organski del s številnimi informacijami. Tako je žarenje »ustvarjene svetlobe« neodvisno od tiste svetlobe, ki ob poslušanju glasbe razsvetljuje sugeriranost zgodb ali asocijske percepcije neposredne materialne ali pojmovne danosti. Za svoj obstoj »ustvarjalna svetloba« pri konzumentu ne potrebuje pojasnila. Potrebuje le igrivo zrcalnost izrazov stanja so-zdaj, tj. še nedolžno refleksijo »prapodob« slišnega.

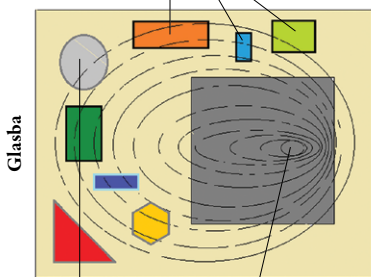
Razumeti je, da omogoča nastajajoča prostorska celost glasbe v trajanju in sintezi z lastno barvitostjo (predvsem s tistim delom ki je že slišan in viden – znotraj izpraznjenosti) novo celostno in estetsko doživetje njene (idealne?) podobe in lepote. Govorimo o prezenci poslušane, sedaj tudi videne glasbe, ki skladatelju, izvajalcu, poslušalcu, sedaj

- 1: Negibna avtonomna slika (frame)
- 2: Presledki med sličicami (frames)
- 3: Poslušalec oz. gledalec v temi
- 4: Okolje/prostor projekcije



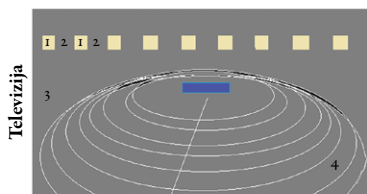
Zvok

Pri poslušanju je okolje (posamezni predmeti) neizogibno vključeno v proces doživljanja glasbe.



Glasba

V svetlobi poslušalec Zvočni vir (orkester) oz. gledalec

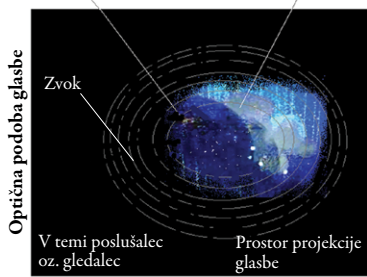


Televizija

Zvok

Optična podoba posameznih tonov

Medprostor



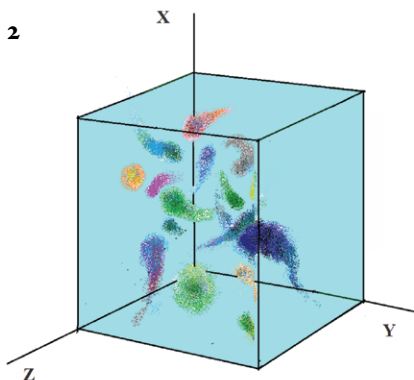
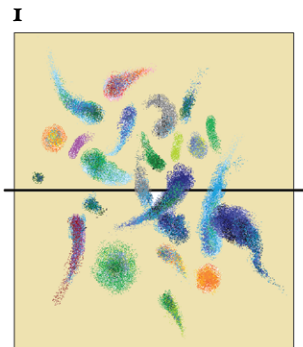
Optična podoba glasbe

Zvok

V temi poslušalec oz. gledalec

Prostor projekcije glasbe

Primerjava spremljanja optične podobe glasbe – glasbene filmičnosti – z uveljavljenim gledanjem filma, televizije in poslušanjem glasbe.

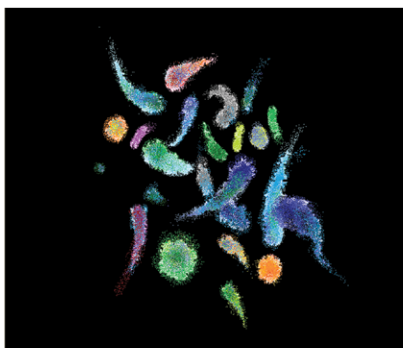


1: V odnosu na horizont poslušanja nosi glasba obremenitev dimenzij gor - dol - levo - desno.

2: V odnosu na zaprti prostor poslušanja nosi glasba obremenitev dimenzij širine, višine in globine.

Glasbena sekvenca znotraj odprtega prostora - sfere

3

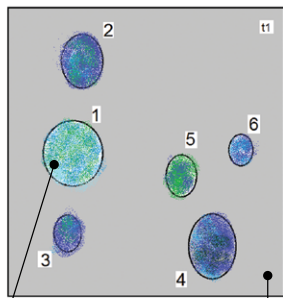
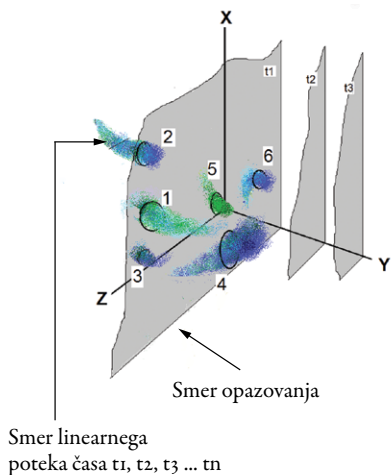


3: Trajanje posameznih zvočnih dogodkov - glasbe - je izraženo z izgubljanjem le-teh v neskončnih prostranstvih sfere.

Znotraj sferičnega oddaljevanja posameznih zvočnih dogodkov ni dimenzij 1 in 2 (glej zgoraj). Glasbi je omogočena stvarna prostorska izraznost.

123

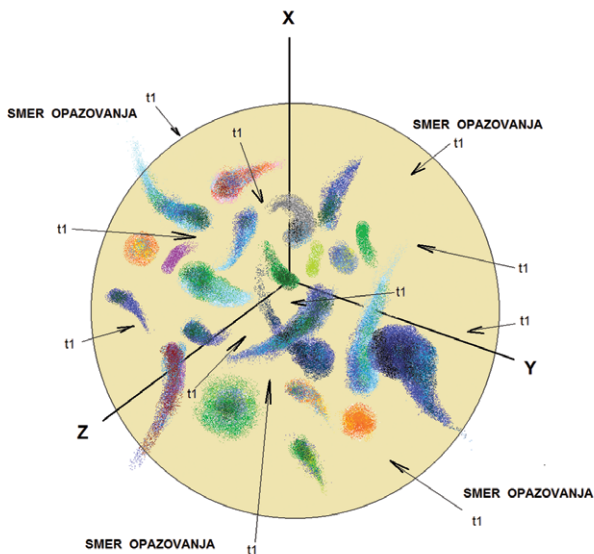
Dimenzijska obremenitev pri poslušanju glasbe.



Ploskovna zaznava prapodobe tona v času t_1 (stanje so-zdaj), ki se z nizanem časov $t_1, t_2, t_3 \dots$ oblikuje v Newtonovo merljivo področje - slušno.

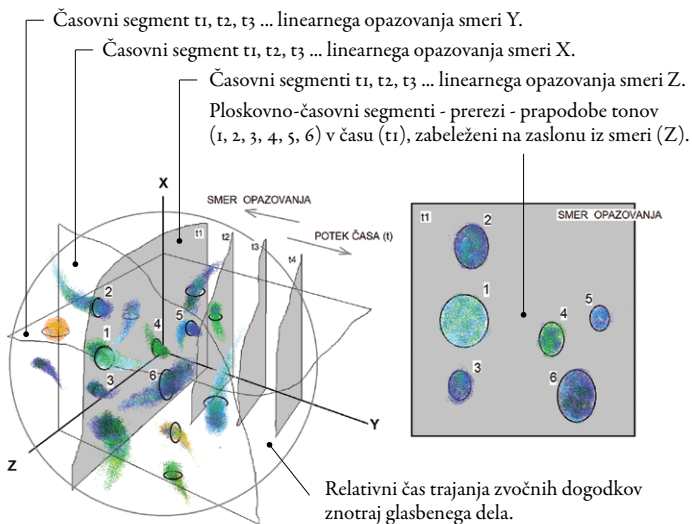
Opazovanje površinsko-časovnih segmetnov glasbenega dela na likovni površini ali zaslonu.

24 (zgoraj)
Linearno opazovanje štirirazsežnostne množice tonov znotraj posameznih časov $t_1, t_2, t_3, t_4, t_n \dots$



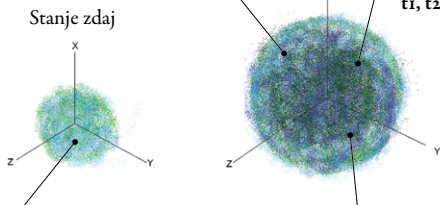
Prostorska podoba množice prapodob tonov v trenutku zapuščenja stanja so-zdaj in prestopanja v Newtonovo slišno področje.

25
Prostorsko opazovanje štirirazsežnostne množice tonov iz različnih smeri v enotnem času (t_1) – vseobsežni pogled.



Seštevek časovnih segmentov opazovanj X, Y, Z smeri in njihovih vsebin v trajanju omogoča vseobsežno sliko - celost glasbenega dela (glasbeno "telo").

Vseobsežno stanje opazovanja iz smeri X, Y, Z v času $t_1, t_2, t_3, t_4 \dots t_n$.

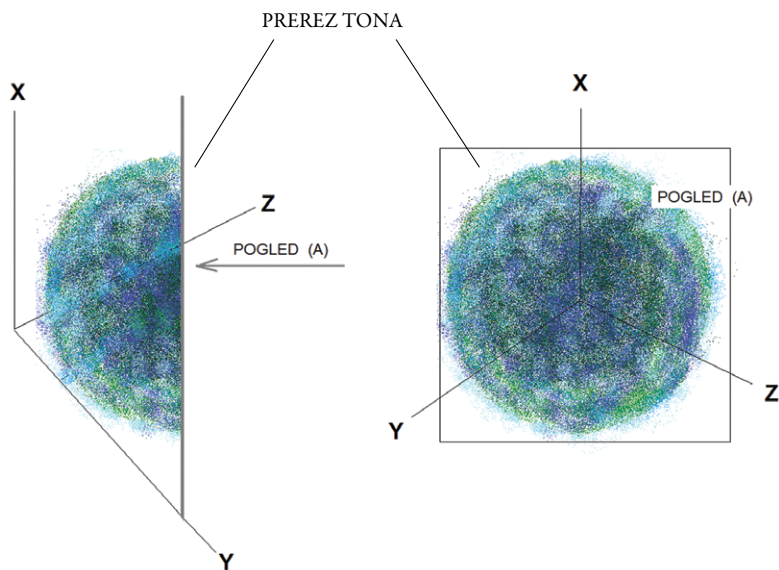


Vsota opazovanj iz smeri X, Y, Z v času t_1 (stanje zdaj) omogoča prostorsko zaznavo zvoka/tona (glej barvni spekter tonskih lestvic posameznih instrumentov; glej Sliko 19).

S časom napolnjena prostorska - celostna - podoba glasbenega dela v hologramski izvedbi (v hologramski izvedbi bo mogoče vseobsežno stanje glasbe opazovati in poslušati iz vseh smeri).

26

Vseobsežno opazovanje prapodobne tonov skozi posamezne segmente časov ($x/t_1, x/t_2 \dots, y/t_1, y/t_2 \dots, z/t_1, z/t_2 \dots$) ter njihovo celostno vidjenje v dokončani optični podobi poslušane vsebine (glasbe).



127
Vseobsežna slika prereza
točkovne znakovnosti ravno
dokončanega tona.

tudi aktivnem gledalcu, odpira svoj nov integralni pomen. V slednjem razkriva svojo dvojnost, skladnost prekrivajočih se strukturnih razmerij, kakor tudi »prostorsko« zaobjetost vtisov in čustvenih delovanj.

Pravzaprav glasba v svoji avtonomnosti, zaobjeta znotraj same sebe, navzven »sobi-va« z lastnim kompleksnim, a zamolčanim barvnim izrazom. To pa tudi pomeni, da so meje časa in prostora v njeni zaobjetosti zabrisane, podobne »sfumatu«, kot ga poznamo v slikarstvu, kar ji še naprej ohranja in zagotavlja njeno kompleksno izraznost.

V nekem pomenu se z aktivnim in hkratnim spremljanjem optične, »naraščajoče« prostorske celosti poslušane glasbe dotikamo in prestopamo robove razsvetljenih »krajin« slišnega. V prestopanju le-teh pa je tudi zaznati nikoli do sedaj videno »pronicanje« teme in tišine, kamor je glasba na novo »umeščena«.

A ne samo to: znotraj avtonomnosti časa tovrstnega dinamičnega pogleda se približujemo transcendenci, tj. »transcendentalni estetiki« glasbe (I. Kant), ki v po-

vratnem delovanju »odpira« prostore naše duhovnosti, skladnosti, intuicije, kreacije ..., kakor tudi omogoča vzpostavitev novih vrednostnih kriterijev, ki so danes, v »diktatu« vizualne in slišne agresivnosti (one-snaženosti), zagotovo nadvse dobrodošli.

S predlaganim postopkom se veljavno, toda pogosto odsotno gledanje pri poslušanju glasbe spremeni v novo, čisto – igrivo videnje. Videnje dejanske glasbene avtonomnosti, ki se umešča v naš jaz in nam omogoča novo doživljanje, njene skladne, notranje in zunanje resničnosti. Pravzaprav v nekem pomenu smo v glasbi in ona je v nam. Smo v sferi neskončnih možnosti, predvsem tistih, iz katerih naš jaz črpa našo živost, naš zdaj, našo prihodnost ...

Nenazadnje to interaktivno celostno stanje omogoča tudi obstoječi, stari in pozabljeni glasbi »pomlajevanje«, s tem pa tudi »podaljšanje« življenja skladatelja in njegovega dela.

Če zaključim: z videnjem razsvetljene glasbe, njene lastne dinamične barvne podobe, je v glasbi izzvana »uspavana«, »izčrpana« ali odtujena dionizičnost skladatelja. Tista dionizičnost, ki pri poslušalcih obuja potentnost in strast za resnico, kar je bistvo poslušane glasbe. To še posebej velja za številne poslušalce glasbe, ki zaradi lastnega skromnega predznaja o glasbi zavedno ali nezavedno prestopajo v drugo, »prioritetno svetlobo«, nesodelujočo vizualnost ali v zatiskanje oči in ob tem njene dobre izvedbe, osvetlitve njenih izjemnih, izstopajočih mest – slišnega, ne vidi-jo, jo preslišijo, zanemarijo ter se prepuščajo zavajajočemu ugodju njenih apoliničnih nadomestkov.

Povečana aktivnost

V tem poglavju bo obravnavano zanimivo spoznanje prakse, tj. da ima vsako glasbeno delo, njegova vizualno tonska zgradba v nastajanju, v odnosu do poslušalca/gledalca med spremljanjem določeno prostorsko pozicijo – razdaljo.

Da bi to razumeli, je treba izpostaviti dejstvo, da glasba v vsakem trenutku svojega trajanja s hkratnim združevanjem že slišane (sedaj v barvi tudi videne) izraža svojo naraščajočo prostorskost. Razumeti je, da je poslušalec/gledalec »postavljen« v določeno pozicijo, iz katere optične vsebine znotraj slišnega jasno »zajema«, spremlja in opazuje.

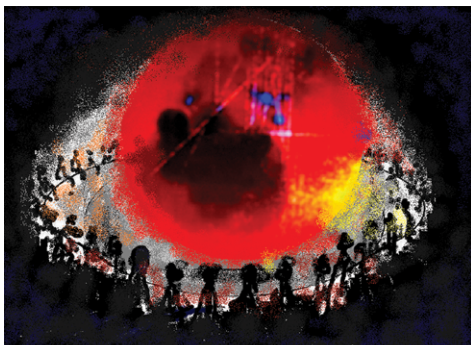
Dejanski razlog, zakaj je pozicija prostorske »umeščenosti« opazovanja vizualno-prostorske strukture glasbenega dela ravno tam, kot je, pa moramo verjetno poiskati v samem aktu kontrastov posameznih delov pojavne strukture, ki izvira iz množice akcidenc. Ali morda v samem aktu kreacije glasbenega dela ali česa še nedostopnega.

Če poenostavimo: posamezna glasbena dela gledalca »preprosto postavijo« neposredno v samo središče vizualno-tonske strukture ali na njen rob. V drugih primerih poteka opazovanje vsebin z večje razdalje, daleč iz globine in tudi preko nje iz neskončnosti. Obstajajo pa tudi dela, pri katerih se razdalje opazovanja med samo izvedbo spreminjajo.

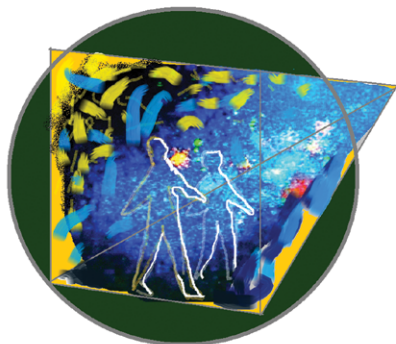
V navedenih primerih poslušalec, zahvaljujoč lastnosti vida, ki v pogledu nima meja, v pogledu na optično strukturo slišnega prestopa svoje že uveljavljene meje in dimenzije opazovanja ter se tako izgublja v »vizualnih galaksijah«, meglicah ... slišnega.

Ob navedenih spoznanjih je pristaviti še nekoliko bolj natančno opredelitev dogajanj v zvezi z našim pogledom na vsebine opazovane optične podobe glasbe. Slednja je pri poslušanju v funkciji spremljanja vizualno-tonskih vsebin v pomenu povečanja pozornosti in kakovosti po-

28
 Prihodnja vseobsežna
 hologramska izvedba glasbe
 in njena celostna (telesna)
 podoba v prostoru.



Sprehod skozi hologramsko glasbo



gleda. Gre za kvalitativen zajem aktivnega pogleda, tj. za integracijo gibljivih, sedaj poslušanih in negibljivih že slišanih, toda v pogledu neizgubljenih vsebin.

Opazovanje narave, neizbežnega ozadja in opazovanje vizualno-tonskih vsebin (z različnih razdalj) sta si v določeni točki podobna. Tisto, kar je različno, a še posebej zanimivo, ni le vsebina opazovanja sama po sebi, temveč stopnja aktivnosti pogleda (očesa), za katero ocenjujem, da je bistveni prispevek k bolj subtilnemu, tokrat prostorskemu spremljanju glasbenega dela.

Pripomniti je še, da se nam neizbežno ozadje, posamezne vsebine narave, prikazujejo tako, da jih s pogledom »objamemo«. V objemu zaprte, »ubite« in negibne pa ohranjamo in opazujemo kot slike ali »model« ter iščemo njihov pomen ali podobno. Tovrstni pristop k raziskovanju, razstavljan-

ju celosti, ki je usmerjan k »enem«, velja za analitičnega. Vendar za glasbo, v kateri se pričakuje dinamična čutna celost ali še kaj več, to ne velja.

V pogledu na gibajočo in spreminjajočo se vizualno-tonsko strukturo od blizu je v fazi njenega pojavljanja in trajanja doseženo stanje, v katerem je optični pomen in občutek zasledujočih dinamičnih vsebin/tонов, njihovih nastajajočih podob, bolj natančen in izostren.¹ Ali drugače: v trajajočem doživljanju glasbe, ki je pred nami, je vključeno zdaj slišno in zdaj videno, tj. njihovo prepletanje, ki je hkrati tudi pogoj za njihovo povezovanje s tistim vsebinami, ki so že slišane in videne, tj. v ozadje minulega časa že odmaknjene.

Torej tu ne gre le za prenos skromno zajetih slišnih informacij iz enega zdaj v naslednjega (Husserlova »retenca«, tj. samo linearno nizanje časa/»časenje«; sliki 2, 15), temveč za večji in bogatejši – interaktivni zajem poslušane glasbe, ki z aktivnim sodelovanjem vida poslušalca, sedaj tudi gledalca, omogoča povsem novo celostno doživetje njene lastne barvite podobe in tudi njene nove estetike.

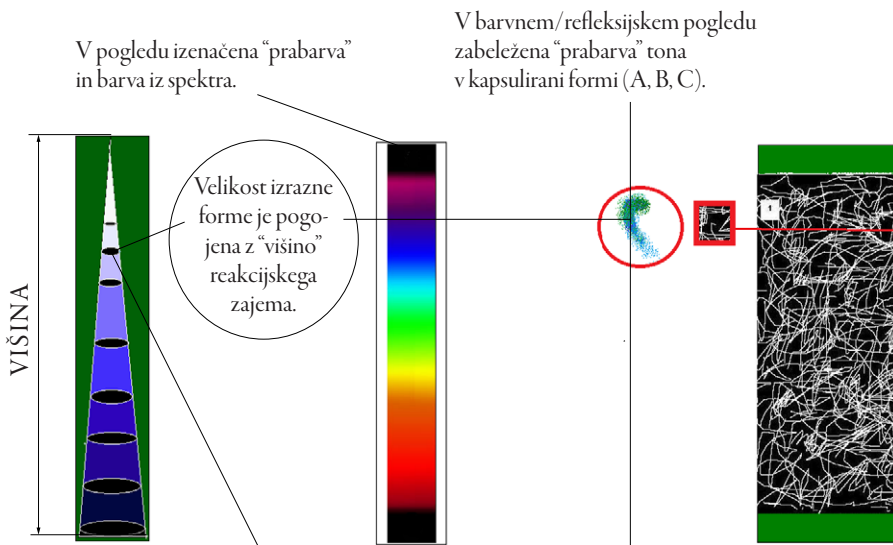
Tako imamo spoznanje, da zdaj slišno in zdaj videno v interaktivnem objemu omogoča poslušalca, sedaj tudi gledalca, izstop iz realnega časa v relativnost. To pa pomeni, da zaobjete vsebine v množici kontrastnih napetosti v pogledu in čutni predstavi vključujejo ne le Husserlovo »retenco«, temveč tudi negibne in časovno že odmaknjene vsebine. Slednje pa v zrenju omogočajo navidezno nadaljevanje gibanja, trajanja vseh udeleženihi vsebin, s tem pa tudi povečano aktivnost pogleda, ki prav gotovo zagotavlja celovito videnje poslušane glasbe. Toda tokrat brez ustavljanja na posameznih detajlih že slišanega.

Z aktiviranjem zanemarjenega vida pri poslušanju glasbe je povečan časovno-prostorski zajem povezovanja in sodelovanja razvijajočih se vizualno-tonskih podrobnosti (preteklih in sedaj slišanih) kot bistvo novega doživljanja glasbenega dela. Tako se pri omenjenem optičnem zajemu oblikuje sinteza dveh različnih vsebin, tj. dvojno oblikovanje različnih form v novo, večobsežno kategorijo: tistih v ozadju s statičnim, toda dinamičnim »statusom« in tistih v zdaju, dejansko dinamičnih. Znotraj te večobsežne kategorije je zaslediti novo, dvojno, neprekinjeno učinkovanje in povezovanje estetske moči glasbene celotnosti.

K navedenemu je še prišteti razpoznavnost že omenjene prostorske distance glasbenih vsebin, izraženih v barvnih kontrastih/napetostih, v relativnem času ter njihovo izgubljanje v oddaljeno temo, tišino – odsotnost ter vračanje v sedanost.

A ne samo to: v pogledu z oddaljevanjem v povečujočo se razdaljo slišnega prihaja do zapiranja poti v realnost, do pomirjujočega prestopanja v samega sebe, spoznavanja svoje časovne omejenosti, svoje majhnosti,

1 Pogled od blizu je jasen in čist, toda v hkratnem dvojnem pogledu na nekoliko oddaljeno okolje se kaj hitro spregledajo podrobnosti, zaradi česa je celostni pogled težko obvladljiv.

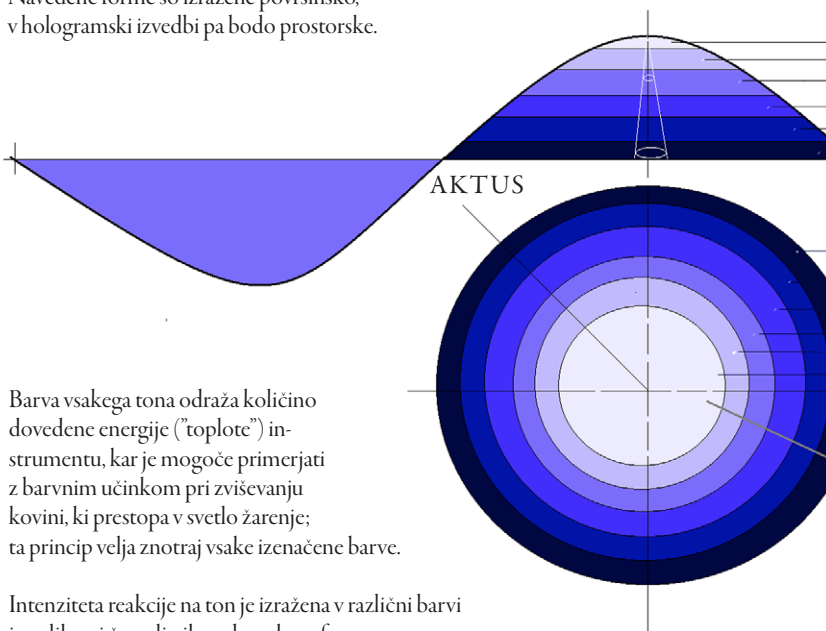


Izrazna forma ("prapodoba tona") je oblikovana v:

- sferični piki;
- prostorski črti - valju;
- prostorski trajektoriji (A, B, C).

Navedene forme so izražene površinsko, v hologramski izvedbi pa bodo prostorske.

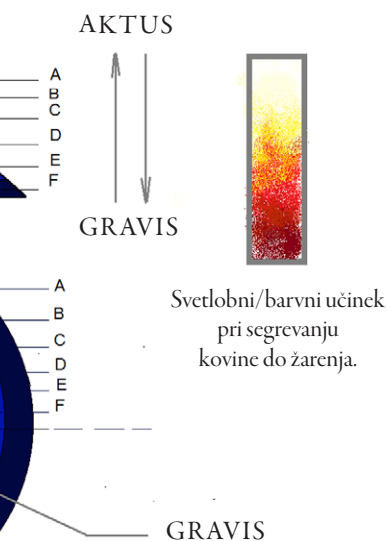
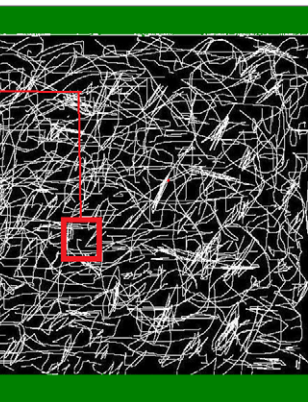
V refleksiji izražena forma in izenačena barva, zabeležena v podobi transkripcije na črni podlagi zaslon.



Barva vsakega tona odraža količino dovedene energije ("toplote") instrumentu, kar je mogoče primerjati z barvnim učinkom pri zviševanju kovini, ki prestopa v svetlo žarenje; ta princip velja znotraj vsake izenačene barve.

Intenziteta reakcije na ton je izražena v različni barvi in velikosti črte ali pike - abstraktne forme.

Ponovljiva struktura tonske transkripcije brez forme in in barve.



podobno, kakor jo spoznavamo pri opazovanju zvezdnega neba. V obeh primerih vračanje ni in ne more biti le golo dejstvo, temveč je to podlaga za večji zajem in razumevanje slišnega v trajanju, ki se pred nami vedno nepovratno »izteka« v pozabo.

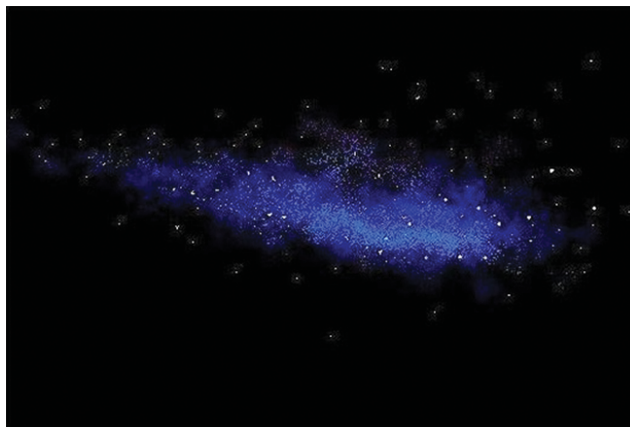
Če se tu vrnemo v izhodišče, se v pogledu dotaknemo vizualnih struktur danosti – ob koncertnem izvajanju »ozadja«, arhitekture prostora, številnih detajlov, ki so negibni – daleč v globini pogleda, ki nas ob poslušanju s svojo neizogibno prisotnostjo obdajajo in so slabo razpoznavni. Podobno, kakor so nejasni spomini na oddaljene dogodke. Toda če usmerjeni pogled na nejasne vsebine ustavimo, jih oko poskuša podzavestno izostriti, toda izostritve, jasnosti detajla ne doseže, saj natančnosti v oddaljenem pogledu ni mogoče doseči. Razpoznavni so le obris ali morda le omejeno število delov nejasne strukture. V nekem pomenu oko se »strinja« z nejasno opazovano vsebino, ki je na večji razdalji, in kaj hitro postane pasivno. To pa tudi pomeni, da oddaljene s pogledom »objete« vsebine tudi hitro »izključujejo« podzavestni napor (videti v prvi vrsti) ter aktivnost očesa.

Omenjeni učinek opazovanja neizogibne množice oddaljenih vsebin je mogoče primerjati s pogledom od blizu na že znane in osvojene vsebine – naravo, predmete ..., ki omogočajo takojšnjo jasnost, kar še posebej velja, če so le-te statične.

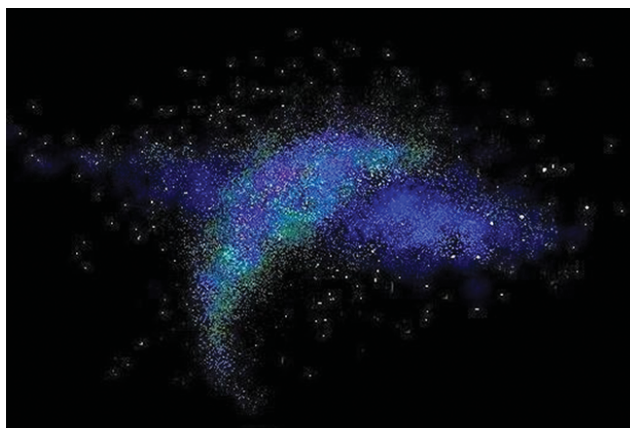
29

Tehnični princip barvnega oblikovanja tonske transkripcije, ki zajema z zvokom vzbujene čepke na očesni mrežnici – prabarvo – ter njeno hkratno/refleksivsko prekrivanje (enačenje) z barvo, izoblikovano na ergonomsko prilagojenem barvnem spektru ekrana računalnika (Pat. P-9600376/600-376/96-JM-5).

I₃₀
 V temi in
 tišini »raz-
 svetljena«
 točkovna
 znakovnost
 naraščajoče
 prapodobne
 tona.



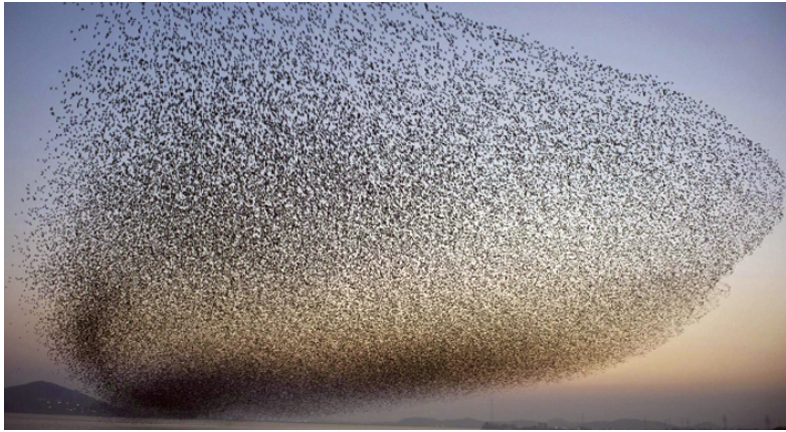
I₃₁
 V točkovni
 znakovnos-
 ti prepletan-
 je dveh pra-
 podob tonov,
 primerljivih
 s prostorsko
 usklajenim
 gibanjem
 jate ptic, rib
 in s polarnim
 sijem (str.
 117–119).



Tako je mogoče iz obeh primerov sklepati, da je tovrstno gledanje – ob poslušanju – pasivno in površno, za pogled pa manj zahtevno in obvezujoče. Vzporedno so poslušane vsebine zaradi begajočega pogleda necelovite, toda paradoksalno bolj »poslušljive«.

Če strnemo, bomo spoznali, da pri poslušanju glasbe gledanje nima cilja v pomenu celosti, tj. jasno videti, slediti, analogno povezovati in razumeti. Omogoča le zapeljivo, pasivno poslušljivost ter gledanje – ne videnje – ustavljenih statičnih slik, simbolnih označevalcev, okolja.

V omenjenem gledanje nima dinamičnega trajanja, kontinuitete, ki popelje preko teme in tišine k svobodni interaktivni čutnosti, k presežnemu duhovnemu, k sebi, k povezavi »notranjega in zunanjega sveta«, tj. k asociacijsko nezavednemu (intuitivnemu), transcendentalnemu in



zopet iz njega, nazaj k celosti slišnega, ki ga poznamo že pri omenjenem opazovanju zvezdnega neba.

Toda ravno ta zapeljiva čutna pasivnost, navada, odstranitev ali izguba lastne aktivnosti, svojega »notranjega sveta«, pogojena z dominanco znane, udobne, negibne, nadomeščajoče – nesodelujoče, zunanje »kulise« glasbi, pri poslušalcu že kar »klasično« sproža pasivnost, zaradi katere je glasba v nekem pomenu kljub naši naravni interaktivni danosti na današnji stopnji tudi obtičala. To pa tudi pomeni, da je glasba v veljavni prezenci za poslušalce še naprej manj dostopna, odprta in objektivna.

Pravzaprav bi lahko vse omenjeno ostalo tudi nespremenjeno, če bi zadostovalo, da glasbo poslušamo in jo v zrenju enostransko frontalno vidimo, kakor je opazovanje nekaterih plastik/skulptur, risb ali egipčanskih slik. Temu pa ni tako, saj smo pri poslušanju glasbe z njo prostorsko obdani, smo »znotraj« nje same in njenega trajanja, kar narekuje celovit,



vseobsežni pogled. Enak, kot je pogled na sfero, zvezdno nebo, globino medzvezdja ali istega v planetariju.

Nenazadnje izhodišče obravnavane teme zagotovo ni le v radovednosti in primerjanju kot takem, temveč je v zavračanju statičnih, zaključnih, linearno-površinskih pogledov na poslušanje glasbe. Je v iskanju objektivnega ravnovesja sodelujočih slišnih in vidnih vsebin. V stanju, ko je neizbežni videz ob spremljanju glasbe usmerjen v zdaj slišano ter množico preteklih časov, zaobjetih v kapsulirani barvitosti številnih tonov, kakor tudi v izostrenem spominu lastnega uravnoveženega »sveta« – domišljije.

Iz zornega kota prakse, sodelujočih slišnih in vidnih vsebin pa je še poudariti, da je to celostno področje interaktivnega delovanja onstran materialnega. Tej ugotovitvi so tudi naklonjene številne zgodovinske, bolj ali manj jasne usmeritve v transcendetno, kozmično, skrivnostno ... Zato v našem primeru ne gre le za golo barvno posnemanje ali ujemanje s



slišnim, temveč gre za zavedno, čutno, trajajočo in ponovljivo manifestacijo glasbenega »branja« – novo glasbeno poustvarjalnost.

Govorimo o sorodnem nasprotju: o svetleči zvočnosti, o možnosti njenega nam imanentnega preoblikovanja; o upodobitvi očiščene dinamične identifikacije slišnega; o novi podobi glasbe, ki se kljub naši (ne) zavedani »zmedenosti« v možici vsiljenih, pomanjkljivih in vprašljivih podob ter pomenov »zunajnega sveta« vrača k objektivnosti skladateljeve že oddaljene ustvarjalne biti in njegove imanence.

S hkratnim »dotikom« slišnega in vidnega v trajanju, se tako odpira ne več ločena, posamezna čutna odzivnost, temveč nova uglasena celost, ki nam omogoča sintezo čutnosti – slišnega in vidnega.

Tako je v interaktivnem zajemu spremljajoče glasbe omogočen neoviran dostop do njene pogosto zanemarijene ali spregledane čutnosti in njene dinamične lepote. Seveda pod pogojem, da jo glasba v svoji strogosti zmore in jo v svoji notranjosti ima.

A ne samo to: v istem pogledu na celost poslušanega glasbenega dela je zajet tudi njen »kapsulirani« čas, tj. čas vseh udeležениh tonov, ki nas pri doživljanju glasbe »prestavlja« v njeno relativnost.

K navedenemu je dodati še spoznanje, da znotraj trajajočega videza barvne celosti, ki je pred nami, ni razbrati in videti značilnih slišnih ponavljajočih se repetacij, leitmotivov, namenjenih spoznavanju, in v spominu utrjenih izrazitih vsebin oz. tem, čeprav so prisotne in morda tudi potrebne znotraj glasbe. Razlog je v dinamičnem prepletanju preteklih in sedaj vidnih barvnih vsebin, ki znova tvorijo nove in nove osvobajajoče barvne strukture ter njihove neskončne kombinacije.

Iz navedenega razloga novo pojavno utelešenost glasbe doživljamo kot en sam celostno osvobajajoči proces, tj. kot kontinuiteto slišnega in vidnega, ne da bi se ustavili, se »fokusirali« na posameznih detajlih ali se še posebej vračali (tudi ne v spominu) na že slišano in to ponovno doživljali. Pred nami je glasba, pojavni proces v gibanju, svetloba slišnega, ki navzven razpira svojo skrivnostno in zamolčano strukturo, porojeno znotraj oddaljenega, a sedaj v barvi »odmrznjenega« časa.

V optičnem »zajemu« svoje naraščajoče celosti glasba tako zgublja svoj linearno časovni pomen, se oddaljuje ter ponovno vrača v svoje »sferično domovanje«.

Še natančneje: znotraj procesa gibanja slišnega in vidnega prestopa realni čas v svojem trajanju v relativnost. Se »preoblikuje« v drugo dimenzijo – v optično naraščajočo prostorsko celost. In ravno v točki preoblikovanja, »topljenja« linearnega časa (S. Dali, *Stopljene ure*), se s hkratnim in pozornim spremljanjem osvobojenih barvnih izrazov glasbe »zgodí« prestop roba slišnega. Dotaknemo se zanosa, teme in tišine, transcendence, smo v glasbi, se znotraj njenega prostorskega časa gibamo in ona je v nas.

V svojem objemu in dotiku glasba tako na novo odpira svojo zamolčano in preslišano povezujočo celost – glasbeno. Nas popelje in vrača v svoj »notranji svet«, nazaj k sami sebi, in s tem k bolj jasni ter sproščeni zaznavi doživetega.

Pravzaprav se znotraj zaznavanja tonsko-barvnih kontrastov, v oddaljevanju njihovih medsebojnih napetosti v temi in tišini, večja jasnost celosti in s tem aktivnost spremljanja, nadvse pa usmerjena radovednost k danes pozabljenemu ali »založenemu« mističnemu, dionizičnemu, transcendentalnemu. Radovednost za tiste intuitivne vsebine, ki so vedno odpirale nova in nova vprašanja znotraj neznanega, skritega, izpraznjenega – robnega.

Tako je glasbi v novi, upam reči »kozmični«, legi vrnjena njena notranja iz teme in tišine prihajajoča svetloba – vsebina še možnega. Njena nematerialna giblivosť ter njen v trajanju zamolčani »polarni« sij (»visual music«).

Iz omenjenih razlogov glasba v svoji novi odprtosti ne potrebuje več naše nadomeščajoče domišljije, sugeriranega sporočila, vsečnosti ali zunanjih materialnih udobnih kulis – označevalcev. V svoji osvobajajoči celosti in slutnji je tu pred nami, taka, kot je – konkretna, z ali brez lepote, le v nas je, da to z željo odkrijemo, spoznamo in z njo komuniciramo ali ne.

Nenazadnje je glasba z lastno barvno izraznostjo v nekem pomenu »predrta«, »izpraznjena« in s tem v pogledu očiščena presežene in prevladujoče agresivnosti, nesodelujočega materialnega, znanega, varnega in udobnega vizualnega. Tako je znotraj »izpraznjenosti« pri poslušanju glasbe omogočena vrnitev teme in tišine, enakovredno sodelujočega, prostorsko izraženega časa, kakor tudi zamolčane kvintesence že slišane.

V tej »izpraznjenosti« se odpira tudi možnost za vstop v okolje zamolčanega glasbenega »spočetja«. To pomeni se na »plečih« barvne refleksije vrniti in približati »praprvmu« – asociacijsko nezavednemu, brezčasno robnemu, v nekoč že vzpostavljeno in ozaveščeno ravnotežje vedno prisotnega pričakovanja ustvarjalca/skladatelja, ter na ta način odpreti nove koncepte glasbeno-likovne ali morda še kakšne druge (poustvarjalne) izraznosti.

Če sklenemo: za vsakega posameznika bo to jasen videz spremljajočih razmerij, v katerih je presežena moč dnevne svetlobe, dominanca »zunanjega sveta« ter njegovega ustaljenega in determiniranega pomena, kakor je tudi presežen čas, v katerega smo eksistenčno ne le umeščeni, temveč »okovani«.

Videti

Poslušalčev pogled je ob njegovim prvem stiku s slišnim pogosto usmerjen v neko imaginarno točko, ki je neposredno pred dejanskim zvočnim virom in mu daje občutek, da je slišnost vira »namenjena« le njemu, kar mu omogoča zadovoljivo čutno sledenje in imaginacijo njegove podobe.

Toda v pogledu ni imaginacije podobe tona, temveč pogled pogosto begajoče tava in se izgublja v svoji zavajajoči usmerjenosti ali naravnosti v poustvarjalca, v njegov instrument, vokal, zvočnik ali drugi slišni vir, tj. v znano, udobno materialnost ali pričakovano in obujeno izkušnjo znotraj zaprtih oči.

V optični podobi glasbe, ki jo obravnavamo, je pogled široko odprt. Usmerjen je v zajem in videnje sedaj poslušanega in že slišnega – barvnega izraza – glasbe ter v medsebojno prepletanje in dopolnjevanje obojega. Tako slišna vsebina (glasba) in njena lastna barva sodelujeta interaktivno, kar do sedaj ni bila praksa. Zato v vseobsežnem optičnem zajemu ni več neizogibne, neposredne materialne danosti – okolja, ki zapeljuje, ustavlja, ovira ali odvraca od kontinuitete poslušanja glasbe in bi bila zato potrebna akuzmatična¹ oblika njenega izražanja.

V optični podobi glasbe je slišno »zagrnjeno« z barvno/sferično »zaveso«, ta pa nas dejansko razbremenjuje prostorskih vplivov dimenzij (gor, dol, levo, desno ...), horizonta, predvsem pa slišnega oviranja ali »zaletavanja« v antagonistično, nesodelujočo vizualno danost.

Toda, ali ni to podobno situaciji, ko poslušalci na koncertu zatiskajo oči med poslušanjem in si na ta način »izbrišejo« neusklajeno vsebin-

¹ Pojem »akuzmatično« izhaja iz stare Grčije. To je pojem, s katerim je Pitagora poimenoval svoj način predavanja filozofije, med katerim se je skrnil za zaveso, da učence ne bi motila njegova prisotnost, izražanje in gestikaulacija, da bi se usmerili izključno na vsebino predavanja (Bor Turel, *Akuzmatični odsevi*, Koncertni atelje DSS, Ljubljana 2010; glej tudi Mladen Dolar, *O glasu*, Ljubljana 2003, 96).

sko in dimenzijsko danost okolja? Da, toda tu ostaja še nekaj nedorečenega, nekaj, kar pritiče naši imanenci, našem pogledu, ki se ga ni potrebno odreči.

Govorimo o odzivnosti, ki jo vzbujajo barvni občutki in njihovo povratno delovanje znotraj slišnega. Zato ni treba več zatiskati oči, zanikati, zakrivati ali z materialnim in pojmovnim dopolnjevati slišno. V spremljanju predlagane optične podobe glasbe se slišno in vidno dejansko združujeta, dopolnjujeta in uravnotežita v eno, novo, prostorsko in neobremenjeno celost.

To nadvse zanimivo spoznanje pa je mogoče »vpeti« v združitev veljavnih teorij, in sicer Young-Helmholtzove teorije treh barv (delovanje na mrežnico) ter enako veljavne Heringove teorije prenosa zvočnih impulzov in zaznav »barvnih občutkov« – »prabarve« v možganih. Tovrstno združevanje omogoča znotraj glasbe čisto sintezo slišanega in videnega, tj. fascinantno utelešenost doslej skrite in trajajoče avdio-vizualne celosti.

Pri zasledovanju predlagane integralne vsebine – optične podobe glasbe – sedaj aktivno in enakovredno sodeluje tudi oko. Čutilo vida, ki doslej ni imelo jasne, še posebej ne časovne vloge in usmerjenosti, predvsem pri objektivnem ocenjevanju samega glasbenega dela, kakor tudi ne pri iskanju, povezovanju in oblikovanju njegovih novih (barvnih) vizualno-prostorskih odnosov ter tovrstnih estetskih oblik.

Razlog za to najdemo v »nagovorjeni in prevladujoči« slišnosti, vpeti v čas, ki si je skozi zgodovino glasbe neupravičeno izborila »izolacijo« in samostojnost ali že kar ločitev od »nezanimivega«, a konkurenčnega pogleda, ki vedno ustavlja in pri tem neizbežni »videz«/vizualni prostor zapušča dobesedno izpraznjen, nedotaknjen ter zanemarjen. Dostop do tega prostora pa je »dovoljen« le znanim in ugodnim interesnim, označevalnim ali sugeriranim vsebinam.

To spoznanje prav gotovo presega neupravičeno, vprašljivo in le na videz »pooblaščenno samostojnost« slišnega. A ne samo to: gre tudi za pogosto prikrito, zgrešeno in zamolčano funkcijo vida pri poslušanju, za njegovo fiziološko/prioritetno usmerjenost v podrejenost ugodju, negibnemu, znanemu materialnemu, zunajčasovnemu, posameznemu – »enemu«. K temu je prišteti še lažno pričakovanje idealnega stanja v slišnem, ki v odnosu na našo kompleksnost, žal, še dolgo ne bo doseženo.

Iz vsega navedenega je sklepati, da mora oko v usmerjenem pogledu na optično podobo glasbe sedaj razsvetljene tone videti, jih v gibanju zasledovati, oblikovno zaznati ter v pomenu aktivnega dialoga tudi izbrati. Pogled ne sme biti le v funkciji pasivnega, udobnega statičnega gledanja in prilagajanja zavajajočem ugodju »enega«. Saj je vsa resničnost glasbe, kakor tudi pogoj njenega videnja (ne gledanja), v trajanju in spremljanju

strukturne homogenosti, v kvintesenci slišnega delovanja, tj. v dejanskih barvnih kontrastih – napetostih, ki razkrivajo njeno nastajajočo prostorsko sintezo brez hierarhije ali pomoči drugih zunanjih vsebin.

V sočasni funkciji združevanja znotraj optične podobe glasbe, tj. vizualno-tonskih vsebin in njihovih barvnih odnosov (sinkretizem),² je glasbi odvzeta optično neizbežna, sodelujoča ali sugerirana danost materialnega okolja. Nadomeščena je z lastno optično izraznostjo slišnega, tj. s »tonsko-barvnim sinkretizmom«, ki izhaja iz nje same. Govorimo o osvobojeni barvi, ki v sebi nosi razkritje izjemne kompleksnosti avtorja, v njegovem delu »odmrznjeno« napetost nekoč daleč nazaj pričakovanega ravnotežja.

Pravzaprav je na ta način poslušani, sedaj tudi videni glasbi povrnjen njen lastni celostni/»praprvi« pomen, ki mu je bila odvzeta moč, zasenčena čutnost nekoč pričakovanega in zaželenega (ustvarjalnega) ravnotežja avtorja.

Tako je ob poslušanju glasbe z aktiviranjem pogleda pri poslušalcu dosežena odprtost za čisto čutnost, katero smo zaradi sugeriranja in gledanja nespremenjene, zavajajoče konkretnosti ter simbolne pojmovnosti (po segmentih linearnega in površinskega pričakovanja) v nestrpnosti za vse takoj in brez napa izgubili.

Nenazadnje je pristaviti še fiziološko dejstvo, ki je neizogibno, a pogosto zanemarjeno, da je sinteza optičnega dotika poslušalca z okoljem med samo izvedbo glasbenega dela za razumevanje le-tega izredno pomembna, predvsem za povečanje kakovostnega stanja glasbenega doživljanja.

V našem primeru to pomeni, da je sodelujoči dinamični videz/optična podoba glasbe, njena zvočna »oslikava«, prevzela moč njene »okrnjene« slišnosti in je sedaj njen enakovredni, sestavni oblikovno-celostni del.

Pravzaprav se znotraj še vedno neizbežnega antagonizma slišnega in vidnega z optično podobo glasbe, z dinamiko njene lastne barvne izraznosti, proces spremljanja združuje, krepi ter utrjuje v pričakovano ravnotežje oz. stabilnost – v harmonijo glasbenega.

Ob vsemu navedenem je tu morda nekoliko smela ugotovitev, da se s novim optično poustvarjalnim instrumentom³, z njegovo barvno izraznostjo, v glasbeno tradicijo vnaša svež poustvarjalno-likovni pristop.

Sodeč po praksi znotraj tega pristopa, se glasbi vrača njena, že od nekdanj tiho prisotna slutnja njene lastne izrazne optike. Pravzaprav govorimo o tistem prostoru, »strani akuzmatične zavese«, na kateri smo z realnim časom tudi okovani. O prostoru, v katerem glasba v prepletanju z neiz-

2 Sinkretizem je sočasna sinhronizacija in sinteza različnih vsebin ter njihovo nenehno ujemanje v trajanju; v našem primeru gre za slišno in vidno – glasbo in njeno lastno optično-barvno podobo.

3 Zagotovo bodo v prihodnosti razviti še številni novi.

bežno, toda indiferentno materialno danostjo in prezrtimi vsebinami (»4.44 tišine«, J. Cage) še vedno izgublja svoj kvaliteten celostni pomen.

V obravnavani vizualni izraznosti, znotraj izpraznjenega slišnega prostora, na mestu odstranjene »akuzmatične zavese«, temi in tišini, imamo tako »očiščeno« prezenco vira – glasbe – ter hkratno percepcijo glasbene svetlobe/barve, ki izhaja iz nje same. Tako je glasba v objemu »očiščene« slišnosti in aktivnega spremljanja svoje lastne samoosvojene dinamične barvitosti vsekakor nekaj več, kot je le njena v pogledu zbledela ali izpraznjena »akuzmatičnost«, tj. njena prezenca z »akustično mehaniko«, fonogrami ali radio prenosi, ki brez ustreznega optičnega dotika ponujajo občutek, kakor da bi glasba poslušala samo sebe.

Verjamem, da se s predlagano optično podobo tako novi ali še neustvarjeni glasbi odpira nadvse vabljiva možnost, da se ji povrne zamolčana, zaprta, toda še vedno prisotna in neizgubljena prostorska razsežnost njene lastne dinamične barvitosti. Pravzaprav se po tej poti v glasbi oživlja njen zamolčani mistični svet, svet njenih še nevidenih krajin. A ne samo to: s »poustvarjalno-optičnim postopkom« je glasbi vrnjena »svežina«, ki neobremenjeno presega tradicionalnost in sega v obnovljene zunajmaterialne oblike njene poustvarjalne prezence.

S predlaganim postopkom so preseženi (včasih tudi trivialna) slišnost vira glasbe, tj. izvajalca, nezadostna Pitagorova »akuzmatična zavesa«, predvsem pa poslušalčevo pogosto nezavedano zatiskanje oči ob poslušanju glasbe. Nenazadnje to tudi pomeni, da je mogoče glasbo v njeni osvobodjeni rasti in razsvetljenosti celostno interaktivno zaznati oz. videti in jo tudi opisati(!).

To še posebej velja za opis izpostavljenih mest njene dvojne, »čiste« čutnosti oz. ganljivosti, ki jo najdemo v številnih že vizualiziranih skladbah.⁴

Ob vsem zapisanem je tako pred nami spoznanje, da z neobremenjenim optičnim dotikom – z aktivnim »branjem« slišnega – vstopamo v glasbeno »utelešenost« ki v nam poslušalcem, sedaj tudi aktivnim gledalcem, sprošča kompleksno senzibiliteto in okus,⁵ seveda tistega, ki ga premoremo.

4 Zbigniew Preisner, *Blue, Song for Unification of Europe* (med 3,47 in 4,05 min., ko se zelena barva preliva v modro in z ojačano čutnostjo prekriva celost slišnega) ali Haydn Wayne, *Symphony No. 3, Heavy Metal, Allegro non troppo* (med 2,40 in 2,48 min.); čutna napetost, izražena le z gibanjem modre črte, se dvigne do svojega vrha ter se na to prevesi in v trenutku izgubi v tišini in enoličnem temnordečem ozadju, ki je zopet »podlaga« za začetek novega (čutnega) dogajanja. Vse vizualizacije so delo avtorja pričujoče razprave (dostopno na YouTube, in sicer preko <http://www.siz1.com/interakt>).

5 Navedenemu je dodati, da sta pri delu »sodobne« glasbe pričakovana senzibiliteta in okus za večinske poslušalce težko dostopna. Nista jasno oblikovna, kar zmanjšuje usmerjenost in komunikacijo, predvsem pa potreben prazen prostor za domišljijo, kot ga poznamo v literaturi. Zato menim, da glasba potrebuje tudi ustrezno oporo, vodilo k naši kompleksnosti, pričakovanemu instinktu, za enakovredno vključevanje vseh čutil, tj. aktivnega pogleda – videnja. Zato pogled pri poslušanju ne sme ostati znotraj znane, statične materialne danosti ali simbolnega, sugeriranega pomena, kajti znano in obvladljivo vedno popelje v vdano, udobno in varno nekontrolirano prepuščanje – pasivnosti.

Govorimo torej o razbremenjevanju stanja »magnetne povezanosti« naših čutil ob poslušanju glasbe. O njihovem od zunaj »očiščenem« in neobremenjenem medsebojnem prepletanju in delovanju, ki je od nekdaj ugajalo našem jazu. Ali drugače: slišati, videti(!) ter v kontinuiteti povezovalja čutnosti ostati v pričakovanem ravnotežju – ugodju.

V odnosu do okusa pa se ravno ta pasivnost v delu sodobne glasbe »razbija in šokira« z agresivnostjo, z uporništvom ... V bistvu se pri poslušalcih sproža nekontrolirana refleksija ali »absolutna svoboda«, ki vsebinam iz podzavesti (že opisanim v likovni praksi) omogoča zakrivanje in oddaljevanje glasbenega, kakor tudi stvarne resnice.

Pri tovrstni glasbi (velja tudi za ostalo) je mogoče manjkajočo praznino »ojačati« ali jo zapolniti z odzivnostjo, izraženo v njeni lastni fascinantni strukturi barvitosti. To pa tudi pomeni, da njena na novo »razsvetljena pozunanjenost« spodbuja naše sodelovanje in s tem tudi spoznanje njene lastne optično-estetike (ne)kakovosti.

V notnem zapisu »sij umrlih zvezd«

Če analiziramo poslušano glasbo, je mogoče v njej spoznati številne, predvsem subjektivne – verbalne ideje, asociacije. Slednje so pogosto pogojene z obsegom kulturnega vpliva, tj. vedenja o sami glasbi. Toda spoznane, sugerirane ali naučene asociacije so tudi neizogibni »gradniki« skladateljevega ustvarjalnega procesa, tj. njegovega izhodiščnega navdiha in njegovega pogosto tudi trdega dela. So tako »sestavni« del celosti poslušane glasbe, toda poslušalcem pogosto tudi prikrite in nedostopne.

V nekem pomenu govorimo o »rešilnih učinkih«, gradnikih pričakovanega kreativnega ravnotežja skladatelja, ki pogosto niso iz sfere čistih tonov ali njihovih abstraktnih oblikovnih izrazov. So iz sfere skladateljeve izkušnje. Predvsem naravnih, pojmovnih ter udobnih, toda zavajajočih ideativnih komponent, danosti in njihovega gibanja. To pa tudi pomeni, da so »najdene« vsebine pričakovanega ravnotežja »položene« v samo glasbeno delo, pogosto tudi v njegov naslov. So izraz, označevalci skladatelja, njegovega sugeriranega ali spremljajočega sporočila v glasbi¹ in s tem tudi našega (kulturnega) vedenja.

Žal tovrstne integracije; materialnih ali besednih pojmovanj znotraj notnega zapisa, udejanjenih z abstraktnimi toni inštrumentov, ne zapirajo vprašanja objektivne celosti glasbe, kar je že uvodoma omenjeno. Ob tem slišni podaljšek, v slutnji pričakovano »svetlenje« - »jezik« glasbe, ostaja še naprej v temi, in nas z vgrajenimi »vložki« - »kulisami« le-te »udobno zavajajo« ter še naprej odvrtačajo od njene avtonomne – interaktivne celosti – misli skladatelja.

1 Kakor je npr. »napoleonizem« v Beethovnovi *Eroici* ali pa tudi v »izjemah«, kakor je absolutna glasba (npr. L. van Beethoven, *Simfonija št. 5* ...), ki je vredna še posebne pozornosti in raziskav. Več o tem v: Ernst Bloch, *O umjetnosti: izabrani tekstovi*, Zagreb 1981, 172 (poglavje Tonsko slikanje, še enkrat delo narave, intenzivnost in moralnost glasbe).

Optična podoba glasbe s svojo vsebino in učinkom ne sproža samo fascinacije, navdušenja ali negotovosti. Z dvojnimi in enakovrednimi sledenjem nas popelje, vabi in ločuje od že omenjene zavajajoče pojmovnosti, materialne danosti – je primerljiva s slikarsko, literarno ali filmsko mislijo – kakor tudi od »samoumevne« svetlobe dneva in časa,² v katerega smo vpeti.

Optična podoba glasbe nas tako usmerja nazaj v izhodišče, v preteklost, v »praglasbo« (Ferruccio Busoni). V mejno, zavestno ali podzavestno stanje. V središče ustvarjalne napetosti skladatelja in njegovega pričakovanega ravnotežja. V točko, v kateri ustvarjalec v ubranem zrenju na robu zaznava »zajema« »temno snov« in v njej svojo izgubljeno dinamično izkušnjo, svoj še neujeti spomin.

Tako zajete dinamične vsebine se v polju pričakovanja preoblikujejo v »pravo« kombinacijo, tj. v približek možnega, katerega skladatelj v hipni temni »neznosnosti« – nedoločenega – s pomočjo akcidence, v stanju ubranosti, izbere, utrdi in oblikuje v idejo novega ali že znanega pojmovanja – nenehno pričakovanega ravnotežja, ki ga v sprostitvi (notnem zapisu) tudi doseže, a hkrati v njem tudi »zamrzne«.

Pravzaprav z opazovanjem optične podobe glasbe vstopamo v njen še nedolžni reakcijsko barvni odsev. Vračamo se v sfero slutnje. V objem nezavedne želje, v kateri se izbrana, vendar »rešilna« akcidenčna uravnoteženost³ umetnika/skladatelja dooblikuje v zadovoljivo pričakovanost.

Ali drugače: z optično podobo glasbe, z njeno barvo kot novo slišno izraznostjo, vstopamo v »vrnjen« in sproščen energetski potencial oddaljenega časa, v katerem je skladatelj izoblikoval še nedefiniran spomin, izraz nezavedne asociacije, in ga v ubranosti ter zanosu skupaj z »zamrznjeno« napetostjo zapisal v idejo – notno gradivo.

V resnici se z optično podobo glasbe vračamo v skladateljev ustvarjalni čas. V njegovo nekoč doseženo ustvarjalno uravnoteženost. V njegovo logično dooblikovanje izvirnega še neznanega, toda sedaj v barvni refleksiji spoznavnega – praprvega glasbenega (slika 2).

Tako v optičnem spremljanju množice prapodob tonov znotraj stanja so-zdaj, ki je med zdajem oz. Planckovim časom 10^{-43} sekunde in Newtonim področjem poslušane glasbe (slika 2), vstopamo v naraščajočo vseobsežno podobo glasbe (slika 26). V neznano in nedolžno sfero, »repre-

2 Objektivni, ciklični čas našega osončja.

3 Skladatelj, pisatelj, slikar ... – umetnik ali raziskovalec – na svoji ustvarjalni poti zadovoljivo stanje svojega ustvarjalnega izraza, tj. pričakovano (akcidenčno) uravnoteženost, včasih doseže v enem samem »dahu«, pogosto pa le-tega ne doseže enostavno in brez napore. Tako se oblikovani izraz ali nastala podoba znotraj ubranosti pogosto zaradi še prisotne nestabilnosti »zruši«. Zato se znova in znova – v pomenu novega, zadovoljivega izhodišča – »resetira«. Tovrstni proces »iskanja« stabilnega izraza – ravnotežja – se pogosto tudi ponavlja do tistega trenutka, ko skladatelj v sebi dokončno izgubi včasih kar bolečo napetost in z olajšanjem pridobi pričakovano in zadovoljivo stabilnost. Stabilnost pogosto ni idealna, delo ostaja odprto. Pomeni, da je možno še kaj dodati ali popraviti. Zato se znotraj ubranosti zaradi nedoseganja zadovoljivega ravnotežja pristaja na kompromis, ki je včasih tudi sprejemljiv in ga je kasneje – v delu – mogoče tudi razbrati.

zentacijo volje« (slike) skladatelja,⁴ ki poslušalcem, sedaj tudi gledalcem, na novo spodbuja neustavljivo željo po odpiranju še neizbranih možnosti, toda tokrat z zajemom in »polaščanjem« slišnega, sedaj v barvi vidnega »glasbenega sveta«. Učinki, ki tokrat prihajajo neposredno iz glasbenega sveta in njegovih krajin (sliki 48, 49), so v svojih začetkih izven naših čutnih dosegov.⁵

Učinki so podani v abstraktni obliki, v osvobojenih dinamičnih barvah. Zato tudi niso nekaj enotnega, končnega in razpoznavnega. So dejanski odzivi, deji, motivi, oblike ..., nekaj čisto osebnega – za vsakega posameznika. So vsebine, »položene« v globino, temo in tišino našega jaza. So nekaj intimnega, skrivnostnega, pozabljenega, nikdar do konca izražena in razumljenega.

In ravno v tej točki se je vedno odpirala in je še odprta tista vabljuvaja tendenca in usmerjenost, ki glasbi naklonjenim poslušalcem, sedaj tudi aktivnem gledalcem, omogoča dostop do njenega shranjenega, sedaj v optični podobi »odmrznjenega« mističnega podaljška, tj. sferičnega svetljenja, neskončno oddaljenega kozmičnega/Platonovega pojmovanja.

Govorimo o tisti skrivnostni enotnosti slišnega izraza glasbe, ki izključuje negibnost znanih, udobnih in zavajajočih materialnih oblik, tistih pojmovnosti znotraj optične podobe glasbe, ki jih sedaj nadomeščamo z vzbujeno dinamično barvo, tj. s »sijem že zdavnaj umrlih zvezd«.

Če poenostavimo: s povratnim delovanjem pogleda na optično podobo glasbe vstopamo v njeno snovnost, v njen interaktivni objem, ki nas popelje nazaj v opojno brezčasnost pozabe znotraj »temne snovi«, tj. znotraj vedno gibajoče se ideje še možnega. Nenazadnje to delovanje omogoča tudi spremembo tradicionalnega pojmovanja glasbe in s tem »transformacijo« »klasičnega« poslušalca v sodobnega aktivnega – interaktivnega gledalca.

Zagotovo glasba tu odpira svoje povsem nove prostore in dimenzije, a si hkrati še naprej ohranja tisto mesto, čar, skrivnost in nedostopnost, kot jih ima morda le vabljuvaja izpraznjenost – belina. Toda nezapolnjena, a vabljuvaja praznina nenehno pričakovanega (Samuel Beckett) je le navidezna. V svoji slutnji – »temni snovi« pričakovanega – ponuja prisotne, toda še nedotaknjene pozabe, krajine in galaksije.

Na koncu poglavja je treba še pripomniti, da ostaja v optičnem dotiku, izostritvi in »povečavi« vseh že navedenih podrobnosti (po)ustvar-

4 Nana Kure, K estetiki instrumentalne glasbe, *Antropos* št. 1–2 (2006), 133.

5 Na tej točki se odpira vprašanje: Ali je mogoče seči še globlje v razumevanje, pri tem pa prestopiti meje spoznanj ter doumeti še kaj več, kar nam ni omogočeno z našimi čutili? Odgovor je vsekakor pozitiven, saj je narava naših čutov v nenehnem gibanju, razvoju in nadgradnji, kar nam ne dovoli, da vse, kar nas obkroža, kar se giba in traja, spoznamo in razumemo. Če bi bilo drugače, bi vse razumeli, bi v najboljšem primeru ostali brez iskanja in prepotrebne radovednosti.

jalnega procesa – glasbene celosti, še vedno odprto vprašanje. Kako in kam od toda naprej?⁶

6 Od tod naprej pa v pomenu razvoja glasbe, njene celosti, verjamem, da gre dejansko za vprašanje kako in kam. Odgovor (za optični del) vsekakor ne bo v simbolnem pomenu ali nadomestilu materialne danosti našega okolja, negibnih in zaprtih slik ter podob, še vedno umeščeni v klasično pojmovanje Newtonove fizike.

Nagibam se v smeri presežajoče materialnosti, v še neodkrite in razvijajoče se dimenzije integralnih, celostnih, čutnih delovanj, skritih v neskončnih »prostranstvih«⁶ naše biti, ki jih bo treba v tem segmentu šele spoznati in razumeti.

Zaznavanje

Je že res, da glasbo poslušamo, toda za njeno doživljanje in razumevanje moramo prodreti v njeno optično samoto in v njej njo in njeno gibanje dejansko tudi videti.

Kompleksnost stanja – razumevanje stvarnega dogajanja znotraj glasbe, tj. integralno dojemanje njene dvojne strukture, spremljajočih zvočnih in vizualnih vsebin – bi lahko primerjali z Beethovnovim ustvarjalnim obdobjem, ko je bil že gluhi.

Učinki njegove izstopajoče dionizičnosti in v njej prenesene tonalnosti so znani, toda njegova notranja, v temi in tišini odprta ubranost, ustvarjalna pot, zaznava, analiza, dešifriranje in nato notiranje pa kažejo na točko integracije osvobojenih čutnih zaznav. Na stanje, v katerem prihaja do ravnovesja akcidenčnih »fragmentov«, do enotnosti vseobsežne harmonije različnega, do izostritve (v tišini in temi) presežka že znanih ustvarjalnih perceptivnih izrazov in navad.

Ali drugače: na tej točki naše zavesti vstopamo v široki in odprti prostor čistega zaznamovanja, v katerem čutila delujejo povezujoče, v pomenu združitve in povezave »razmagnetnenih« čutnih vsebin. V tem stanju »dotik čutil« z okoljem izgublja realnost. Slišnost in vidnost bledita. V nekem pomenu nastopi stanje psihičnega delovanja,¹ tj. sprememba, ki jo je možno pojmovati kot združeno, vseobsežno, na znotraj usmerjeno in razsvetljeno stanje, torej kot hkratno harmonično povezavo vseh čutil in s tem »povečanje prostora zavesti«. To negotovo, časovno omejeno vmesno stanje pa »zruši« le zunaj determinirani in nepričakovani presežek – druga svetloba.

In ravno v tej točki, pred zrušitvijo stanja sestavljajoče se celosti možnega, znotraj meje stabilnega in nestabilnega, je vedno domovala in še domuje želja po višji resničnosti.

Govorimo o čutnosti, ki vsebuje že večkrat omenjeno slutnjo optičnega podaljška v glasbi. O stanju razširjene zaznave zavesti in podzavesti,

¹ Mogoče ga je primerjati s trenutkom, ko se z enim magnetom dotaknemo več različnih kovinskih delov; v tem trenutku se v subtilni sferi vsi deli povežejo in prevzamejo lastnost magneta.

ki v temi in tišini na »plečih« refleksije razsvetljuje in ohranja skrito telesnost slišnega ter jo transformira navzven, v vidno resničnost, tj. v optično podobo glasbe (»visual music«).

Če se tu nekoliko ustavimo in se vrnemo na pojem »stanje«, je le-to mogoče v nekem pomenu opredelili z omejenim ali neomejenim trajanjem, tj. s seštevkom vseobsegajoče različnosti okolja in njegovega potenciala na eni strani, na drugi strani pa z naravno danostjo naše imanence, ki v naši odprtosti vedno znova stremi k uravnoteženosti – k stanju stabilnosti.

Toda tu ostaja odprto vprašanje: Kaj je znotraj neuravnoteženega stanja, ki v nas nenehno vzbuja reakcijo, gibanje v smeri sprostitve in izenačevanja razlik. Odgovor je znotraj nas samih, znotraj vsakega posameznega čutila, izražena skozi nenehni dotik in odziv na vseobsegajoče razlike okolja.

Razumeti je, da naša čutila nenehno opravljajo »zajem« vedno novih in novih razlik – naše neposredne danosti. V omenjenih »zajemih« pa je shranjen naš temeljni gon po preživetju, ki se v nadaljevanju z (ne)ugodjem potrjuje ali tudi ne. Zato je razumljivo, da znotraj naše eksistence nenehno pričakujemo in posegamo po uravnoteženosti, tj. po harmoniji danosti, ki nam omogoča ugodje in s tem nadvse pričakovano varnost našega bivanja.

Če navedeno še nekoliko osvetlimo, bomo spoznali, da znotraj vsakega zajema danosti z našimi čutili ter v hkratnem objemu nenehnega latentnega pričakovanja naše uravnoteženosti (še posebej tistih zajemov, ki so zunaj navad) nastaja odziv, izražen v »odmrznjeni« napetosti – gibu, tj. v takojšnji akcideni, ki v pričakovanem izenačenju razlik sproža sprostitutev, stabilnost, s tem pa tudi olajšanje in užitek (varnost) za vsak trenutek in čutilo posebej.

Lahko bi dejali, da združene razlike okolja v stanju brezčasne točke zdaj – ne prej ne potem – vsebujejo neodvisen in nespremenjen energetski potencial razlik, ki v naših čutilih (dotiku, pogledu, slišnem ...) (slika 18) vedno znova sprošča ustrezno aktivnost. Slednja pa se v temnem »ničju« zdaja z akcidenco »odmrzne«, osvobodi in oblikuje v odziv, formo, »porinjeno« naprej v »notranjo osvetlitev« (*lumen naturale*), v našem primeru v osvetlitev slišnega in v njej zaznavo vedno tiho pričakovane optičnega izraza.

Tako osvobodjena odzivnost (njena osvetlitev) nedvomno prinaša tudi pričakovano ravnotežje in sprostitutev, a hkrati tudi izenačenje lastnega oz. avtonomnega časa² z merljivim oz. cikličnim časom, ki se zopet in

2 V sebi, svoji eksistenci združujemo neskončno število različnih avtonomnih, nemerljivih časov, opredeljenih z »dimenzijami« naših čutil. Od vseh teh je le eden »odimenzioniran«, merljiv in prevladujoč, je zunaj nas, izhaja iz našega osončja (leto, mesec, teden, dan, ura ...). Razumeti je, da smo »ujetniki« dneva, noči ... cikličnosti našega osončja, ki v trajanju opredeljuje tudi našo eksistenco.

zopet, z neodvisnim potencialom razlik, »znajde« v temi nič, ki prestopa v zdaj in so-zdaj.

K navedenemu je še dodati, da se trenutne sprostitve (odzivi, gibi, zamahi) v objemu so-zdaja oblikujejo v različne refleksijske forme, kot so notni, likovni ali drugi ustvarjalni izrazi; le-ti so v Newtonovem področju jasno zaznani (v našem primeru: slika 2 (A, B, C)).

Odzivi, gibi, zamahi ..., ki se pojavljajo znotraj odprtega, toda zavedenega ritmičnega ponavljanja, pa prinašajo še vrsto drugih kontroliranih form, ki jih že poznamo v športu, baletu ...

Če natančno opredelimo mesta odzivov nastajajočih form, so ta: pri sluhu na prehodu v točko srečanja različnih frekvenc, barve tona, jakosti ...; pri vidu na stični črti kontrastov temno – svetlo, različnih barv, svetilnosti ...; pri vonju na prehodu različnih vonjav in njihovih intenzitet ...; pri tipu znotraj različnih temperatur, hrapavosti, gladkosti; pri dvigu različnih predmetov v različni gravitacijski sili – teži ...; pri različnih okusih (sladko, slano, grenko ...). Vsa navedena mesta – prehodi energetskega potenčnih razlik – pa so z našo prisotnostjo tudi čutno dojemljiva od neznatnih do ekstremnih zaznav. To pomeni, da je odzivnost oz. velikost reakcijskega giba oz. pomika za vsako čutilo posebej v smeri pričakovane uravnoveženosti tudi sorazmerna razliki, tj. hitra za velike, počasna za male razlike. Tako se z odzivom na čutne zaznave, »zajete« razlike, znotraj našega vsakega zdaj vzpostavlja sproščanje napetosti, ki se v pričakovanju novega ravnotežja zopet in zopet usmerja v prihajajoče zdaj trajajočega časa (slika 2 (t_1-t_2)).

Iz opisanega sledi, da smo znotraj neposredne danosti nenehno obkroženi z množico različnih energetskih potenc (v našem primeru zvočnih in svetlobnih oz. barvnih), ki šele z našo odzivnostjo, na ozadju »teme in tišine«, kažejo tudi svojo »pravo« energetskega razliko. Slednja, kot potencia – »izziv«, pa v nas sproža napetost, ki se v stični točki zdaj združuje z našo latentno pričakovanostjo ter z akcidenčnem odzivom nadaljuje v pričakovano uravnoveženost, v ugodje – varnost.

Na podlagi vsega navedenega je mogoče zatrditi, da potencial razlik okolja v nas nenehno vzpodbuja odzivnost, ki je znotraj naše eksistence vedno naravnana v pričakovano ravnotežje, ki mu tudi sledimo. To pa pomeni, da je proces pričakovanja ugodja oz. harmonije tudi del naše naravne danosti, ki nam kljub včasih zaželeni razburljivosti – negotovosti zagotavlja varno eksistenco (npr. eksotična potovanja v »zavetju« turistične agencije).

Če se vrnemo k posameznemu avtonomnemu času, »malemu otoku« sredi časa našega osončja – cikličnosti, ga je mogoče primerjati z drugimi »otoki« drugih osončij ali galaksij. V tem pomenu je mogoče sklepati, da so časi drugih osončij in galaksij tudi »ujetniki« nekega »super časa«, ki enotno obvladuje naše avtonome čase, čas našega osončja, kakor tudi vse »časovne otoke« neskončnega vesolja?

Če se tu še ustavimo in ponovno dotaknemo posameznega procesa pričakovanja znotraj poslušane glasbe in v nadaljevanju doseganja ugodja, tj. varnosti znotraj danosti, je mogoče spoznati še, da v tem »stanju« zdaja in so-zdaja ni sodelovanja med simbolno, besedno ali pojmovno izraznostjo. Svoj razumljivi pomen dobi proces šele z nastopom zavesti, ki posamezna stanja pričakovanja združi v celost in mu (procesu) iz »arhiva« spomina (izkušnje) dodeli tak ali drugačen pomen – zgodbo.

Refleksija, gib kot fenomenološki pojav je še posebej zanimiva v obravnavani glasbi, in sicer znotraj njenih zvočnih razlik, predvsem tistih, ki vsebujejo enakomerno oz. »zmerno« ritmično ponovljivost, usmerjeno v latentno pričakovanje sluha prijetnih, uravnoveženih strukturnih razlik (velja za Bachovo, Mozartovo in tudi drugo glasbo). Pri takih ali podobnih zvočnih strukturah je dosežena skorajda idealna matematična uravnoveženost. Slednja pri poslušalcih pogosto sproža in vzpostavlja »odmerek« ali že kar kontinuiteto ugodja, ki jim omogoča sproščajoče stanje, še posebej znano in uveljavljeno v receptivni muzikoterapiji, tj. v terapevtskem vplivu in delovanju glasbe. Če analiziramo to stanje, bomo spoznali, da omenjena uravnoveženost znotraj trajanja tovrstne glasbe »zabriše« ostrino posameznih tonskih razlik.

V našem primeru – v optični podobi glasbe – je mogoče omenjeno prepletanje refleksijskih barvnih izrazov, »prapodob« tonov (slike 2, 16, 31), in s tem nastalo »zabrisanost« primerjati z znano sliko *Akt, ki se spušča po stopnicah št. 2* M. Duchampa (slika 1), na kateri je jasno izražena razčlenjenost gibanja.

Še bolj kot to pa je mogoče »zabrisanost« primerjati s slikarskim sfumatom. Tega lahko v našem primeru pojmujejo z »optično/akustičnim sfumatom«, tj. s pomirjujočim sledenjem skladnim, dinamičnim barvam, ki ga spremljajo hkratno ugodje, »zamegljeno« zavedanje zdaj slišane in že slišane ter s tem »zabrisanost« predstave o iztekajočem se času.

Tu govorimo o realnem času, ki se znotraj »optično/akustičnega sfumata« v nekem pomenu ustavi in nas »prestavi« ali kar potegne v svojo relativnost, glasbi pa povrne podobo slike njenih kozmičnih krajin in galaksij.

Omenjeni »sfumato« pa ne velja za Beethovno in še marsikatero drugo glasbo, saj le-ta v posameznih delih, v svojih razburljivih, »dramatičnih« akcidenčnih »zamahih«, omogoča »polnokrvno prezenco«, jasnost, centričnost in čistost izraza – barve. V odnosu do ostalih »zamahov« le-ti ne omogočajo »mehke« kontinuitete in jasne uravnoveženosti »optično/akustičnega sfumata«, temveč množico nepričakovanih, odzivnih, skoraj ekstremno antagonističnih in nesprejemljivih barvnih po-

tenc, »optično-akustičnih napetosti«, ki glasbenemu delu ob zaključku vendarle na svoj specifičen način le omogočijo presenetljivo in nadvse zanimivo optično in estetsko celostno podobo.

Ob vsem navedenem velja še nekoliko osvetliti zavest o subjektivnem, avtonomnem času, ki se hitro ali počasi »topi« (S. Dali). Ta čas je mogoče opredeliti s prisotnim seštevkom energetskega potencialnih razlik naše neposredne danosti, kakor tudi z njihovimi odnosi v trajanju, ki jih v zaobsegu z našimi čutili nenehno usmerjamo k pričakovanemu ravnotežju. Tako so naša čutila znotraj vsake brezčasne točke zdaj usmerjena v navidez ustavljena delovanja vsebin.

Pravzaprav se šele z našo prisotnostjo, s kontaktom oz. z dotikom in s tem z zaznavo razlik sproščajo odziv, pomik ter zaznava avtonomnega časa. Slednjega pa zopet znotraj nove prihajajoče točke zdaj podzavestno usmerjamo v pričakovano uravnoteženost novih razlik. Sledi ponovni odziv, pomik in tako naprej.

Tovrstno izraznost gibanja – trajanje avtonomnega časa – pa je mogoče še posebej izostriti, če bi se znašli v prostoru oz. sferi z majhnimi ali skoraj odsotnimi energetskimi razlikami, kar je primerljivo situaciji na odprtem morju v brezvetrju ali sredi enolične puščave ali popolni temi in tišini.

Zaradi majhnih, skoraj odsotnih razlik, ki nas obkrožajo, bi se odzivnost gibanja na razlike zagotovo »pomikala« počasi. Naše doživljanje in s tem »topljenje« usmerjenega, realnega časa bi se končala v avtonomnem času. Le-ta pa bi se skoraj »ustavil«, kakor v spanju – delu noči, ko se »čas konča«.³

V resnici se ta čas za nas znotraj naše eksistence nikoli ne ustavi, saj smo v svoji biti na ravni posameznih čutil nenehno izpostavljeni in deležni različnih potencialnih razlik, ki so prisotne in zaznane tudi v popolni temi in tišini; slišimo bitje lastnega srca, čutimo utrip, slišimo svoj glas, zaznavamo vonj svojega telesa ali podobno.

Posledično se znotraj povezujočega čutnega soočanja s številnimi neposrednimi razlikami danosti (predvsem s tistimi, ki so velike in zato v smeri uravnoteženosti izrazito odzivne – »gibljive«) tudi naš avtonomni čas pri prestopanju v naslednjo točko zdaj hitreje »izteka«. Sama hitrost »iztekanja« časa, v pomenu trajanja, pa je zato primerna vsaki potencialni razliki, tj. zgoščenosti ali »bogatosti« vsebin dogodkov kakor tudi pričakovanj ter imanenci vsakega posameznika.

Pri tem je poudariti, da »topljeni« čas ni merljiv in primerljiv z realnim časom, v katerega smo »ujeti« in »eksistenčno odimenzionirani«, tj. z izmerljivo cikličnostjo, ovrednoteno z že znanimi linearnimi enotami (leto, mesec, teden, dan, ura, minuta, sekunda ...). To pomeni, da avtonomni čas (čas, ki ga nosimo v sebi) za razliko od realnega, utesnjujočega

3 Damir Barbarič, *Pogled, trenutek, blisk: filozofski osnutek o izvoru biti*, Ljubljana 2004, 71.

časa nenehno spreminja svojo hitrost in s tem spodbuja različno uravnoveženost danih razlik in napetosti, kar omogoča razbremenjenost vsake – take ali drugačne – »ujetosti« ali statičnosti.

Nenazadnje prinaša to zavedanje biti v svojem času, še posebej znotraj teme in tišine, vsakemu posamezniku spremenjen in izostren prostorski pogled na danost ter lastno eksistenco, ki se kot taka lahko upre ali »odlepi« od realnega, merljivega časa samo s svojim smislom in aktivnostjo, a žal le na videz.

Iz vsega navedenega je mogoče razbrati, da so nenehno prisotne energetske razlike za vsakega posameznika, in za vsako čutilo posebej, tudi tisti potencial in napetost v pričakovanju, ki nas pretvarja v »nosilce svojega časa«, le-ta pa nam omogoča pomik k stanju lastne (ne)uravnoveženosti – subjektivnosti.

To pa pomeni, da prinašajo potenčne razlike znotraj naše eksistence v hkratnem (interaktivnem) zaobsegu vseh čutil tudi neskončno število različnih avtonomnih, »brezdimenzionalnih« časov. Le-ti so v svojem zajemu umeščeni v celost osvobojenega trenutka. V točko zdaj, znotraj katere so preko so-zdaja izenačeni z »odimenzioniranim« časom, v katerega smo okovani in nam prepogosto »osvetljuje« nepotrebne razlike, ki sprožajo bolečo nujo, napetost ali podobno.

Govorimo o tistem času, ki je že dolgo in globoko oblikoval našo skupno zavest in orientacijo, toda z vprašljivim in omejenim »pojasnilom«, da smo neizogibni del »našega« (?), ne pa nekega »drugega« osončja – vesolja oz. »super časa«.

Nenazadnje: če teh dejanskih razlik znotraj danosti z našimi čutili ne bi zaznali, je vprašanje, ali sta pojem in pomen realnega ciklično-linearnega časa še pomembna. Če sta, je ta pomembnost prav gotovo onstran meja naših čutov in vzpostavljene perspektive za nazaj in naprej, torej zunaj veljavnih dimenzij in tudi izven naše prikrite »okovanosti« z že omenjenim pojmovanjem »realnega« ciklično-linearnega časa, ki zagotovo nosi še neznane dimenzije (slike 16, 17, 23 (3)).

Če se vrnemo h glasbi: v zvezi s sluhom izjemnega energetskega potenciala je zaznati našo skrito, a nadvse odprto željo po njeni višji resničnosti. Predvsem kako znotraj poslušane glasbe razumeti neskončni potencial slišnih razlik, jo razumeti zunaj njene optične omaterializiranosti, sugeriranosti ali okovanosti z »realnim« časom.

Vprašanje je, kako znotraj njenega dejanskega prostorskega časa uloviti in ohraniti še nezavedno stanje skladateljve »notranje« subtilnosti. Ubranosti, v kateri je z množico akcidenc transformiral in »uravnovežil« svojo »magnetno povezanost« še nejasnih čutnih zaznav v pričakovano vsebinsko celost, ki ima za nas – poslušalce, od nekdaj tudi gledalce, še vedno nedostopne in razburljive dimenzije.

V našem primeru leži odgovor na to kompleksno vprašanje prav gotovo v prostorski odzivnosti, v zamahu na zvok oz. glasbo. V zavedanem, neprekinjenem in usklajenem »časenju« njenih energetsko potenčnih, sedaj tudi barvnih ter oblikovnih razlik.

Toda če se od tod z namenom dosege jasnejšega odgovora pomaknemo naprej in naredimo nekoliko drznejši korak, bi odgovor morda našli v aktu pretvorbe, ki ga lahko primerjamo z namišljenim položajem izvajanja glasbenega dela sredi Beethovne gluhote in slepote Nobuyukija Tsujijia (japonski pianist), v odsotnosti materialnega sveta, v nemem temnem veselju, in ga v času trajanja osvetlimo s še neznano, »drugo« svetlobo.

»Videli« bi zvok, prihajajoč pod žarke svetlobe, podobno, kot so »točke«,⁴ toda tokrat v zajemu – obličju – svojega prostorskega trajan-

4 Pika (»piksel«) je v računalništvu okrajšava izraza »picture element« ali slikovni element. Predstavlja najmanjšo naslovljivo enoto slike, ki se jo lahko prebere ali nariše. Formalno je »piksel« točka, ki nima oblike ali določene velikosti, je le informacija o karakteristiki (barve, intenzitete ...) slike. Na zaslonu pa je »piksel« omejen z obliko in velikostjo ter predstavlja tudi mersko enoto, s katero izražamo ločljivost prikazane slike, iz česar je možno izpeljati tudi njeno fizično velikost. Takšna mera je *dpi* (okrajšava za angleški izraz *dots per inch* oz. *pik na palec*).

Tu je še omeniti zanimivo primerjavo dvodimenzionalnega zapisa optične podobe glasbe na likovni podlagi, monitorju oz. ekranu in njene (prihodnje) hologramske izvedbe z impresionizmom.

Svoj izraz je impresionizem upodabljal v dinamiki različnih barv, tj. v barvni igrivosti, pod različnimi vplivi svetlobe. V resnici je tu prvič izpostavljena in poudarjena čutnost avtonomnega simbola – barve, kar je bilo nekaj novega za tisti čas. Izpostavljen je njen psihološki vpliv na različna čutna razpoloženja. A ne samo to. Realni vplivi vsebin v sliki, kot so krajine, objekti ali podobno, v svoji pojavnosti niso več bile osnova doživljanja in opazovanja slik.

O izzvani čutnosti, sprejeti skozi avtonomijo simbolov – barvo, je bilo v tistem času veliko polemike (po zapisu Donalda Kuspida, *Matrika Sensationes*, Artnet.com, 2012, Wikipedija). Predvsem v zvezi z optičnim presežkom v slisnem, tj. v zvezi z »izbruhom vidljivosti glasbe« ki je bila »zaznana« v »senzoričnih lisah« oz. »barvnih madežih« slike (npr. slika Edouarda Maneta, *Koncert na vrtu Tuileries*, 1862, slika 32), a je bila hkrati s tem tudi »scena« slike ogrožena. Če to »ogroženost« (»kraljestvo živih mrtvecev« v sliki, kot navaja Kuspida), odstranimo in pustimo le »senzorične lise« oz. »barvne madeže«, poteze, kot dejansko refleksijo na prisotni zvok/glasbo, bomo dobili vizualne »zapise« – »transkripcijo« glasbe v »vrtovih Tuileries« (slika 32).

Omenjene vizualne »zapise«, »transkripcijo«, pa je možno primerjati z barvnimi ploskvami optične podobe glasbe v delu (likovnega) razvoja, tj. prehoda iz linijske transkripcije zvočnih dogodkov v ploskovno »transkripcijo« (sliki 13, 14).

Če nadaljujemo s Kupidovim pojasnilom prehoda tradicionalne umetnosti v digitalno umetnost, se je treba tu v zvezi z našo optično podobo glasbe dotakniti še slike *Nedelja na otoku La Grande Jatte* (1884/1886) Georgesca Seurata (1859–1891) (slika 33).

Seuratova slikarska tehnika, »pointilizem«, nanašanje pik v čisti barvi, »divizionizem«, prvič uporabljena na omenjeni sliki, je, kot pravi Kuspida, predhodnica današnjih »pikslov«, tj. digitalne slike.

Za naš primer, prehod iz ploskovne »transkripcije« glasbe na klasični likovni podlagi na računalniški zaslon, bosta zadoščali omenjeni sliki.

Pri Manetovi sliki je treba odstraniti »kraljestvo živih mrtvecev« ter nato preostale »barvne madeže« oz. »senzorične lise«, ki so v bistvu refleksijske poteze, v temi zapolniti z Seuratovimi »senzoričnimi pikslji«.

Znotraj nastajajoče slike bi tako dobili dejansko v barvi izraženi avtonomno-čutni presežek slisnega, tj. znakovnost poslušane glasbe. To pa je zagotovo primerljivo z našim površinsko-likovnim izražanjem »dvodimenzionalnih matrik« optične podobe glasbe, vključno z zajetim časom na ekranu računalnika.

V prihodnji hologramski izvedbi glasbe pa bodo dobile omenjene razsežnostne matrike X, Y, Z, t »zvočnih kvantov« (sliki 26, 28) svojo »telesnost« in se jih bomo lahko tudi dotaknili.



■ 32 (zgoraj)
Edouard Manet, *Koncert
na vrtu Tuileries*, 1862.

■ 33
Georges Seurat,
*Nedelja na otoku La Grande
Jatte*, 1884/1886.

ja oz. časa, tj. v naraščajoči in osvetljeni gibajočo se »prostorsko-točkovni znakovnosti« (slika 30).

To pa bi pomenilo, da ima vsak zvok oz. ton v svojem omejenem sferičnem trajanju v temi, tišini, odsotnosti svoj »specifični« volumen, tj. da je štirirazsežno telo brez mase. Znotraj slednjega tona pa je »kapsulirana« elektromagnetna energija, tj. »zgoščeni obrok«, ki vsebuje končno ali neskončno (?) število »odsencev« »toč-

kovnih znakovnosti časa« oz. »časovnih teles« in »zvočnih kvantov«.⁵ V svojem omejenem štirirazsežnem naraščanju oz. divergenci in s tem zaprti gibljivosti se le-ti med seboj tudi prepletajo, preskakujejo in povezujejo ter na ta način prestopajo v živi »časovni prostor«, »tonsko telo« s svojo (hipno) ovojnico, znotraj katere je v žarenju zaobsežen ves energetski potencial gibalnih razlik, vključno s »količino« časa trajanja vsakega posameznega tona, torej poslušane, sedaj tudi vidne glasbene celosti.

Pravzaprav je mogoče v razsvetljeni »točkovni znakovnosti« znotraj vsakega naraščajočega in končanega tona, v njegovi divergenci in konvergenci uzrti pulzirajočo – zaprto – časovno »oazo« ali živo gibajoče »telo«, kakor je severni sij, jata drobnih ptic ali rib v prostorsko sinhroniziranem gibanju in medsebojnem prepletanju (slika 31).

V nekem pomenu imamo v pogledu zaznavo haptičnega tona – njegovo svetljenje v trajanju, tj. umeščanje njegovega videza v temo in tišino –, odsotnost, znotraj katere se razprejo meje in omejitve, ki smo jih zavedno ali nezavedno postavili pred realnost⁶ in s tem omejili čutno zaznavanje energetsko potenčnih razlik, sedaj čistih, a še vedno neobvladljivih barvnih količin, »prostorskih barvnih madežev«, v celosti poslušane glasbe.⁷

Tovrstna aktivnost omogoča v sferičnem pogledu – znotraj posameznega naraščajočega tona, njegovega prostorskega »zajema« – »točkovnih znakovnosti« tudi zaznavo njegove različne »gostote« (sliki 30, 44), izražene v različni razporeditvi intenzitete svetljenja (elektromagnetne energije), tj. »zgoščenih obrokov«, ki v naraščanju (znotraj so-zda-

5 Kvant je v fiziki najmanjša nedeljiva količina katerekoli fizikalne količine, ki lahko sodeluje v neki interakciji.

6 Vse, kar izhaja iz naših čutil, kar zaznamujemo in si predstavljamo, vsekakor ni vse, kar nas obdaja. V svojih čutilih imamo meje, omejitve, katera je postavila narava z našo »nerazvitostjo« ali z našo nezadostno radovednostjo.

7 V zamahu tehnološkega razvoja, kot izboljšane človeškega delovanja, ter veljavnih starih praks se danes odpirajo mnoga vprašanja ne le v povezavi z umetnostjo (glasbo), njeno edukacijo in razvojem, temveč tudi v zvezi s številnimi drugimi področji, ki so na tak ali drugačen način v dometu zvoka in svetlobe, še posebej v delovanju zvoka na različne procese narave ali naših delovanj.

Izhajajoče iz prakse, izstopa zanimivo vprašanje: Ali se lahko pretvorba reakcijskega akta slišnega v vidno, tj. sinhronizacije zvočne in vizualne strukture, njunih oblik, barv, gibanj oz. trajanja ..., »izrabi« in izboljša v sferi vsakodnevnega bivanja? Predvsem na področju scenografije, ko je možno z barvno refleksijo znotraj slišnega uporabiti princip »sfumata« in s tem doseči njihovo uskladitev, tj. »optično akustiko«, ki omogoča barvno usklajenost, harmonijo posameznih barvnih količin (kadrov) s prisotnim zvokom oz. glasbo, torej celostni učinek združevanja zvočnih in vizualnih vsebin, o katerem je govoril W. Ruttmann. Nesporno sodi k navedenemu v pomenu uskladitve tudi povezava arhitektonsko-oblikovnih rešitev, bivalnih in drugih prostorov, s prevladujočim zvokom v okolju, tj. »optična akustika«, ki sodi v ambientalni inženiring. Nadaljnje področje je v zdravstvu – področje slušno prizadetih –, v muzikoterapiji; povečanje že znanega in osvojenega receptivno-spoznavnega terapevtskega smisla glasbe in barve v pomenu ozdravitve čutnosti oz. stresa ... V zvočni zaščiti, barvni sinhronizaciji neprimerne zvočne okolja, ekologiji kakor tudi v razvojnih možnostih na področju svetlobe, tj. v fotoniki, nanotehnologijah in tako dalje (slike 34–43).

Vse navedeno ima danes, žal, le obrobni značaj. Zato je treba še posebej poudariti, da ne gre le za duhovni užitek v umetnosti, glasbi (zvoku), temveč tudi za vprašanje njene prilagoditve naši imanenci – za prepo- trebno, času primerno združitev znanosti in umetnosti.

ja) sproščajo in oblikujejo (le za hip) njemu imanentno »kapsulirano podobo«.

Ob končanju naraščanja množica točkovnih znakovnosti časa in zvoka v dooblikovani konvergenca oz. »kapsulirani podobi« (z različno gostoto, samostojno ali združeno z drugimi »prapodobami« tonov; slika 31) »razpade«. Pri tem se množica »kapsuliranih« točkovnih znakovnosti divergentno osvobodi in preko Newtonovega področja v krožnem raztezanju prestopi nazaj v neskončno temo in tišino, nazaj v sfero »prazvoka«.

Govorimo o tisti dinamični podobi tona, upodobitvi časa, ki je pod slišnim, pod veljavno površinsko linearno pričakovnostjo, ki jo še vedno le slutimo v svoji še neulovljivi, a vabljivi prostorski zarobljenosti, zakriti s svetlobo dneva.

Ravno spoznana, a že večkrat omenjena slutnja pa pomeni, da je vsak posamezni ton, njegova »točkovna znakovnost«, ujeta v zdaju, ni več zvrščena v ciklično-linearnem časovnem zaporedju, temveč je razvrščena prostorsko, kar omogoča videnje »pozunanjenosti« vsakega tona in s tem tudi »kapsuliranosti« njegovega prostorskega časa.

A ne samo to. V istem zajemu »točkovne znakovnosti«, znotraj tona, njegove »kapsulirane« štirirazsežnostne podobe, je mogoče na »pozunanjeni ovojnici« zaznati tudi barvno razvrščeno, izraženo v različni potenci »točkovnih teles«, »zvočnih kvantov«; gre za barvni sij slednjih, ki v zdaju odražajo stanje tona, tj. njegov začetek, razvoj ali ugašanje v trajektoriji. Podobno, kot se z letnim časom spreminja rastlinska barva (tokrat gre za čas haptičnega trajanja tona).

Ko se upodablajoče štirirazsežnostne oz. »kapsulirane« podobe tonov v zajemu enega so-zdaj pomikajo v naslednji so-zdaj, ti pomiki nimajo več zavajajočega in pričakujočega vektorsko usmerjenega časa, temveč je le-ta razporejen divergentno v vseh smereh (slike 17, 28, 31, 48, 49), kar oblikuje že omenjeno relativnost časa⁹ in s tem v trajanju upodobitev »vseobsežne telesnosti« poslušane glasbenega dela.

Nenazadnje je prišteti še »prosojnost« in »razpoke«, tj. medprostor (slike 44), znotraj štirirazsežnostne tonske strukture upodablajoče se glasbene celosti, skozi katere prihajajo drobci »mrtvega časa«, tj. tema in tišina.

Slednji v svojem »pronicanju« razpirajo povsem nov pogled in odnos do onstran slišnega. Predvsem zaznavo časa znotraj njega in njegovega konvergentnega prestopanja v kompleksne »kapsulirane« podobe že slišane ter v nadaljevanju njihovo divergentno (tudi energetsko) razpadanje v transcendenco, ki v svoji presežnosti spodbuja še neznane, ven-

8 V našem primeru, v projekciji, je »kapsuliranost« oz. »telesnost« tona v točki zdaj razpoznavna in izražena v površini njegovega prereza (slike 3, 24–28). Z zaporednim prostorskim nizanjem vseh prerezov bomo v hologramski izvedbi dobili njegovo dejansko prostorsko podobo in njegovo velikost.

9 Ta relativnost je še posebej opazna, ko pogled upremo v statični, nato pa v dinamični prizor.

dar razburljive poglede, primerljive s dostopnim teleskopskim videnjem zvezd, galaksij in neskončnih globin našega temnega vesolja.

Če se ob vsem navedenem ozremo na stanje glasbenih praks, je spoznati, da še vedno »stopamo ali padamo« v objem zavajajočega videza – neglasbenih pojmovnosti in podob. V glasbo vrinjenih ali iz navade in ugodja pričakovanih materialnih vsebin in. Ali drugače: proces poslušanja glasbe se še vedno »polni« z neizogibno materialno danostjo prisotnih barvnih analogij ter pričakovanih sugestij. Zato poslušanje glasbe pogosto ne doseže svoje resničnosti, zadovoljive kontinuitete ter usklajenosti, kot jo doseže s predlaganim sinkretizmom njene lastne barvitosti.

Zato se brez zadržkov pridružujem vsem tistim predhodnikom (B. Castela, V. Kandinsky, A. Skrjabin, W. Ruttmann ...), ki so v svojih vizijah želeli glasbo, njen izraz, v nekem pomenu »očistiti« in iz nje odstraniti vse naključne ali sugerirane optične vsebine (druge svetlobe), ki omogočajo zavedni ali nezavedni zapeljiv »materialni sinkretizem«,¹⁰ ki zavrača in zastira njeno lastno »svetlobo« ter spoznanje o njej.

¹⁰ V ustvarjalnem pomenu sprejemljiv ali »očiščeni materialni sinkretizem« srečamo v baletu, kjer je telo vpeto v odslikavo prisotne glasbe, tj. njene prostorske strukture in njene notranjosti, v oris njenih posameznih zvočnih oz. tonskih poti, vključno z njeno barvno klimo (scenskim ozadjem – drugo svetlobo). Najbolj dinamično in izrazitega – tudi v estetskem pomenu – pa vidimo v »plesu« telesa, dirigentske paličice in uma dirigenta, kar je bilo še posebej občudovanja vredno npr. pri Carlosu Kleiberu (1930–2004).

Dinamična odprtost

Znotraj optične podobe glasbe je za poslušalca spoznana neizkušennost trenutka, trenutka, ko se že usvojeni »vrstni red«
poslušanja glasbe preusmeri in osredotoči v dejansko prednostno (samostojno) gledanje in obratno – poslušanje. V tem izjemnem – vmesnem, v začetku negotovem trenutku, v čisti moči refleksije na zvok in barvo, je »aktivirana«
podzavestna pozornost, brez zavajajočih, metaforičnih besednih vplivov in zunanjih prisodob.

Po nekajkratnem »prestopanju«
in prednostnem osredotočenju na poslušanje ali gledanje je doseženo interaktivno zlivanje gibanj in časov, ki prestopata v relativnost. Za poslušalce, sedaj tudi gledalce, pa je to stanje, ki »odstranjuje«
njihovo že uveljavljeno izkušnjo o prednostnem – pozornem poslušanju glasbe, njene sugestije ter programirano ali neizbežno okolja.

Tako v samem interaktivnem aktu poslušanja in gledanja ostane očiščena množica zvočnih »vsebin«, tj. tonov v lastni barvitosti. Slednji so sprejemljivi brez hierarhije, kljub že usvojeni izkušnji »prednostnega«
poslušanja glasbe in v njej že usvojenih, udobnih sugestijah neposredne danosti.

V kontinuiteti spremljanja, doseženem zrenju in s tem zaobsegu slišnih in vidnih vsebin se le-te tudi združujejo v celostno videnje poslušanih in že slišanih vsebin. Vzpostavljena je skladnost, ki izključuje ločena pojmovanja vsebin ali njihove izbire. Zato v obravnavani optični podobi ne gre za ilustrativno predstavo slišnega oz. glasbe (kar je morda le prvi pomislek), gre za za veliko več.

Gre za barvo, ki je last glasbe in ki poslušalca osvobaja izzvane in pričakovane udobne izkušnje ali v glasbo vgrajene sugerirane zgodbe. Gre za barvitost, ki s svojo dinamično odprtostjo, močjo svojega delovanja,

omogoča novo, optično »utrjevanje« in povezovanje prezrtih ali slabo slišnih mest znotraj poslušane glasbe. Pravzaprav gre za dejansko razkrivanje glasbene pojavnosti, njenega stanja in v njem sproščanje skladateljevih napetosti – »čustvenih krajin« ter njihovih izpostavljenih mest.

Navedena stanja nenazadnje omogočajo tudi »aktiviranje« zane-marjenega in nam vsem imanentnega interaktivnega »dotika« slišanega in vidnega. V nekem pomenu se omogoča vstop v otroško nedolžnost ter v njej doživljanje nove, še nepreverjene izkušnje. To pa je razumeti v smislu: glasbo poslušati in jo tudi videti. Videti njeno prostorsko »podobo« ter v njej osvetljene in osvobajajoče štirirazsežne strukture, ki v množici trajanj posameznih tonov (sliki 17, 44), razsvetlujejo in »utrjujejo« vgrajeno, a pogosto zanemarjeno čutnost.

Ob vsem navedenem je tako spoznati, da za poslušalca ob soočanju z glasbo in njeno lastno barvitostjo nastopi trenutek »zapuščanja« neizogibne neposredne materialne ali pojmovne danosti – množstva in v njem usmerjanja k enem. V tem stanju poslušalec »prestopa« v interaktivno – slišno in vidno – strukturo glasbe – v enotnost čutne percepcije. V glasbeno filmičnost. V izkušnjo, ki sproža edino, celostno zavest (slika 18) slišnih in vidnih oz. barvnih čutnosti. Njihovih v trajanju celostno zajetih vsebin, ki so zdaj, in onih, ki so že bile. Njihovega prepletanja, povezovanja in s tem doživljanja nove estetske kategorije v glasbi.

Nenazadnje govorimo tudi o »oddaljevanju« v večno enolično temo in tišino (črtno Malevičevega kvadrata), v skrivnostno transcendenco neskončnega prostora – možnega, ob katerem, ujeti v svoj čas in gravitacijo, tudi bivamo.

V svojem siju, snovnosti svoje lastne barve, se glasba tako ne dotika več narave, fizičnega sveta in gravitacije. V svoji prostorski moči in čistosti deluje neposredno. Dotika se in obliva le našo slišno in vidno čutnost. Jo spremlja, usmerja in združuje, s tem pa tudi naš jaz, zavest in podzavest.

Govorimo o ozaveščenem prehodu iz neposredne materialne danosti svojega domišljjskega sveta/sanj v spoznavno imanenco skladatelja, njegovega dela in obratno. Pravzaprav se ob spremljanju skladateljve, sedaj interaktivne glasbe vsakem posamezniku na novo razsvetlujejo in spodbujajo njegova lastna prikrita, sobivajoča spoznanja in doživetja.

V barvnem, »prazničnem« videnju skladateljevega kompleksnega izraza se poslušalcu tako omogoča tudi nova, navzven neobremenjena dimenzija doživljanja in razumevanja čistih tonov ter njihovih medsebojnih povezav in delovanj.

Pri tem slednja izključuje uveljavljene »Platonove sence« in njihove simbolne pomene, ki bi znotraj glasbe antagonistično ali zavajajoče povezovali slišno in vidno. To pa tudi pomeni, da se v identičnosti slišnih in vidnih vsebin, v stiku z njihovo dinamično barvno uravnoteženostjo v

glasbi na novo razsvetljujejo in oživljajo abstraktna, nedostopna mesta – mesta zamolčane »nemosti« ...

Po vsem zapisanem je mogoče še sklepati, da gre za obnovo staro-nove ideje, gre za poustvarjanje likovnikov Ruttmannovega kova ter za novo poseganje (tudi znanstveno) v spoznavnost poslušanega, sedaj tudi vidno prisvojenega glasbenega dela, ki bo, verjamem, prej ali slej spremenilo ali za začetek vsaj dopolnilo naše že usvojene enolične navade dojemanja abstraktnega glasbenega dela.

Zvočno »vesolje«

V celosti glasbe, njene lastne dinamične barvitosti, se razpirajo krajine njenega zvočnega vesolja, moj jaz se oddaljuje in utaplja v njihovi lepoti.

Le navidezna prepričljivost ali zmaga v glasbo »vtkanih« apoliničnih pojmovnih ali materialnih vsebin (Nietzsche), z namenom »izvabljanja« njenih zakritih dionizičnih občutkov, je danes v dinamiki informacijskega objema težko dosegljiva (o tem dejstvu je bilo govora že v poglavju *Povečana aktivnost*). Toda zaradi naše imanence in prakse že dognanih spoznanj menim, da je treba to področje še nekoliko dopolniti.

V soju poslušane glasbe zunanje materialne, a še vedno apolinične vsebine morda res za trenutek zaživijo svojo gibljivo dionizičnost, toda zagotovo ne v tako jasnem obsegu, kot ga poznamo v gledališču ali filmu. To pa tudi pomeni, da glasba v svoji izmikajoči se dinamiki trajanja za poslušalca zagotovo ni dostopna in razpoznavna celostno.

Dionizični občutki, ki »oblivajo« optične, neme označevalce sugerirane vsebine (v zajemu poslušane glasbe), so pogosto »izposojeni« ali celo »ugrabljeni« od same glasbe in jo hkrati ob tem (za)puščajo izpraznjeno (oropano).

Zato glasba v svoji izpraznjenosti izgublja svoj imanentni izraz, svojo »čistost« in naboj. Pri poslušanju na »površju« slišnega pogosto ostajajo le apolinični antagonizemi, ki poslušalce v svoji izpraznjenosti posledično težko prepričajo ali odlepijo od begajočega, zavajajočega, toda pogosto udobnega pogleda na neposredno pojmovno ali materialno danost.

Toda ravno v tej z ugodjem prežeti izpraznjenosti se razkriva že uvo doma omenjena nerazumljiva glasbena »služnost«. Govorimo o tisti »služnosti«, ki znotraj zmotno uveljavljenih »Platonovih senc« povečuje že omenjeni antagonizem, predvsem pa dvom o njeni avtonomiji ter njeni še vedno, v nekem pomenu, blagodejni mističnosti.

S predlagano in obravnavano optično podobo glasbe, z njeno avtonomno (barvno) prepričljivostjo, je dosežena »vrnitev«
»izposojane«
ali »ugrabljene«
dionizičnosti. Prav tako je z optično podobo glasbe dosežena ohranitev glasbene celosti, ki v novi prezenci razpira še nedotaknjene barvne krajine svoje zamolčane avtonomnosti – svoje resnice. Slednja, poslušalcu, sedaj tudi aktivnemu gledalcu, omogoča prestop zavajajoče meje apoliničnih vsebin in njihovih v praksi še vedno služnostnih vlog.

Tako nam novi »optični predor«
v barvno sfero slišnega omogoča vpogled v nedotaknjeni dinamični svet glasbe. Vstop v njeno osvobajajočo dinamično barvo, njeno fascinantno, a zamolčano »zvočno veselje«.

Pravzaprav je to za poslušalca znotraj še vedno prisotnega fiziološkega antagonizma – slišnega in vidnega –, toda onstran apoliničnega, sedaj v lastni barvi slišnega, dejanska zmaga, kajti doseženo je nenehno pričakovano ravnotežje, ki se nadaljuje v neokrnjeno dionizično »potovanje«
skozi notranjost neznanih krajin prostorskih razsežnosti poslušane glasbe.

Tako se nam tu odpirajo dejanski dinamični svet glasbe, njena realna snovnost, pomen in prostor. Barvna struktura, njen sij brez senc, ostrih meja, težnosti in horizonta (sliki 48, 49). V svoji odprtosti in dostopnosti pa glasba zagotovo omogoča ponovno aktiviranje zamolčanega in danes ne več tako okovanega da Vincijevega statusa, ki naj bi v glasbi »vključeval vse zakone narave«
in s tem tudi vrednote višjega reda, kakor tudi objektivno videnje in komunikacije našega subjektivnega jaza.

Z optičnim kontaktom s poslušano glasbo tako brez časovnih presledkov »vstopamo«
v stanje nekoč razširjene zaznave – »magnetno povezanost«, subtilno sfero skladatelja. V spoj in celost različnih čutnosti, tj. v množico trenutkov znotraj procesa kreacije, ki so omogočali vpogled v nemost, odsotnost, nepredvidljivo usmerjenost, transcendenco skladatelja in njegovega dela.

A ne samo to. V medprostoru prepletajočih se slišnih in vidnih vsebin, v temi in tišini, razodetju nastajajočih tonov, je omogočeno tudi »srečanje«
ne le z avtonomnim pomenom glasbenega dela, temveč tudi z njegovo »prosojnostjo«
in v njej z nezapolnjenimi ostanki nič, ki obeatajo in razpirajo nove kreativne dimenzije in možnosti.

Tako smo s pogledom na optično podobo glasbe, na njeno dinamiko, pripeljani na rob slišnega, a tudi preko njega – onstran dionizičnosti v pozabljeni prostor (Malevičev »supramatizem«). V sfero in moč danes nedostopne, a še vedno neosvojene mistične transcendence glasbe.

Pravzaprav z optičnim dotikom z barvitostjo glasbe »vstopamo«
v še neosvojeno zvočno »kozmičnost«, v prvinsko temo in tišino, znotraj katere se kot po »prapoku«
srečujejo in zlivajo ostanki zvoka – »temna snov«/kvintesenca že slišnega, kakor tudi še neizolirana pozaba, slutnja razsvetljenega »prapravega«
– individualnega.

Govorimo o optičnem dotiku z zvočnim »vesoljem«, ki je, ne da bi se zavedali, vedno bil tam, onstran zaznave vizualnega površja, v glasbi dodeljenih vlog, ter onstran naših psiholoških pregrad, veljavnih dimenzij – glasbene služnosti.

V bistvu se dotikamo tistih razsežnosti, iz katerih skozi »razpoko« na »plečih« refleksije in v zamahu novega poustvarjalca razsvetljena glasba v podobi polarnega sija do nas dejansko tudi prihaja.

Pravzaprav se z interaktivnem sprejemanjem optične podobe glasbe le-ta preoblikuje v valovanje še neznane barvne energije, ki se v svojem omejenem trajanju preko Newtonovega področja nepovratno izgublja v »zvočnem vesolju« – »polju nevtronov«, »temni snovi« (?). V svojem prvinskem pomenu glasba tako razkriva svoje nedolžne, skrivnostne, a še vedno nedostopne »krajine« in lepote.

V nekem pomenu neopazno vstopamo v preteklost, v »pravir« glasbe, v »čas sanj«, v eno od mnogih »zvočnih galaksij« in njenih planetarnih meglic – ustvarjalca/skladatelja. V višjo stopnjo njegove presežne zavesti. V novo uravnoteženost in povezanost, v kateri naš razum še nima pravega dostopa in zaupanja.

Ta izjemna povezanost glasbe znotraj same sebe v trajanju oddaljujočih se vsebin – navzven – pa je tudi enakovredna objektivnost smisla dveh delovanj (slišnega in vidnega). Je skladateljeva dvojna dooblikujoča se čutna celost, ki se je v zanosu, v procesu dionizične kreacije, z miselnim približevanjem v realnost razkrila in dooblikovala v uravnoteženo idejo, motiv, notno gradivo, sedaj poslušano glasbo.

Vsakemu »konzumentu« glasbe se tako znotraj njegovega »potovanja« skozi »zvočno vesolje« odpira povsem nova – izzivalna, toda logična, a še vedno nedolžna možnost povezave in izbire. Vzpostavitev komunikacije, lastnega oz. interaktivnega ravnotežja, ugodja in lepote, toda tokrat brez obremenitve in zaznave zunanjega popredmetenega sveta.

Višja raven

Vsi vplivi na naša čutna doživetja, kamor sodi tudi vpliv poslušane glasbe, ostanejo v spominu le, če so resnično sprejeti in doživeti.¹ Natančneje: pri poslušanju glasbe je njena slišnost »zajeta« v trajanju njenih »fragmentov« v našem spominu; le-ti se »pomikajo« iz vsakega zdaj v naslednjega zdaj, prihajajočega, kar je opisano s »časenjem zavesti« in z »retenco« v poglavju Vidna stran refleksije. Toda praksa optične podobe glasbe prinaša možnost, da Husserlovo »retenco« dopolnimo še z vidnimi vsebinami že slišane.

Govorimo o »časenju«, sledenju in povezovanju posameznih »zajetih« ter v spominu zadržanih vsebinah znotraj časovnih presledkov, ki jih zaradi majhne medsebojne (časovne) razdalje ni mogoče celostno zaobjeti, predvsem v pomenu jasnega integralnega spomina in s tem pridobivanja objektivne celosti poslušane glasbe.

»Zajetim« slišnim vsebinam – posameznim tonom – smo »preblizu«, kar povzroča stanje, kakor če zaradi drevesa ne bi videli gozda. Poslušalčevo doživljanje glasbe posledično »zdrsne« iz procesa koncentracije slišnega sledenja in s tem tudi iz skromnega zajema glasbene celosti v trajanju. Zavedno ali nezavedno so »zajeta« samo posamezna »drevesa«, tj. določen obseg fragmentov iz linearnega sledenja glasbeni celosti, kar se v kasnejši razlagi ali oceni poslušane glasbe, izpričuje z »rašomonskim slišanjem«.

Če tu vstavimo še fiziološko dejstvo, da »čutila hočejo sodelovati«, je razumeti, da se v zapolnjevanje nastalih »praznin« med fragmenti pri poslušanju glasbe upravičeno »vključuje« tudi vid, ki v svojem hkrati

¹ (Ne)doživetje glasbe se skriva v kratkem spominu in skromnem zajemu ter povezavi različnih časovnih plasti, preteklega in zdaj slišane (slika 2), še posebej glasbe z »zapleteno« strukturo, kot je atonalna glasba ali podobno. A ne samo to v spominu; pogosto ostanejo le ekstremni zvočni ali zunanji – nesodelujoči vizualni »dogodki«, ki znotraj poslušanja ne omogočajo povezave in kontinuitete vsebin v pomenu zadovoljivega pomnjenja in doživljanja; ostaja le vtis.

tnem in aktivnem zajemu prinaša ter »vključuje« tudi naravno, tj. neposredno danost.

Tako se v združevanju realnih in abstraktnih vsebin ob poslušanju glasbe pogosto pojavlja nezavedni antagonizem, ki se najprej odraža v pomanjkljivem »zajemu« oz. »časenju« slišnih vsebin, posledično pa v izgubi kontinuitete sledenja poslušani glasbi. Po drugi strani neizbežni, pogosto tudi prioritetni pogled poslušalca dobesedno »potegne« iz že omenjene vprašljive kontinuitete sledenja slišnemu in ga fokusira na vizualne statične, nesodelujoče vsebine.

Zaradi omenjenega antagonizma ter v želji nemoteno slišati poslušalčev pogled pogosto tudi »prestopa« v temo, v mižanje, tj. v vsebine svoje (pod)zavedne izkušnje. Pri poslušalcih navedeno prav gotovo izziva problematični izpad iz kontinuitete poslušanja, s tem pa tudi pomanjkljivo doživljanje glasbe (slika 2).

Nenazadnje je k vsemu navedenemu prišteti še neznane oz. nove izstopajoče vizualne »efekte«, ki se – paradoksalno – z lahkoto in neovirano umeščajo v nezapolnjene, a pričakovane slišne »praznine«. Slednje tako poslušalcu, sedaj tudi gledalcu, zagotovo povečuje že omenjeni antagonizem in s tem tudi dejansko »izgubo« kvalitete poslušanja glasbene celosti.

Prišteti je še večpomenski ritem, ki pogosto zaradi »zgoščenosti in hitrosti« slišnih podatkov od poslušalca »zahteva« izjemno koncentracijo v zavedni sledljivosti. Toda iz že omenjenega razloga – zaradi skromnega »zajema«/»časenja«/»retence (Husserl) znotraj zgoščenosti slišnih podatkov v vsakem zdaju in prenosa le-teh skozi trajanje glasbenega dela – nastopi prevlada ritma, ki poslušalca dobesedno »spodnese« iz realnosti (včasih je to tudi namen) ter mu s tem v nekem pomenu onemogoči zavestno sledenje, kar tudi povzroča vprašljivo slišno razpoznavnost poslušanega glasbenega dela.²

Iz navedenega, predvsem pa zaradi razlik v hitrosti »slišnega gibanja« ter zaradi neizogibno prisotnih antagonističnih (vidnih) vsebin je dostop do celosti poslušane glasbe za poslušalce še naprej vprašljiv, saj jim ni dano objektivno zaobjeti glasbene celosti. Kot celost je, žal, pogosto tudi ne iščejo. Po svojih zmožnostih ji skozi »vidno onesnaženost« zgolj linearno sledijo.

Zato ostaja vprašanje »zajetih« vsebin v slišnem spominu še naprej problematično. To pa tudi upravičeno načenja vprašanje že omenjenih, a

2 Povečan ritem – »dinamika« se v optični podobi glasbi odraža v preobsežni, zgoščeni »transkripciji« slišnega izraza na omejenem likovnem formatu ali omejeni velikosti ekrana. V likovni praksi je ta problem rešen s »popuščanjem«, tj. s fizičnim izrezom »prenasičene« slike (slika 12). V »transkripciji« glasbe na ekranu pa je problem rešen z občasnim »brisanjem« ali »redčenjem« slišnega zapisa. Tak pristop omogoča ohranjanje nemotene koncentracije sledenja optični podobi glasbe in estetske stabilnosti »slišne podobe oz. slike« na ekranu in v našem spominu.

»zamolčanih« »praznin« znotraj kontinuitete poslušanja (Husserlovega »časenja«), tj. gre za vprašanje njihovega ustreznega »zapolnjevanja«.

Toda fiziološko dejstvo je, da »čutila hočejo sodelovati«, prisotna optična podoba poslušane glasbe pa tako nastopa kot druga plat iste resnice. »Fragmentalne praznine«, izpadi iz kontinuitete, o katerih je bilo govora, se tu zapolnjujejo s »prabarvo«, tj. z lastno barvo poslušane glasbe, kar z njenim interaktivnim spremljanjem dokončno odpira prezenco njene doslej zamolčane celosti. S svojo lastno optiko in kompleksnostjo se glasba v svoji celosti integrira v naš spomin. Pri njenem spremljanju (»branju«) je vzpostavljena zadovoljiva razdalja, ki omogoča potrebno koncentracijo in s tem tudi povečano celost glasbenega doživljanja.

Nenazadnje v spremljajočem in izostrenem pogledu sedaj izenačenih gibanj – slišnega in vidnega – naraščajoča celost glasbe pridobiva novo dimenzijo. Njena veljavna linearna »pravila« bledijo in prestopajo v gibačo prostorsko barvitost onstran poslušane in že slišnega.

Tu je z gotovostjo spoznati še, da je lastna barva poslušane glasbe, »umeščena« znotraj fragmentalnih praznin »manjkajočega« slišnega spomina, vsekakor nekaj več kakor le vprašljivo sledenje in prestopanje v različne nepovezujoče vizualne ter pojmovne vsebine (efekte), kar velja zlasti za instrumentalno glasbo. Tako je problem nezadostnega linearnege slišnega spomina, tj. zapolnjevanje »fragmentalnih praznin«, s slišanim in že slišanimi barvnimi izrazi presežen in rešen.

Presežek se zrcali v retenci abstraktnih vsebin, v optičnem pogledu, zajemu ter ohranjanju barvnih sledi že poslušane in sedaj slišane glasbe. A ne samo to: presežek je tudi v novem čutnem dialogu z dinamično prostorsko barvitostjo poslušane glasbe, ki je ves čas v svoji naraščajoči celosti pred nami.

Pri tam se segmenti že oddaljenega časa v pogledu enakovredno zlivajo v trajajočo prostorsko celost poslušane, sedaj tudi videne glasbe. To pa tudi pomeni, da je zagotovljena potrebna razdalja za novo neobremenjeno odprtost, dvojno čutnost ter nadvse jasno zaznavo glasbene celosti.

Optični objem materialnega videza je tako dokončno odstranjen. Nadomeščen je z neopazno tišino in temo, znotraj katere je umeščena poslušana glasba, njena še nedolžna optična – barvita podoba. V objemu svoje lastne prostorske dinamične barvitosti, svojih »zvočnih kvantov«, glasba razgalja in oživlja svoje »slišano telesnost«.

Pri tem napetost izrazne čutnosti, ki jo sproža optični objem »slišne haptičnosti«, ni več omejena le na posamezne stavke, efekte, spominske »točke« in na njihovo neposredno povezovanje v smeri linearnege zaporedja, pričakovane sugestije slišnega, kot je to razbrati v veljavni praksi. Napetost čutnosti je naravnana v naraščajočo glasbeno celost, od začetka do konca, brez podzavestnega usmerjanja in ustavljanja pogleda na posameznih slikah ali podobah za glasbo presežne zavajajoče materialnosti.

Pravzaprav je iz vsega navedenega razumeti, da slišno zaznavanje z barvnim dopolnjevanjem »fragmentalnih praznin« poslušane glasbe ni več usmerjeno v zavajajočo optično oz. materialno danost, skrito v »volji do forme«. ³ Usmerjeno je v izenačeno dinamično trajanje slišne in vidne strukture. V objem njene lastne barvitosti in s tem v povečanje glasbene izraznosti in njenega neposrednega čustvenega učinkovanja.

Za poslušalca, sedaj tudi aktivnega gledalca, to pomeni, da pričakovana čutna sledljivost znotraj optične podobe glasbe ni več v linearnem nizanju sugeriranih in »zamrznjenih vsebin« znotraj vsakega posameznega zdaj.

V svojem relativnem trajanju je izzvana in obujena tista zamolčana barva, ki jo nezavedno vsi nosimo v sebi kot zgodnji, otroški spomin, pred simbolno (besedno) pojmovnostjo. V tej barvi je shranjena čutnost, ki hoče »sodelovati« pri povezovanju vseh zdaj slišnih ter vseh že oddaljenih, »preteklih« v barvi vizualno prisotnih časov poslušane glasbe. Tako se v dinamiki prestopanja med slišnim in vidnim – v dvojni sledljivosti – dooblikuje izjemna integralna celost, tj. krhko, enočutno, toda še nedoživeto, ki »služi dvema gospodarjema«. ⁴ Kompleksnost tega interaktivnega stanja – izraznost zaobjete dvojne, »čiste« čutnosti – pa je še posebej razbrati v Glasbi z veliko začetnico.

Nenazadnje gre za postopek: za zaprto čisto in po hitrosti izenačeno cirkulacijo med poslušanjem in videnjem, tj. za poslušanje z videnjem in za videnje s poslušanjem. Gre za nov zaobjeti izraz glasbe iz nje same. Po vizualnem obsegu pa je le-ta sestavni del naraščajoče optične celosti – sedanjosti in preteklosti – poslušane glasbe, kakor tudi razumevanja njene nove sinkretične celosti. Uvodoma omenjena problematičnost razdalje, ohranjanje poslušane glasbe v svojem spominu, je z njeno lastno prabarvo dokončno presežena.

Presežek je znotraj povečane koncentracije sledenja in s tem tudi večjega prostorskega »zajema« poslušanih, sedaj tudi vidnih vsebin, kakor tudi v »prelomu« linearne sledljivosti ter statičnega pomena enega.

Če se tu ozremo na fiziologijo in prakso že realizirane optične podobe glasbe, je sklepati, da se pri poslušanju glasbe v pogledu, na čepkih mrežnice, pojavlja dvojnost barve – zunanja in »notranja«, z zvokom izzvana »prabarva« (E. Hering). Slednje v trenutnem in povratnem učinkovanju preko sinaps v možganih omogoča dvojni »dotik« slišne in dejansko vidne barve ter njuno »sfumatično« prepletanje in spajanje. S tem pa tudi prestopanje v še nedolžno integralno čutnost poslušane, sedaj tudi vidne celosti glasbenega dela ter njegove časovne relativnosti.

3 Wilhelm Worring, Abstrakcija in empatija, Absolutna umetnost kot utopija, v: Zdenko Vrdlovec, Od ikone do fotografije, *Monitor ISH*, št. 2 (2006).

4 Italo Calvino, Kralj prisluškuje, *Problemi*, št. 5-6 (2004), 77.

S predlaganim postopkom nastaja nova dinamična celost. Združena, slišna in vidna lepota glasbe, usmerjena v prihodnost. Ponuja se povsem drugačna, razumu in čutom še nedolžna razumljivost, ki izključuje presegačo in zavajajočo gravitacijsko materialnost.

Sklepati je tudi, da ostaja nastajajoča interaktivna celost glasbe za vsakega poslušalca še naprej znotraj objektivno-subjektivnega, toda resničnega, čistega čustvenega pojmovanja, ki ga najdemo le v asociacijskem spominu svojega zgodnjega, nedolžnega otroštva.

Pri tem glasba »konzumente« osvobaja prepričan, usvojenih in determiniranih navad, pomenov, usmerjenosti k materialnem – enemu in časovne »ujetosti«. Odpira se prostor prefinjenega komuniciranja, znotraj katerega prihaja do povezovanja slišnih in vidnih (barvnih) vsebin ter njihovega delovanja, tako v eni kakor drugi sinestetični smeri. Nena zadnje se v njej odpira povsem nov, nematerialni, zunajčasovni prostor – že omenjeno »zvočno vesolje«.

V sferičnem pogledu, ki je Tam – na razdalji (na mestu oblakov, a mi ostajamo in slišimo še vedno tu), glasba pridobiva novo vrednost za bolj kritično poglobljanje v njeno nastajajočo in še vedno neraziskano senzorično celost.

Z njej lastno imanentno barvo je glasbi omogočeno novo delovanje: nov opis, pojasnilo ter predvsem na skupnem imenovalcu utemeljeno novo vrednotenje za vsa obstoječa in prihodnja glasbena dela, kakor tudi za njihova sodobna, danes pogosto manjkajoča soočanje in razumevanja.

A ne samo to. Spreminjajoča in le na videz abstraktna optična podoba glasbe razsvetljuje svoj »volumen«, svoja še neznana izrazna videnja, možnosti in soočanja za vsakega posameznika. Toda ne tista, ki so na tak ali drugačen način sugerirana v nepreverljivi in zavajajoči pojavnosti, zavestnih ali podzavestnih ideativnih vsebinah, »okovanih« idejah skladatelja ali vizualijah scenskega oblikovalca, temveč v obliki od zunaj neobremenjene vloge glasbe, ki razrahljani podzavesti sedaj na vizualnem načrtu ponuja, opredeljuje in reprezentira samo sebe – svojo še nedolžno razsvetljeno notranjost, kot edini nedvoumni smisel.

Zato prezenca optične podobe glasbe v soju lastne barvitosti ne ponuja le prepletajoče se skladnosti slišnega in vidnega, temveč odpira svojo še nedolžne možnosti in slutnje. Tu je prišteti optični dotik z globino mistične transcendence skladateljevega jaza ter njegove povečane zavest. Slednja poslušalcu odpira povsem nove, nezarobljene dimenzije časa in prostora, znotraj katerih se razpirajo številne potence neznanih krajin poslušane glasbe, ki so presenetljivo primerljive s pogledom na zvezdno nebo in njegova neskončno oddaljena področja.

Lahko bi tudi dejali, da vstopamo v dimenzije višje ravni zavesti in podzavesti, v dimenzije novih estetskih odnosov, sklenjenih slišnih in

vidnih čutov, ki so v sodobni poplavi vprašljivih kvalitiet skromno povezani in upoštevani.

Tako se znotraj prakse (<http://www.siz1.com/interakt>) in vsega navedenega, predvsem nazornega dopolnila teme in tišine, odpirajo tudi številna vprašanja, ki so še vedno »skrbno varovana« v tradicionalnih pogledih razčlenjevanja slišnih vsebin, usmerjenih v Newtonovo enoznačnost – v eno, tj. v negibne slike ali »modele«, znotraj katerih dominira naša prevladujoča »linearna oz. površinska« inteligenca, predvsem pa naša pričakujoča udobnost.

Nenazadnje bo z našo naravno interaktivnostjo, ki jo vsi nosimo v sebi, ter s predlaganim postopkom (verjamem, da bodo razviti še drugi) omogočena razširitev meja ne le glasbe, te večne, izjemne ter vedno dobrodošle človekove spremljevalke, temveč še vrste drugih dimenzij, dejavnosti, pojmov in zakonitosti, ki izvirajo iz nas samih.

Nov pogled

Vsako zaznavanje ene ali več različnih vsebin je vpeto v hoteno ali nehoteno primerjanje »enakega z enakim«, kar sodi v že omejeno Demokritovo načelo. V primeru obravnavane optične podobe glasbe opazujemo in spoznavamo različnost ene vsebine – glasbe – na dveh ravneh ter njuno sočasno medsebojno prepletanje.

Neizogibno se tu odpirajo številna vprašanja, med katerim je mogoče izpostaviti vprašanje optične estetike poslušane glasbe. To je tista estetika, ki bo ocenjevala različno (čutno) delujoče barvno-tonske strukture in njihova medsebojna prepletanja ter delovanja, predvsem pa hkratno združitve slušnega in vidnega brez zunanjih obremenitev.

Ob navedenem je še izpostaviti dokaj občutljiva vprašanja: Ali bo predlagana optična podoba glasbe v odnosu do danes že kar pasivnih in okamnelih pravil, okusa in estetskih nazorov v družbi (do obstoječe glasbe v širšem pomenu) izzvala zavračanje, negodovanje, amoralnost – »grmado«? Ali bodo imeli tradicionalni pojmi koncertnega izvajanja, danes opredeljeni s kar totalitarno obliko, enako težo, »tolažbo« in pomen tudi za celostno podobo glasbe? Ali bo pri skladanju glasbe upoštevana tudi njena vizualna razsežnost, njena stvarna dinamična barvna prostornost v njeni sferični predstavi, tj. njena izrazna (čutna) moč ter predvsem njena nova prezenca višjega reda, in sicer v danes še posebej potrebni uravnoveženosti?

Vse navedeno velja še zlasti tedaj, ko bo šlo za glasbeno izvedbo v znamenem in določenem prostoru: v glasbenem planetariju, v hologramski izvedbi ... ali podobno, kakor je bilo pri J. S. Bachu in tudi drugih skladateljih, kjer se je združevala zvočna prostornost glasbe z ambientom in željami po svetosti – transcendentalnosti naročnika.

Nenazadnje je mogoče vse navedene dvome in podobna vprašanja združiti v eno samo vprašanje: Ali je mogoče z barvno fascinantnostjo

predlagane optične podobe glasbe (a tudi tiste, ki se bo še razvila) konstituirati obnovo veljavne glasbene estetike,¹ v kateri bo ob poslušanju in hkratnem gledanju pridobljeno kaj več kot morda le mondenost – »igra za en dan«, ali trenutna zanimivost in potešenost nenehno pričakovanege ravnotežja?

Odgovora na to vprašanje zagotovo ni mogoče pričakovati takoj. Razlogi so različni. Toda kljub temu je mogoče in treba takoj izpostaviti nekatera spoznanja. To so predvsem danes v družbi skrite spremembe, povečujoče se razlike in hitrosti, poplava podob ter za existenco nepotrebne (virtualne) informacije, opredeljene le z eno, posegajočo vrednoto, ki vnaša nadvse bolečo negotovost.

Zato se ob navedenem, v pomenu pričakovanega, a v družbi tudi potrebnega ravnotežja, odpira pogumna, morda tudi utopična misel: Ali bo nekega dne abstraktnost, nematerialni proces, kakor tudi vzbujeno (danes pogosto »zatajeno«) sočutje/empatija lahko višjega reda vrednota, nadomestek in nasprotje prevladujočemu imeti, in to ne le v glasbi?

Pri nastajanju in odpiranju tovrstnih dvomov in vprašanj se danes v glasbeni praksi nezadržno, a tudi upravičeno oživljajo stare/nove ideje samostojne umetnosti, »visual music«,² anticipirane v avantgardnih vizijah z začetka dvajsetega stoletja.³

Razlog za oživitvev omenjenih dvomov ni le v novih tehnologijah in v nezadržnem razvoju, ki nam danes znotraj glasbenih praks omogoča večpredstavnostno multimedijško tehnologijo ali podobno.

Odgovor je predvsem v želji po »derealizaciji realnega«. ⁴ V razkritju in osvoboditvi veljavnih, a zavajajočih »podob« – »senc« (Platonova alegorija o votlini) ter s tem razsvetljevanju resničnih vsebin, dimenzij in poti, ki so v nas samih.

A ne samo to. Z optično podobo glasbe se ne iščejo in pričakujejo več samo ugodne identitete s slišnim (znotraj sugeriranih zgodb, sporočil ali materialne danosti), ki jih že poznamo, temveč se s predlagano optično podobo glasbe, z njenim sledenjem, »branjem«, prekinja z lažnim identificiranjem in s tem s samoprevaro, ki jo poznamo v filmu in literaturi.

1 Estetika glasbe, ki bo združena z lastno optično podobo in bo na ta način povečala poslanstvo ter zapolnila pomanjkljivosti in razumevanja tudi v drugih kulturah.

2 Leta 2011 je minilo sto let od začetka abstraktne umetnosti Vasilija Kandinskega (*O duhovnem v slikarstvu*), ki je v svojem delu pod vplivom Schönbergove »nove harmonije« zapustil tudi enega od mejnikov abstraktne vizualizacije glasbe. V ta spomin je bila v največji dvorani Potojske jame 16. februarja 2011 izvedena projekcija vizualizacije glasbe (Božidar Svetek).

Vizualizacija glasbe, ki jo je nakazal Walter Ruttmann in mnogi drugi, še posebej danes, z razvojem računalniške in druge tehnologije, pridobiva nove in nove razsežnosti, ki jih v takem obsegu do sedaj še ni bilo (<http://www.centerforvisualmusic.org>).

3 V. Kandinsky (pred njim Richard Wagner) (*Gesamtkunstwerk*, danes multimedija), A. Schönberg (atonalna glasba ...), A. Skrjabin, P. Klee (harmonija/kontrapunkt), V. Eggeling (»diagonale sinfonije«), H. Richter (ritmično izraženo gibanje), W. Ruttmann (enakovrednost nasprotij), L. Sturzwage (abstraktni film *Color ritmi*), K. Stockhausen, V. Zuckerkandl, O. Fischinger ...

4 Andreja Perič Jezernik, *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza*, Ljubljana 2011, 12.

Nenazadnje optična podoba glasbe poslušalcu omogoča vzbuditev njegove danes pogosto zanemarjene funkcije samokomuniciranja, samokritičnosti, zavedanja svojega bivanja, svoje majhnosti ..., kar je zagotovo veliko več, kot sta le zavajajoči dialog ali lažna identifikacija s sugeriranimi zgodbami ali simbolnimi nadomestki, ki jih poznamo kot umik – v imeti (E. Fromm) ter zaželeni »umetniški užitek«.

Z optično podobo glasbe je, verjamem, omogočen »vstop« v glasbo, njeno lastno temo in tišino – osamelost, znotraj katere se razsvetljuje njena – umetnikova/človeška še nedognana potentnost in razsežnost.

Glasbeni planetarij

Za poslušalca glasbe predstavlja velik problem znotraj kontinuitete poslušanja ohraniti homogenost vsebin. Čeprav se za vsako glasbeno delo pri poslušanju oblikuje spremljajoča sugerirana ali izkustvena vsebina, ostaja še vedno odprt (ne)zavedni antagonizem znotraj slišane in vidnega, tj. med pričakovano iskustveno pojmovnostjo, sugerirano »zgodbo« ali vizualno danostjo ter avtonomnim, abstraktnim glasbenim delom.

Problem pomanjkljive homogenosti se skriva znotraj neustrezne interakcije med sodelujočimi vsebinami, tj. v objektivni nezdružljivosti slišnih in vidnih vsebin.

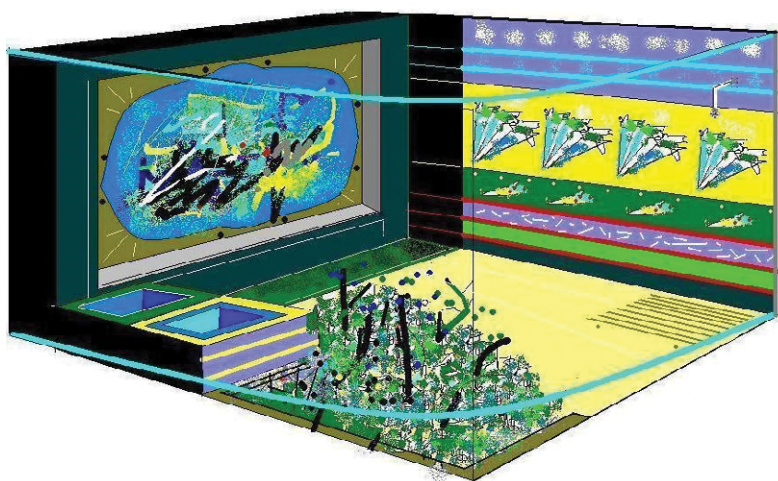
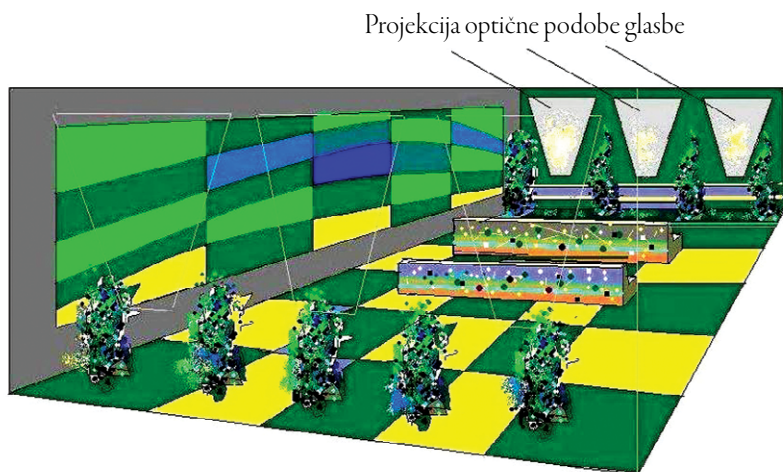
Če to ponazorimo z modelom, znotraj katerega poslušane zvočne vsebine postavimo v središče vidnih vsebin, ki jih pojmuje kot »zaprt prostor«, ter jih na to skozi namišljeno odprtino poslušamo, se »prostor« (realno okolje s svojo vsebino) ne glede na privilegiranost slišnih vsebin pri vrednotenju le-teh udeležuje in vpliva s svojo vsebino.

Če obrnemo in na enak način privilegiramo vidno informacijo – videz, se zgodi podobno. V obeh primerih je neizogiben vpliv vsebin okolja/sredine, tako v eni kakor v drugi smeri.

To spoznanje na široko odpira že izpostavljeno vprašanje objektivnosti obeh vsebin, tj. neizogibnega vpliva ene sredine na drugo, in s tem vprašljivost dosežene sinteze, kar še posebej velja za podzavestno »privilegiranje« vizualnih vsebin.¹

V zgodovini glasbene umetnosti se je problem »nezdružljivosti« sluha in vida – njun antagonizem, reševal različno. Skozi čas se je izoblikovala sprejemljiva rešitev, tj. »prekodiranje« zvočnih vsebin v svetlobo oz. barvo. Toda v tej rešitvi je nastal tudi velik problem gibanja svetlobe v

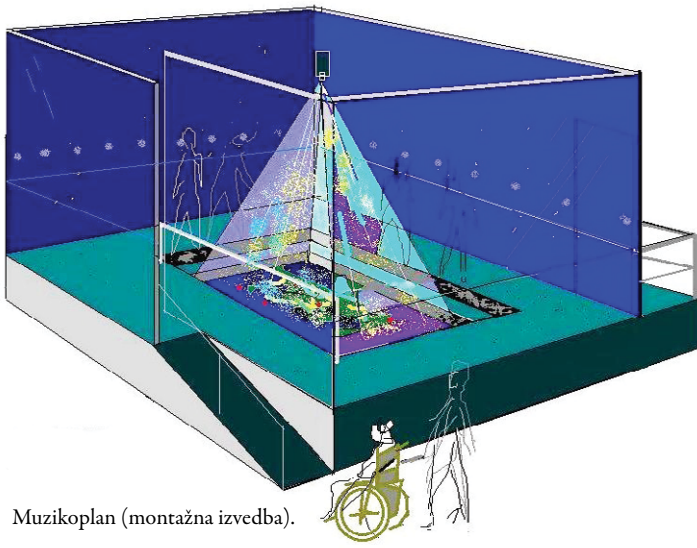
1 »Človek je vizualno bitje.« Anton Trstenjak, *Človek bitje prihodnosti: okvirna antropologija*, Ljubljana 1985, 105.



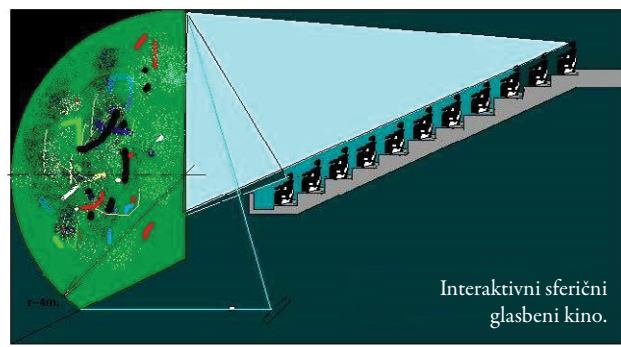
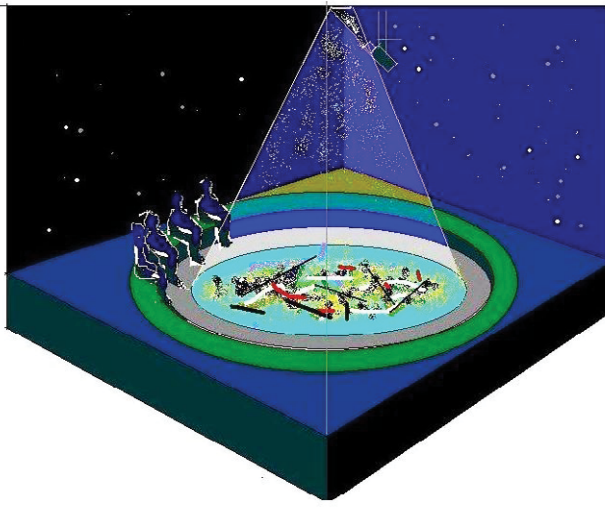
I 34 (zgoraj)
Oblikovanje večjih javnih prostorov z vključitvijo optične podobe glasbe.

I 35
Ureditev zasebnih prostorov z vključitvijo optične podobe glasbe.

I 36 (stran 165)
Oblike javnega predvajanja optične podobe glasbe.

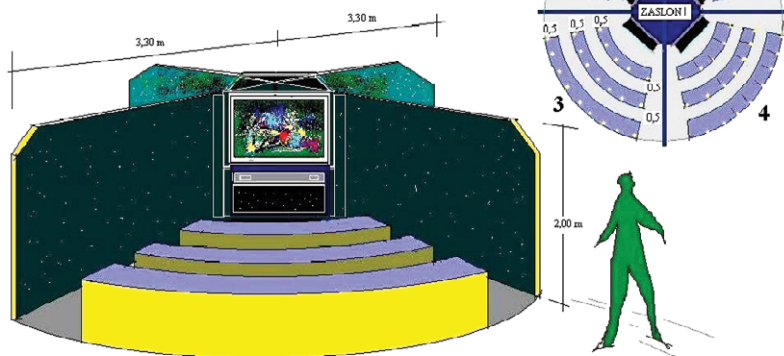


Muzikoplan (montažna izvedba).

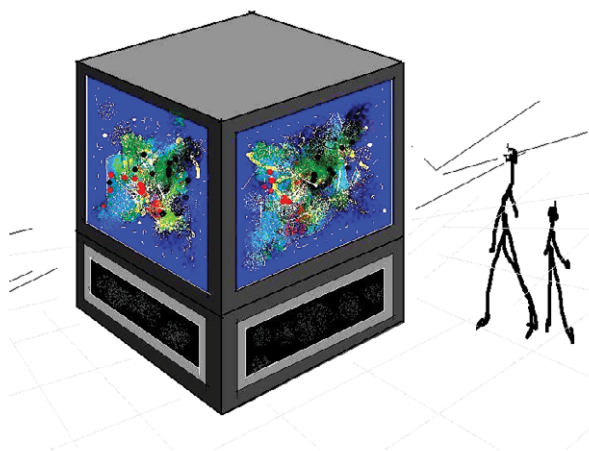


Interaktivni sferični glasbeni kino.

Predvajanje optične podobe glasbe v čakalnica (letališča, avtobusne, železniške postaje itd.).



Kvadroplan



■ 37 (zgoraj)

Oblika javnega predvajanja optične podobe glasbe (čakalnica).

■ 38

Oblika javnega predvajanja optične podobe glasbe (kvadroplan).

■ 39 (stran 167)

Različne opreme za predvajanje optične podobe glasbe.

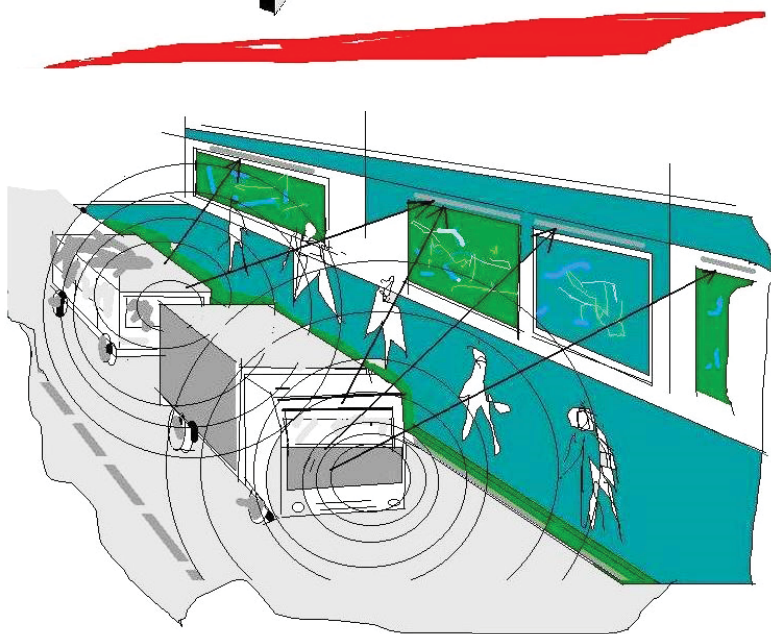
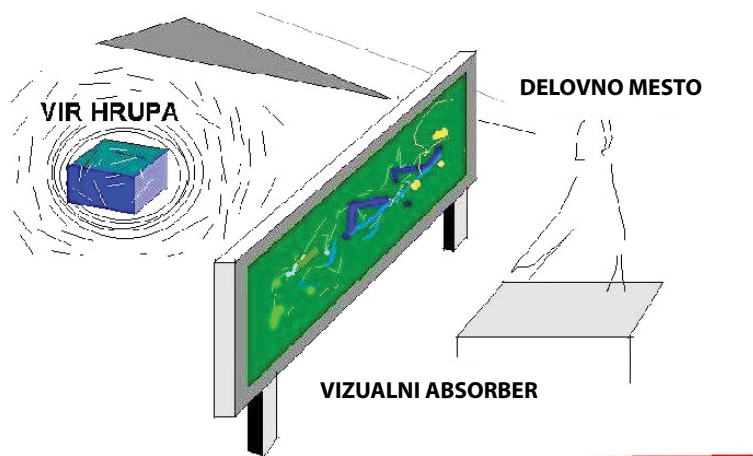


I-Box



zvočnem, tj. omejena možnost »manipulacije« s svetlobo oz. barvo, kar je do neke mere še danes težava. Tu je izpostaviti posebej problematično, a še vedno odprto vprašanje »zaprtega« fizičnega prostora, znotraj katerega se vprašljivo predvaja glasba oziroma se združujeta zvok in svetloba.

Izhajajoč iz prakse, menim, da je problem »zaprtega« prostora, njegove omejujoče perspektive ter v njem prevladujoče ploskovnosti v pomenu združljivosti zvoka in svetlobe rešljive, če se njegova namenska funkcija uskladi s sferičnem volumnom optične podobe glasbe, ki jo leta v tem prostoru s svojo upodobitveno strukturo in časom trajanja ustvarja in oblikuje.

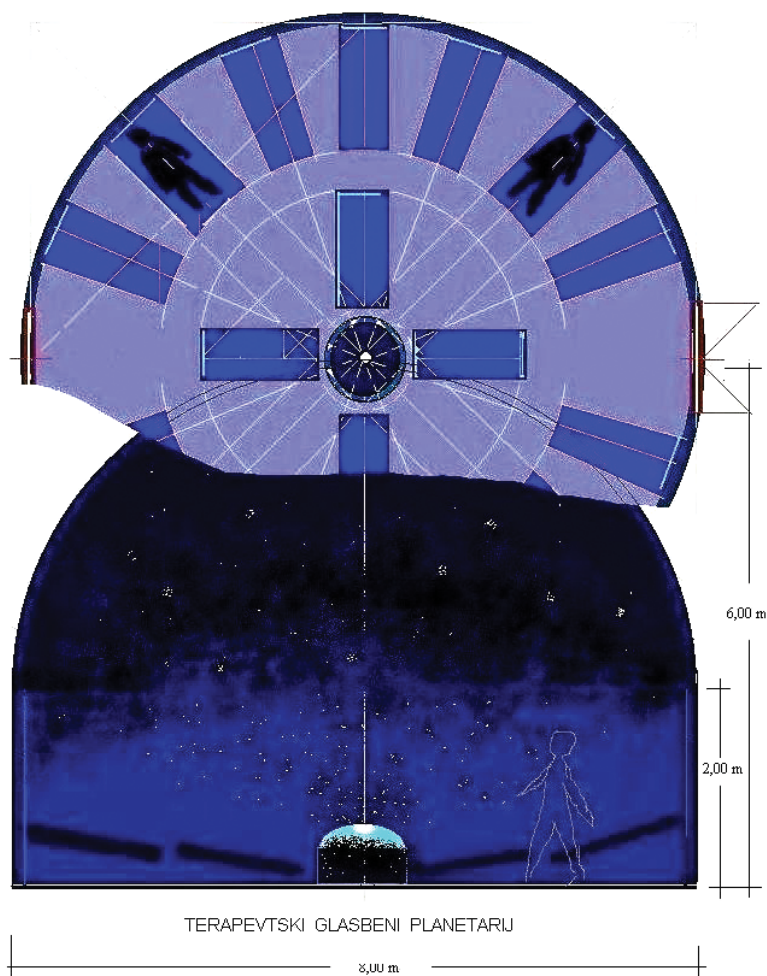


I40 (zgoraj)
Optični pano za vizualno
ublažitev (absorpcijo) hrupa
v delovnih prostorih.

I41
Optični panoji za vizualno
blažitev (absorpcijo) hrupa
v prometu.

Če gremo od tod še naprej in se vprašamo po idealni obliki »zaprtega« fizičnega prostora, znotraj katerega se »dogaja« glasba,² je to vsekakor kroglja kot dovršena, uravnotežena in v pogledu »mehka« forma. Še posebej zanimiva in privlačna pa je njena notranja sferičnost, ki so jo od nekdaj pri-

² Ta problem za hologramsko izvedbo glasbe nima pomena.



merjali z nebesnim svodom, na katerem so opazovali zvezde in planete.

To opazovanje zvezd in planetov pa je bilo in je še danes izjemno privlačno, predvsem zaradi svoje mističnosti, tj. zaradi možnosti optičnega kontakta z oddaljenimi in neznanimi »krajlinami« vesolja, danes, bolj kot kdaj poprej, videnih skozi teleskop.

K vsemu navedenemu je še prišteti izjemno stanje občutkov znotraj nočnega opazovanja ozvezdja, saj le-to v svoji celosti ponuja zunajčasovnost ter v nekem pomenu svoj »kaotični« videz, tj. »neurejenost«

42
Receptivna glasbena
terapija v (malem)
glasbenem planetariju.

zvezd, planetov in galaksij. Toda kljub temu je v našem prepuščajočem se pogledu neka neznana in nerazumljiva »urejenost«, ki nas znotraj sferične globine pogleda privlači, čudi, razburja in hkrati tudi pomirja.

Ta živost pogleda v globino sferičnosti neba/vesolja, usmerjena v neskončno število zvezd, planetov, galaksij, pa je bila od nekdaj tudi zanimiva in vabljiva za naročnike ter graditelje cerkva in drugih objektov, ki so to sferičnost krasili s podobami in barvami ter so se na ta način »približevali« (in se še) tistim občutkom, ki jih ponuja zvezdno nebo s svojimi znanimi in neznanimi imaginacijskimi vsebinami, kakor tudi »oddaljevanji« v neznano, a privlačno globino še nedojemljive neskončnosti.

Skrozi večletne izkušnje pri iskanju »pomiritve« antagonizma med slišnim in vidnim, med glasbo in svetlobo, je spoznati, da je to izjemno, a problematično celost mogoče doseči le na način, da se »dogajanje« glasbe, nadgrajeno z njeno lastno optično podobo oz. barvo, »prestavi« iz tradicionalnega okolja (vključno z njegovimi izvajalci) v večno enako temo in tišino, to je v že znani sferični objekt – planetarij.

Tako prezenca – projekcija optične podobe glasbe znotraj glasbenega planetarija (sliki 45, 46; AAS R174/93) v objemu in globini sferičnega prikazovanja ter opazovanja v lastni avtonomni barvitosti, času in prostoru nosi sama sebe in temelji sama v sebi – v njej ni nič izven nje. Kajti umetnost ima lahko za vsebino le sebe. »Idejo o brezpredmetnem sem izpeljal iz umetnosti,« pravi K. Malevič.³ To dejstvo pa je vedno rahljalo in pomikalo meje spoznanj, različnega in možnega.

Pravzaprav je znotraj sferičnosti glasbenega planetarija omogočena projekcija, tj. vizualna prezenca glasbe, in s tem njena jasna ločitev od realnega – materialnega, kar poslušalcem, sedaj tudi aktivnim gledalcem, omogoča »derealizacijo«, tj. izjemen pogled iz njene notranjosti na njeno zunanost, ki se razteza v kozmično globino, v lepoto že slišane, a hkrati tudi preko nje v relativnost časa in prostora – v lastno svojo transcendo.

Lahko bi dejali, da je pogled na poslušano glasbo primerljiv s pogledom na zvezdno nebo. Zato je mogoče tudi sklepati, da realni »privid« glasbenega ni samo v slišnem, temveč je tudi v optičnem dotiku z dinamično podobo glasbene sferičnosti.

A ne samo to. Z oddaljevanjem v globino sferičnega pogleda poslušane glasbe se znotraj njega srečujeta naš jaz, naša izkušnja, ter svet skladatelja in kozmičnost njegove prezentirane glasbe. Poudarek je v kompleksni združitvi slišnih in vidnih vsebin, ki se v svojem trajanju med seboj ne izključujejo in nas ne zapeljujejo z materialnostjo, površino, perspektivo, gravitacijo, z eno ali drugo prioriteto.

3 Slobodan Mijušković (ur.), *Kazimir Malevič: suprematizam, bespredmetnost: tekstovi, dokumenti, tumačenja*, Beograd 1980, 83.

Tako je z »odstranitvijo« »tradicionalnega« prostora, obremenjenega z indiferentnimi vsebinami, ter zapolnitvijo slednjega z optično podobo poslušane glasbe poslušalcem omogočen nov vpogled. Vpogled, ki v glasbi razkriva – skladateljeva odkritja tistih vsebin in pričakovanj, ki prihajajo iz odprte sfere »praglasbe« (Platon).

Prezenca optične podobe glasbe, »podprta« s slišnim, nas dejansko »odpelje« iz prostorskih omejitev v »supramatistično polje«, kot piše v svojih tekstih K. Malevič,⁴ tj. v polje energetskega potenciala barvnih razlik.

Ob zbranem poslušanju in videnju – »branju« glasbe – nas le-ta dejansko »prestavi« v svoj »prasvet«, v svojo kozmičnost. Nas osvetli s svojim univerzalnim, a zamolčanim sijem, in nam omogoči doživetje, razburljivost in pomirljivost, primerljivo s pogledom na jasno nočno nebo, polno zvezd ali posnetke planetarnih meglic skozi Hubblov teleskop. V celostnem videnju in slišanju optične podobe glasbe nam je omogočen njen sferično dinamični učinek. Svet glasbenega, ki je že nakazan s »kozmičnim kinom« (Jordan Belson).

Tako je svet glasbenega sedaj možno dejansko slišati, videti in doživeti v »interaktivno/sfričnem glasbenem kinu«⁵ ter v glasbenem planetariju (slike 36, 45, 46), kjer optična podoba glasbe prestopa v svojo kozmičnost. V svoji globini, sferično dinamični prezenci, nam tako glasba na svodu planetarija razkriva in ponuja svoje še nedotaknjene krajine in lepote.

Ob tem se, verjamem, nepovratno razsvetljuje zavajajoča, udobna linearno-površinska danost »Platonove votline«. Prostora, v katerim je presežen že znani ambientalni vpliv njegovih »senc«, ki jih srečujemo v cerkvah, koncertnih dvoranah in drugih prostorih. Tako je poslušalcem omogočena »odstranitev« realnega časa in s tem vpogled v njegovo relativnost.

Slednja tako povsem na novo razsvetljuje resničnost vzporednega »potovanja« z glasbo. Odkritje njenega »vesolja«. V njegovi globini pa fascinantni, a zamolčani »transcendentalni svet« skladatelja in njegovega dela, celostno estetsko učinkovanje ter predvsem občutenje svobode.

4 N. d., 47.

5 Božidar Svetek, Interactive Spherical Musical Cinema Iena, *Ideen-Erfindungen-Neubeiten*, Nurnberg 2001.

Medprostor

V tem poglavju se bomo dotaknili medprostora, ki ga odpira naša prirojena interaktivna lastnost. Govorimo o odpiranju povsem novih smeri in možnosti za zapolnitev dejanskih praznin in razlik, ki se odpirajo med poslušanjem glasbe v koncertni dvorani in v domačem ambientu ter med odhodom v kinodvorano ali gledanjem televizije.

Televizija: novejša tehnologija za prenos gibljive slike in zvoka ne ponuja tiste fascinantnosti, ki jo omogoča starejša tehnologija – kino. Pri slednjem gre za »pripravo« in odhod v poseben prostor; gre za temo, glamur, specifični vonj, družabna srečanja in še vrsto drugih »pričakovanih napetosti« (tega danes, žal, ni več), podobnih odhodu v gledališče.

Mali ekran: »opredmeteni« film kaže enako gibljivo sliko, kakor jo vidimo v kinodvorani, vendar se v domačem okolju, v dnevni sobi, vsa že omenjena, uokvirjena fascinantnost gibljive slike izgubi v vsebini pohištva in nam znanih domačih predmetov.

Z omenjenim spoznanjem lahko prav gotovo potegnemo tudi vzporednico, ki na eni strani zajema poslušanje glasbe v koncertni dvorani, na drugi pa poslušanje glasbe v domačem ambientu. Tako je prihod na klasični koncert še vedno obdan s posebnim občutkom napetosti in pričakovanja, ki ga je nekoč imel tudi obisk filma.

Poslušanje glasbe v domačem ambientu ima podoben učinek, kot ga ima televizija. Toda v tej primerjavi izstopa pomembna razlika, ki še ni presežena in zapolnjena. Pri gledanju filma v kinodvorani je mogoče ločiti ambient – vizualno danost na eni strani ter samo »pripravo« za gledanje filma in čas po njem na drugi strani. Prostoru oz. dvorani, v kateri se predvaja film, je »odvzet« videz – okolje.

Ali drugače: s projekcijo, z »umeščanjem« filma v temo in tišino je dosežena osamitev oz. izolacija, tj. odstranitev okolja, ki bi bilo kakorko-

li moteče za projekcijo. Ko se film začne, ležijo vsa njegova fascinantnost, estetika in učinek prikazovanja v razbremenjeni ter osvobojeni vsebini. Ničesar ni zunaj filmske projekcije!

Nasprotno pa je pri koncertni izvedbi (v akustični »škattli« – CD) ali pri predvajanju glasbe v domačem ambientu vidno vse. Skrita sta temelj slišnega – sama glasba – in prostorska razsežnost glasbe.

Drugače: sama instrumentalna glasba je abstraktna. V svojem pričakovanem vizualnem podaljšku nosi svojo realno barvitost, svojo lastno svetlečo celost, a je le-ta prekrita in ločena z neizogibnim videzom okolja. Tako ostaja neizogibno antagonistično okolje, vključno s poustvarjalci in publiko, žal še vedno »sestavni«, pogosto tudi dominantni del njene linearne površinske rasti. Zato ostajata vsebinsko sledenje glasbi in njeno čutno doživljanje še naprej vprašljiva, predvsem v pomenu njenega celostnega dojetanja.

Ob upoštevanju vsega navedenega si dovoljujem mnenje, da si glasba za svojo imanenco nesporno zasluži resnično, prostorsko barvitost svoje pojavnosti in izraza ter tudi temu primeren povezujoči prostor za izvedbo, v katerem bo razsvetljevala svojo in našo resničnost.

»Široko zaprte oči«

V pomenu vedenja sta izjemno zanimiva delovanje in vpliv teme na človeka.¹ Ko oko zazna temo (zaton dneva, prehod svetlobe v noč), se začnejo v naših možganih podzavestno določeni kemijski procesi v smeri popuščanja telesne in psihične napetosti, tj. priprave za spanje. Telesne dejavnosti se upočasnijo, telo se počasi sprošča.

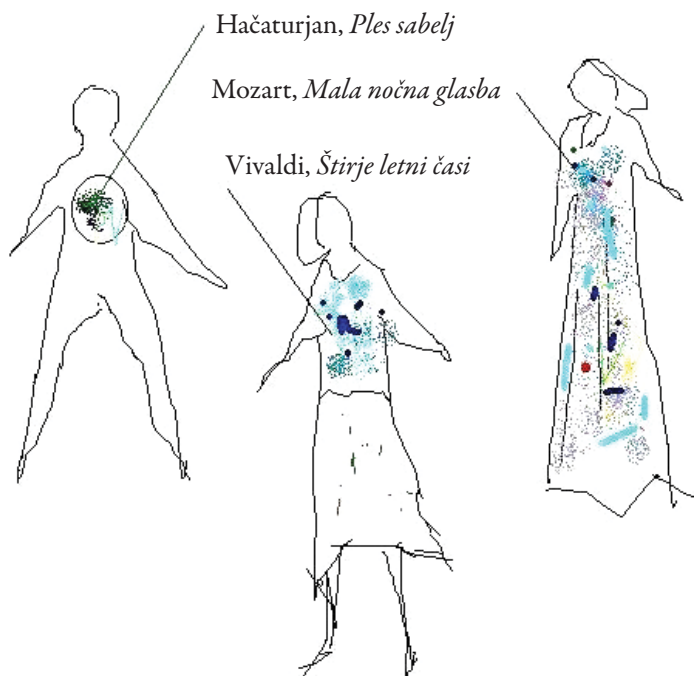
To velja v naravnih pogojih za večino živih bitij. Vendar si je človek s presežkom, z umetno svetlobo, omogočil izstop iz naravnega reda, v svoji osnovi pa je ohranil svoj prvinski gon v pomenu povezave s temo.

In ravno tu je našel film svoje domovanje, svojo privlačnost in fascinantnost. Tisto, kar je bistvenega pomena, je doseganje sprostitev v temi na naraven način, a vendar s »prevaro«. Kljub temu je stanje sprostitev dobrodošlo, predvsem zaradi utrujenosti, depresij, stresa, travm ali podobnega, kar sodobnost neustavljivo prinaša. Tako bo film pri posamezniku iz navedenega razloga še naprej ustvarjal vzdušje zabave, sproščeno-sti, samozaupanja ... Imel bo svojo pomembno vlogo, vendar slednja pri posamezniku nikakor ne sme biti v pomenu razbremenjevanja lastne individualnosti ali odgovornosti.

Navedenega dejstva pa ni mogoče primerjati z vsebino glasbe, saj je koncertna dvorana ali drug izvedbeni prostor sestavni vizualno-estetski del poslušane vsebine. Žal ostaja v večini primerov videz oz. ambient nepovezujoč in nespremenjen.² V njem se »programirano« spreminjata le zavajajoča uvodna napetost pričakovanja (slednje velja predvsem za kon-

1 V njenem objemu vedno iščemo svetlobo oz. zvok, pričakujemo varnost znanega in obvladljivega.

2 Zato imamo danes številne koncerte, ki v svojih izvedbah vključujejo različne svetlobne oz. barvne učinke. Po svoji izraznosti so nekateri res izjemni. Vendar so po izraznosti in združljivosti izvajane vsebine ter okolja v pomenu celosti bolj skromni. K temu je dodati še dejstvo, da prostor, namenjen občinstvu, v celoti in pomenu ne omogoča komunikacije in spektakla, ki ga glasba v sebi ima. Poslušalci so izključeni in niso del teh vsebin, so bolj ali manj oddaljeni opazovalci. To dejstvo lahko pripisemo skoraj vsem koncertnim izvedbam resne glasbe.



43
 Segmen-
 ti optične
 podobe posa-
 meznih
 glasbenih
 del kot vzor-
 ci v tekstil-
 ni (modni) in-
 dustriji.

certne izvedbe) in tudi sama vsebina glasbe z njeno vgraje-
 no, a tudi »nastavljeno« napetostjo (kar je njen sestavni,
 pogosto tudi komercialni del).

V senci zavajajoče uvodne napetosti – pričakovanja in
 kljub lastni interaktivni danosti sprejema poslušalec sliš-
 no vsebino, ne da bi pri tem podvomil o združljivosti le-
 te z vidno danostjo ter se hkrati poglobil v njuno prostors-
 ko povezavo in s tem v samo kvaliteto poslušane vsebine.
 Tako (ne)zavedno zavajajoče pričakovanje nosi v sebi za-
 voro, ki »duši« dinamiko vseobsegajočega interaktivne-
 ga spremljanja glasbe.

Izhod iz tovrstne neaktivnosti, iz (ne)zavedne »mot-
 nje« pri interaktivnem »spajanju« prisotnih vsebin je za-
 tiskanje oči. Gre za »izbris« vizualne danosti ter tako sle-
 denje le slišnim vsebinam, glasbi, in sicer v temi.

Ob vsemu navedenemu je omeniti še »tiho pričakovan-
 je« ali morda že kar »zahtevo« poslušane glasbe in njene
 izoblikovane programiranosti, da naj bi se osredotočili le
 na poslušano vsebino, kar tudi »nagovarja« že omenje-
 na napetost v pričakovanju. Seveda naj ob tem ne bi vzpo-
 stavili »prepovedanega« optičnega stika s pomensko več-
 plastnim antagonističnim okoljem – z danostjo (slika 18).

Enostavno naj bi ga v zrenju »odmislili« in imeli »na široko zaprte oči«, kar pa je zaradi naše fiziologije vprašljivo.³

Nenazadnje je razumeti, da naši čutni »registri«, čeprav »hočejo sodelovati« pri spremljanju informacij – glasbe, ne vzpostavljajo pričakovane harmonije, tj. čutne celosti slišnega in vidnega (slika 18).

Zaradi pogoste »prevlade« izstopajočih vidnih »registrov« materialne ali pojmovne danosti glasba ob pozornem poslušanju ne doseže svoje realne avtentičnosti, fascinantnosti, vabljivega in skrivnostnega sporočila, transcendence, ki jo v sebi nesporno nosi in bi jo lahko ponudila. V praksi to tudi pomeni, da še nimamo ustrezno izoblikovanega pristopa in dogovora o konceptu celostne, vseobsežne podobe glasbe.

Toda ne glede na navedeno je priznati, da nekatera glasbena dela ali nekateri njihovi deli s svojo vsebino, s samostojno estetsko celostjo, »pripravljenega« poslušalca v zrenju dobesedno priklenejo nase in s tem vsebino okolja dejansko »izbrišejo«.

To, kar nas fascinira, nas notranje oddvoji od sebe in s tem v slisnem zrenju udobno otrpne, preseže predmetno sporočilnost – videz/okolje – ter s tem glasbo naredi za Glasbo; iz tega je spoznati, da gre za časovno omejeno stanje, v katerem nam glasba sama od sebe dejansko »pove« to, kar si želi.

Gre za zunajčasovno združitev in soobstoj zavedanega in nezavednega. Za »prestop« v omejeno množico »trajajočih so-zdajev« slišnega, ki se v nekem pomenu, v svoji optični »čistosti«, preoblikuje v začetno strukturo »stanja REM«. ⁴ V tako omejenem trajanju celostnega čustvenega stanja pa je dosežena odsotnost, »ohromelost«, izguba dotika z realnim okoljem, kakor tudi s časom, v katerega smo okovani.

Gre za nekaj abstraktnega, fascinantnega, za vstop v prostorsko časovnost, ki ni del gravitacijske narave, danosti, cikličnega ali linearnega časa. Gre za stanje, ki je zagotovo primerljivo z optičnim dotikom osvobojene – gibajoče se barve in njene spektralne, pogosto tudi mistične izraznosti.⁵ Nenazadnje je v tako doseženem stanju dobra glasba zagotovo zapisana z veliko začetnico.

3 Z navedeno ugotovitvijo pa se tu ponovno soočamo z že uvodoma omenjenim dvomom v zvezi z avtorskimi pravicami, ki segajo preko slišnega v sfero vizualnega.

4 Faza spanja, ko so vizualne podobe najbolj aktivne.

5 Najdemo jo pri opazovanju »bogatih« prazničnih ognjemetov, ki včasih kar »vzamejo dih«, ali v tišini opazovanja jasnega (nočnega) neba, polnega zvezd, kakor tudi v vznemirljivem opazovanju vsebin vesolja, planetarnih meglic ... skozi Hubbleov teleskop ali podobno.

Premeščanje

Z optičnim dotikom poslušane glasbe, s stanjem tonske »sublimnosti«¹ se premeščamo v vizualno gibajočo se štirirazsežno strukturo. V njeno »agregatno«² stanje, snovnost, ki nas prevzame, kajti smo njen del, a hkrati tudi njen »ujetnik«.

Slednja nas popelje v svoj resnični notranji brezpredmetni svet. V novo uravnoteženost barvnih razlik ter v svet odprtega dialoga, lepote, sobivajočih slišnih in vidnih harmonij, neskončnosti in univerzalnosti.³ V nastali sintezi znotraj same sebe so glasbi vrnjeni osupljivost, svečanost in njen zanemarjeni sij.

V čistem zrenju, izostritvi pogleda za poslušalca nastopi »magnetni spoj«, ki sproža začasno zamenjavo eksistencialnega časa z relativnim, uravnavo in združitev razlik čustvenega sveta, stresnih, depresivnih in drugih napetosti z bolj prijaznimi doživetji, ki jih glasba prav gotovo v sebi ima.

Iz vsega navedenega je možno razumeti, da je s pričujočo optično podobo glasbe mogoče bolj jasno in odločno potegniti ločnico med vsebino in pomenom, ki ju glasba v svoji imanentnosti nosi. Predvsem pa med vizualno hegemonijo večplastnosti okolja, simboličnostjo programov in samih izvajalcev med izvedbo.

Tako je s predlagano optično podobo glasbe podana ločitev med motivom in videzom, med dejansko vsebino, tistim, kar naj bi glasba bila, in tistim, kar zagotovo ni.

Nenazadnje je glasba v svoji celosti in trajanju razsvetljena na način, ki ustreza času in našim dejanskim prvinskim fiziološkim lastnostim. To pa tudi pomeni, da dvojna čutnost slišnega in vidnega prestopa v interak-

1 Je rezultat zrenja v dvojno strukturo slišnih in vidnih glasbenih vsebin, znotraj katerih prihaja do kontinuiranega »zlitja«² zdaj in preteklih časov, odsotnosti horizonta, senc ter breztežnosti.

2 Pri hologramski izvedbi glasbe bo položaj spremljanja mogoč v samem jedru glasbenega dogajanja.

tivno razumevanje zasledujočih vsebin v sebi, le-te pa odpirajo glasbi ne-
šteto ustvarjalnih in tudi tehnično izraznih možnosti.

Digitalni format

V svoji dvojnosti nosi vsebina optične podobe glasbe 1) realno vidno, in sicer tisto, kar se lahko preslika v en trenutek, primerljiv s fotografijo, modelom, in 2) v isti vsebini skrito imaginarno,¹ kar v spremljanju dopolnjujemo v svoji domišljiji. Razumeti je, da lahko zvočno in vizualno vsebino v skupnem času in prostoru izmenjujemo celostno,² subjektivno in objektivno, zavedno ali nezavedno, sočasno in po intenziteti uravnoteženo z obema čutiloma hkrati. V novi interaktivni podobi je optična shema glasbe spremenjena. Je razkrita, očiščena in razbremenjena svetlobe dneva.

V podobi integralnega konzumiranja in doživljanja je glasba celostno »uravnotežena«. To pomeni, da je njeno harmonijo, melodijo, ritem, strukturo, trajanje, kakor tudi njeno gostoto in prosojnost, sedaj mogoče tudi na vizualni ravni enakovredno in uravnoteženo spremljati³ (sliki 48, 49).

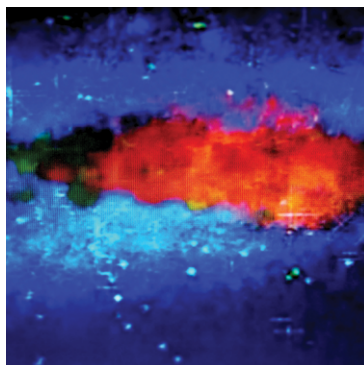
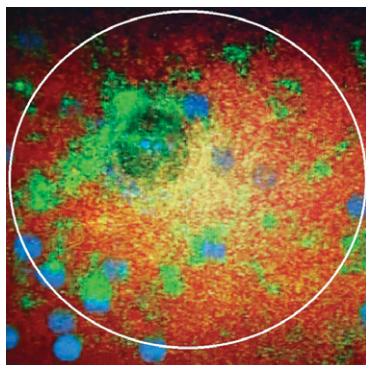
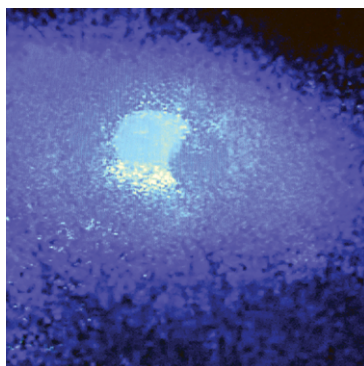
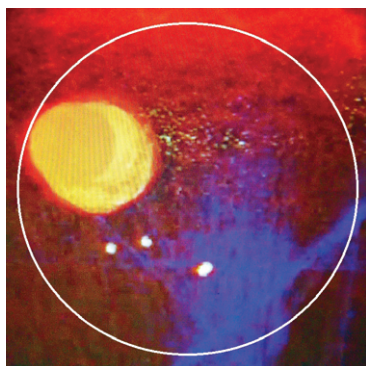
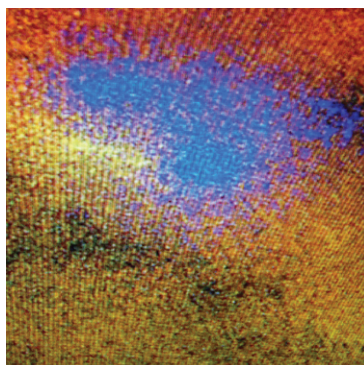
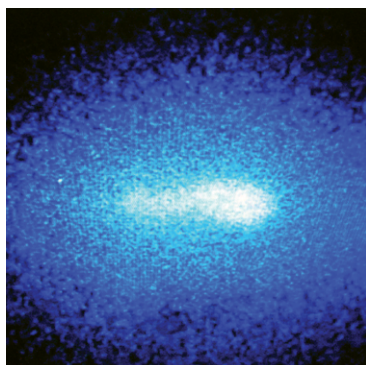
Tako vseobsežna, celostna glasba ostaja še naprej v svoji neločljivosti zunaj dvoma, moralnih presoj in programsko usmerjenih učinkov. V svoji prostorski izraznosti se slišano in videno dejansko nikoli ne ponovita. Zato verjamem, da bo glasba v svoji novi izraznosti še naprej ohranila izjemno in vabljivo mesto v umetnosti.

V svojem videzu tako ne prinaša več zgodbe ali naravnih, ponavljajočih se, vnaprej determiniranih in pričakovanih vsebin. Znotraj slišnega se razsvetluje njen celostni portret. Vrača nas v sfero predideativnega napajanja, v temo in tišino osvajajočega niča, v pomirjujočo transcendenco,

1 Tisto, kar skladatelj morda ni zajel in imel možnost izraziti v notnem gradivu.

2 Med zaznavanjem zdaj in že slišanimi vsebinami ni jasnih časovnih zaporedij, razlik. Minule vsebine se med seboj časovno (v kontrastih) prepletajo in se tudi vračajo v zdaj. Sodelujejo in omogočajo celostno spajanje ter spremljanje, brez realne notranje časovne dimenzije.

3 Slednje omogoča DVD oz. HD DVD, od leta 2008 pa predvsem Blu-ray oz. katerikoli format, ki uporablja HD video zapis.



144
Posamezni kadri (sličice/frames)
optične podobe različnih glasbenih del.

izhodišče skladateljeve predasociacije in ideje. Pri tem reprezentira samo sebe ter sama s seboj vzpostavlja čisto nedotaknjeno celost.

Glasba, združena s svojo optično podobo, zaživi v dvojnosti eksistence v novi presenetljivi fascinantni klimi. Njena izhodišča – neskončni prostor, tema, tišina, »praprvo«, skladateljeva ubranost, dooblikovana ideja – so sedaj v barvi jasno izražena. Znotraj sfere poslušane glasbe je tako omogočen »optični dotik« z njeno vedno pričakovano podobo. A ne samo to. Konzumentom je odvzeto zavetje, videz naravnega, znanega, udobnega ter vprašljivega komuniciranja, kar zagotovo ponovno »vzbuja« našo uspravano radovednost in aktivnost.

Vsebina, ki je pred nami, tako presega že veljavna in ukoreninjena pojmovanja glasbenega in tudi veljavnega likovnega izraza. Ob ponovnem poslušanju in gledanju nadgrajeno glasbo vidimo in doživljamo na novo, jo hkrati modificiramo in obnavljamo.

V procesu njenega spremljanja z nje odpadejo vsa naložena ali vsiljena ji bremena. Tista, ki bi nas lahko oddaljila od njenega bistva, relativnega časa in prostora.

Večkrat poslušana, a ne dovolj razumljena glasba se na novo vrednoti. Razkriva in razsvetljuje se njena strukturna vsebina, ki smo jo pri poslušanju pomanjkljivo zaznali ali pa se je sploh nismo dotaknili.

Omogočena sta nov vpogled in razkrivanje vsebin, skrivnosti in osupljivosti, ki jih glasba (človek) vsekakor ima in nosi v sebi. Pravzaprav glasba tako odpira pot nazaj v globino človekovega jaza, teme in tišine, osvajajočega ničā; optična podoba glasbe ustvarja pot k samospoznanju in prostor zanj.

Znotraj slednjega pa smo soočeni z realnostjo in relativnostjo, s tem pa tudi z negotovostjo dinamike naše danosti. Hkrati pa tudi z (navideznim) izhodom, ki je v nenehnem poseganju po smislu naporne in uporne ustvarjalnosti, tj. v zapolnjevanju pričakovanega.

Če sodimo po navedenem, sledi, da glasbe ni treba več razlagati, dovolj jo je le slišati in videti. Ona je tu pred nami, v svoji odprti razsežnosti – povsem razkrita.

Kot taka pridobiva večjo moč, harmonijo, nedokončano univerzalnost, kakor tudi novo psihologijo poslušanja ali, bolje rečeno, imaginacijo konzumiranja. To je še posebej zanimivo, saj se v svoji »goloti« ne podreja nikomur, le sebi in svoji imanentnosti. Ostaja še naprej ravnodušna, samosvoja in demokratična. Je vsem enako dana, dostopna in zadostna, tako, da lahko vsakdo, še naprej svoj jaz, pomen in doživetje položi vanjo.

Novo življenje

Vse zapisano je na nek način nesoglašanje z obstoječo, skoraj že dolgočasno in nespremenjeno prakso izvajanja in predvajanja glasbe ter z vanjo umeščenim okoljem sodelujočega, a vprašljivega sporočila in videza.

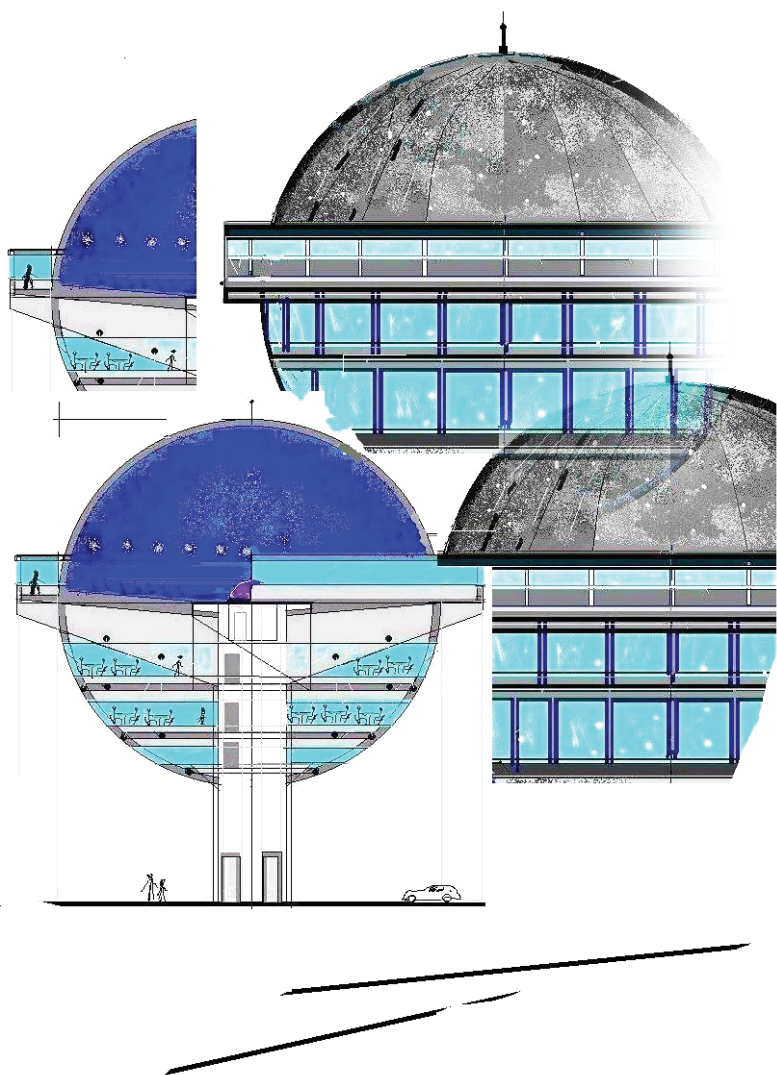
Kot poslušalec glasbe svoje nesoglašanje izražam skozi pričujoče delo, ki je usmerjeno v izboljšanje veljavne prakse poslušanja resne instrumentalne glasbe; ta praksa pogosto od poslušalcev pričakuje ločevanja sluha od ostalih čutil, ki so med poslušanjem enako dejavna in hočejo sodelovati.

Vlagam ga v spremembo, ki bo enakovredno aktivirala predvsem vid, čutilo, ki do sedaj ni imelo pomembne in jasne vloge pri dojetju ter vrednotenju poslušanega glasbenega dela. Verjamem, da bo to v širšem zajemu pomenilo postopno zamenjavo sodelujočega naključnega okolja, apolinične slike, z osvetljenimi toni, ki so izključna last poslušane glasbe.

Svoja prizadevanja usmerjam v avtonomne, nedolžne in nedotaknjene krajine glasbe oz. njenega »praprvega«. Predvsem znotraj resne instrumentalne glasbe, kjer bosta osvetlitev nedotaknjenih vibracij »zvočnih kvantov« in s tem odstranitev še vedno prisotnih »Platonovih senc« omogočili prihod avtonomij občutkov in doživetji celosti poslušane glasbe.¹

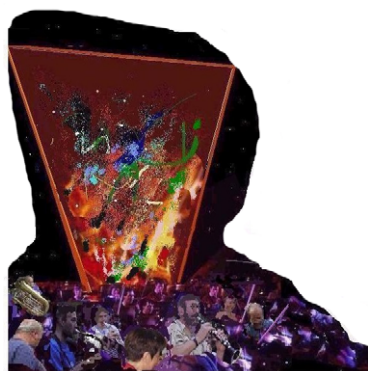
Predlagano usmeritev bi lahko označili z interaktivno glasbo, ki v sebi sedaj na novo združuje likovnost in film, tj. glasbo z »neskončnimi dimenzijami«. Le-to še posebej velja ob prepričanju, da sta pričujoči pristop in usmerjenost v uglašenost slišnega in vidnega – tona in barve, pri-

¹ Toda ne glede na navedeno bo glasba zaradi zgodovinske »inercije« zagotovo še naprej stremela k ohranitvi in nedotakljivosti svojih avtonomij, identitet in praks ter v sebi še naprej združevala poezijo, literaturo, film ..., tj. naša že preverjena čustva, izraze naših misli, vsebine naših izkušenj in dejanj – »Platonove sence«.



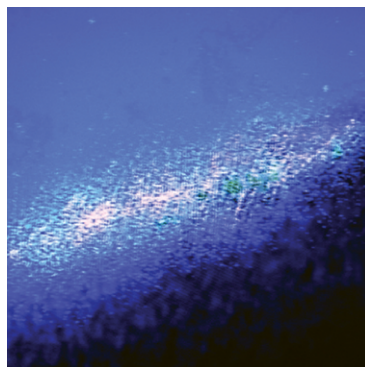
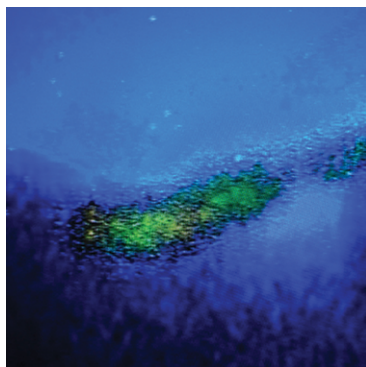
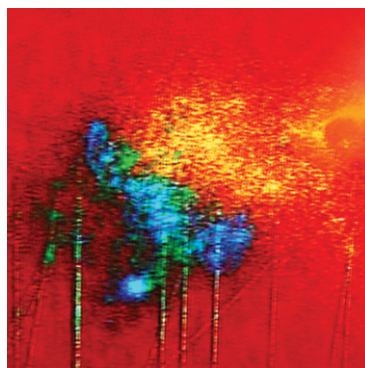
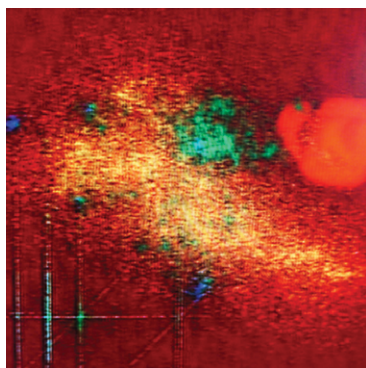
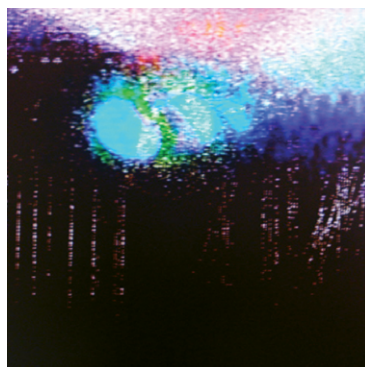
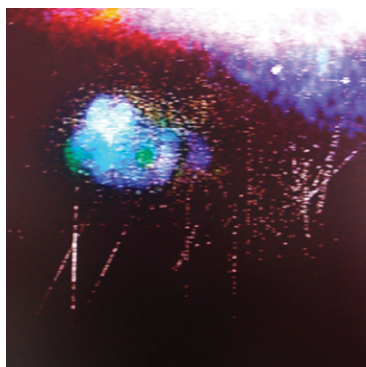
45 Glasbeni planetarij za tretje tisočletje.

merna ne le današnjemu času, v sodobni tehnologiji, na internetu itn., temveč in predvsem, da sta primerna za dejanske, še neraziskane fiziološke razsežnostmi našega jaza in njegovega razumevanja. Vse navedeno pa zato nedvomno sega onstran slutnje še vedno skritih in nedostopnih dimenzij.



46 (zgoraj)
Spremljanje sferične optične podobe
glasbe.

47
Objekt za sočasno spremljanje optične
podobe glasbe v koncertni dvorani.



I48
Posamezni kadri/sekvence (dvakrat)
treh optičnih podob glasbe.

Iz tega razloga verjamem, da predlagana usmeritev glasbe ne bo omogočila le izstopa iz njenega »rezervata«, osvežitve in podaljšanja njene življenja, temveč tudi povečanje njene vsebinske zasnove. Tako je s predlagano optično podobo omogočena oblika »vdora« v prostor, ki je onstran glasbi pridodanih statičnih upodobitev, sugeriranih zgodb sporočil ali danosti. Z vstopom v ta prostor, v »kozmičnost glasbe«, pa je tudi omogočen obratni pogled na svet in izkušnjo, ki jo že imamo.

Ob vsemu navedenem, kar je pravzaprav temeljno vodilo pričajočega dela, se tako glasbenim poustvarjalcem notnega zapisa postavlja vprašanje: Ali si lahko v korist same Glasbe, skladateljevega »praprvega«, njene dostojanstva, njene barvite fascinantnosti, dovolijo (pred občinstvom) odpoved svoji vizualni (fizični) prisotnosti in glasbi dovolijo, da v času svojega obstoja zaživi v svoji praprostorski izraznosti, v svoji resnici, avtonomiji in svobodi svojega trajanja? To bi se morali vprašati predvsem iz razloga novega alternativnega koncepta,² zaradi glasbi dodane in vzpostavljene nove celovitosti, nove resničnosti, v kateri bi nastopala dva poustvarjalca.

Prvega poustvarjalca – zvočnega – že poznamo. Drugi – likovnik, likovna skupina oz. »orkester« – pa bi znotraj refleksije na zvok oz. glasbo na svojih »instrumentih« sočasno artikuliral ustvarjalni likovni proces svojega čustvenega doživetja neposredno poslušane glasbe. Tako bi imeli dva poustvarjalca – enkratna soustvarjalca za eno novo, avtentično, dinamično in bogatejše doživljanje glasbenega dela.³

Na tem mestu je pristaviti še eno (subjektivno), a nadvse zanimivo izkušnjo, ki se nanaša na primerljivost DVD in CD formata. Če glasbo najprej spremljamo nadgrajeno z optično podobo, na DVD formatu, in ji nato »odvzamemo« njen barvni izraz v gibanju ali drugače: jo ponovno zgolj poslušamo (s CD plošče), glasba na ravni dojetja ni več to, kar je bila.

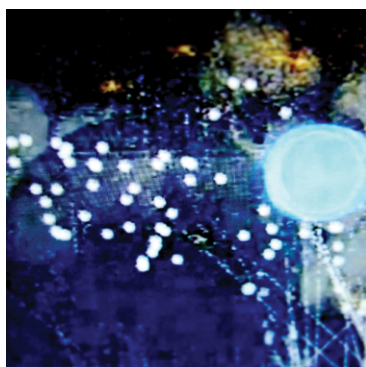
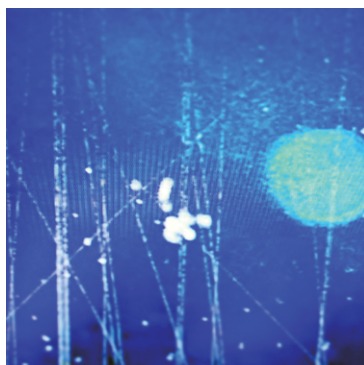
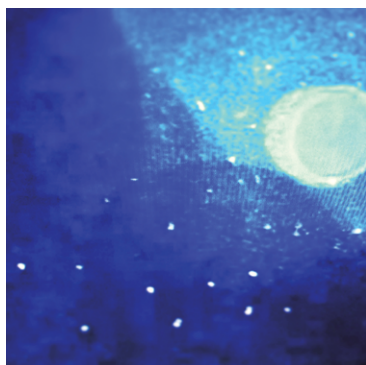
Tako kljub vsemu navedenemu in novi tehnologiji, znotraj katere se je znašla današnja glasbena praksa (gledano s stališča poslušalca), ostaja še vedno odprto vprašanje: Ali ima podoba današnje glasbe prihodnost?

Da. Ima jo. Toda vsekakor ne v smeri slepe predelave njenega nadaljnega enoplastnega razčlenjevanja in drobljenja v pomenu enega, statičnega in zgrešenega »mešanja« identitet ali podobnega s pomočjo novih računalniških programov.

Menim in verjamem, da je prihodnost glasbe, kakor tudi njena spremljajoča tehnologija raziskovanja, v nas samih. V iskanju, poglobljanju in razsvetljevanju njene celosti, vsebin, ki jih že imamo v tradicional-

2 Koncerti v glasbenem planetariju, »muzikoplanu«, izvedba v koncertni dvorani z »objektom« za vizualizacijo, TV (hišni kino), internet in nazadnje podoba glasba v hologramski izvedbi.

3 Koncerti v glasbenem planetariju, »muzikoplanu« ... s sprotno, živo izvedbo optične podobe glasbe, kakor tudi zapisi na DVD, Blu-ray ... formatu itd.



I49
Posamezni kadri/sekvence – v nizu (6)
istega glasbenega dela.

nem, a jih, žal, zaradi ozke linearne, pogosto »udobne«, sugerirane enoznačnosti in večinske materialne usmerjenosti ne vidimo.

Pravzaprav pomeni predlagana optična podoba glasbe vrnitev v začetek. V nekem pomenu je omogočen »optični predor« v izostreno strukturo glasbe, omogočena je vrnitev v dionizičnost, v odsotnost, v temo in tišino. V njeno novo razsvetljevanje in s tem nadaljevanje številnih slutenj, »Kopernikove usmeritve« – v prihodnost, kamor sodi tudi neizogibni pogum, strast in volja za dinamično resnico. Za radovednost možnega, za pogled čez rob ustaljenega, za tavanje v neznanem, za nenehno premagovanje številnih udobnih (političnih) ovir, za kar nas je narava nedvomno tudi usposobila. Ravno ta usposobljenost (zavest) pa nam omogoča ne le spremembo v glasbi, temveč vrnitev vrnitev resnice kot edinega sprejemljivega kriterija.

To celostno dinamično videnje, odstranitev »senc« (Platonova alegorija o votlini), »boljša zavest«, ⁴ naša umeščenost v odsotnost materialnega, temo in tišino pri spremljanju glasbe, ki je s svojo slutnjo šele na začetku, omogoča ne le izostritev vsebin, temveč tudi danes pogosto spregledano in zanemarjeno dejstvo, da kot posamezniki ali širše, kot vrsta, nismo eno in edino središče vsega dogajanja, kar je že zdavnaj potrjeno s stavkom, da je »čas antične podobe človeka – boga, junaka ... – že zdavnaj mimo«.

Toda naša subjektivnost še vedno, znova in znova, presega to spoznanje in nas vrača v središče narave, tj. vsakodnevnega dogajanja – zdaj, ki se v svojem brezčasnem nizanju in našem prepogostem nezavedanju neizprosno »topi« v pozabo.

Govorimo o obnovljenem razumevanju glasbe, o potovanju skozi njeno štirirazsežnostno zaznavo, znotraj katere čas, v katerega smo vpeti, ni več opredeljen s ciklično-linearnim (vektorskim) pričakovanjem, temveč se v procesu razsvetljevanja – v barvi – počasi, a zagotovo nepovratno spreminja v svojo dejansko prostorsko-točkovno znakovnost, ki nam tako na široko odpira povsem nove dimenzije danosti obravnavane glasbe, njenega zavedanja in doživljanja.

Tako je mogoče znotraj vseh obravnavanih spoznanj glasbe, ki je last sluha, vida in duha, vzpostaviti nova, morda tudi utopična razmerja za bolj kritično samosoočanje, v katerem bomo kot poslušalci, tj. »naravni multimedijški primerki« lahko slišali in videli dinamično prostorsko resnico o sebi in svojem omejenem, toda enkratnem potovanju. Nenazadnje to »(po)potovanje« skozi razsvetljene, še nedolžne glasbene krajine in povratni pogled iz njih na realno danost obujata in utrjujeta našo pogosto uspavano zavest, da imamo samo eno »vozovnico«, pa četudi z njo prestopamo »orbito« svojega notranjega ali zunanjega sveta.

4 Cvetka Toth, *Metafizika čutnosti*, 107.

Z opisanimi spoznanji prehojene poti ter z realizirano prakso se, verjamem, pričinja obnovljeno življenje glasbe, njene zgodovinske, svetlobno-barvne slutnje.

V optični podobi glasbe, ki je sedaj pred nami⁵ v svoji utelešeni »barviti slovnici«,⁶ še posebej instrumentalna glasba, se nam le-ta v svoji prezrti izraznosti oglašja in ob tem – dokončno – izgublja svoj veljavni optično-apolinični linearno-površinski pomen.

V našem obnovljenem, aktivnem pogledu glasba dokončno prevzema svojo zvočno telesnost. Lahko jo opazujemo in v istovetnosti s slišnim v njeni interaktivni kompleksni celosti tudi na novo spoznamo, opišemo in doživljamo.

Če zaključim in se vrnem k uvodni misli Olivierja Messiaena, si dovolim trditev, da je »steklena glasbena kletka« odprta, »redka živa ptica« pa svobodna. Pri tem se »modre sove« v prihodnosti zagotovo ne bodo več smehljale tako, kot se je služabnica iz zgodbe o Talesu z Mileta.

5 [Http://www.siz1.com/interakt](http://www.siz1.com/interakt).

6 Nana Kure, *Izkušnja čiste glasbe*, 436.

Literatura

- Theodor W. Adorno, *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana 1986.
- Vartkes Baronijan, *Muzika kao primenjena umetnost*. Beograd 1981.
- Damir Barbarić, *Pogled, trenutak, blisk: filozofski osnutek o izvoru biti*. Ljubljana 2004.
- Oto Bihalji-Merin, *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*. Beograd 1974.
- Kurt Blaukopf, *Glasba v družbenih spremembah*. Ljubljana 1993.
- Ernst Bloch, *O umjetnosti: izabrani tekstovi*. Zagreb 1981.
- John Cage, *John Cage: radovi, tekstovi, 1939–1979*. Beograd 1981.
- Italo Calvino, Kralj prisluškuje, *Problemi*, št. 5–6 (2004).
- Bojan Čas (ur.), *Struktura prostora in časa*. Drugi kamniški sociološki zbornik: Humanistične in družboslovne študije, 2. Kamnik 2006.
- Carl Dahlhaus, *Estetika glasbe*. Ljubljana 1986.
- Dubravko Detoni, *Novi zvuk, panopticum musicium*. Zagreb 1972.
- Mladen Dolar, *O glasu*. Ljubljana 2003.
- Mladen Dolar, Filozofija in spolna razlika, *Problemi* 48, št. 1/2 (2010).
- Mladen Dolar, Eno se cepi v dvoje, *Problemi* 48, št. 4/5 (2010).
- Mikel Dufrenne, *Oko i uho*. Banja Luka 1989.
- Ivan Focht, *Savremena estetika muzike*. Beograd 1986.
- Nebojša Grubor, Lepo kao odnos pojavljivanja, *Teorija* 3, št. 52 (2009).
- Eduard Hanslick, *O muzički lijepom*. Beograd 1977.
- Nicolai Hartmann, *Estetika*. Beograd 1979.
- Arnold Hauser, *Filozofija umetnosti*. Zagreb 1977.
- Stephen Hawking, *Kratka zgodovina časa*. Ljubljana 1990.
- G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*. Beograd 1974.
- Birgit Hein in Wulf Herzogenrath (ur.), *Film als Film, 1010 bis heute*. Stuttgart 1977.

- Miloš Ilić, *Teorija i filozofija stvaralaštva*. Niš 1979.
- Marko Jenko, Malevič: dodatni element »Lenin«, *Problemi* 46, št. 3/4 (2008).
- Frane Jerman, *Iz filozofije znanosti*. Ljubljana 1978.
- Alfred Ernest Jones, *Papers on Psychoanalysis*. 1938.
- Vasilij Kandinski, *Od točke do slike*. Ljubljana 1985.
- Vasilij Kandinski, *Rojstvo abstraktne umetnosti*. Ljubljana 1997.
- Immanuel Kant, *Kritika čistog uma*. Beograd 1976.
- Ivan Kapec, *Quorum*, št. 3/4 (2009).
- Nana Kure, K estetiki instrumentalne glasbe, *Antropos* št. 1–2 (2006).
- Husnija Kurtović, *Ozvučavanje*. Beograd 1970.
- Donald B. Kuspit, *Izbor tekstova*. Beograd 1985.
- Zofia Lissa, *Estetika glasbe*. Zagreb 1969.
- Max Luscher, *Psychologie der Farben*. Basel 1949.
- Leonard B. Meyer, *Emocija i značenje u muzici*. Beograd 1986.
- Slobodan Mijušković (ur.), *Kazimir Maljevič: suprematizam, bespredmetnost: tekstovi, dokumenti, tumačenja*. Beograd 1980.
- Friedrich Nietzsche, *Rođenje tragedije*. Zagreb 1983.
- Friedrich Nietzsche, *Tako je dejal Zaratustra*. Ljubljana 1974.
- Zdravko Omerza, *Uporaba fonetike*. Ljubljana 1964.
- Andreja Perić Jezernik, *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza*. Ljubljana 2011.
- Platon, *Država*. Ljubljana 1995.
- Zvonko Posavec, *Dijalektika i politika*. Zagreb 1979.
- Arthur Schopenhauer, *Izbor iz spisov*. Maribor 1996.
- Andrej Skrbinek, *Pluralizem barve: kratak pregled filozofskih in umetniških barvnih naukov ter pojmovanja barvne harmonije v zahodnem svetu* (predavanje v okviru predmeta Barvno oblikovanje in barvna komunikacija, Program tekstilstvo, Fakulteta za strojništvo, Univerza v Mariboru). Maribor 2006.
- Andrej Skrbinek, Intersubjektivnost subjektivnega, *Razvoj nauka o barvah*. Slovenska Bistrica 2004.
- Johannes Gerhard Staguhn, *V iskanju najmanjšega delca sveta*. Tržič 2002.
- Igor Stravinski, *Glasbena poetika*. Ljubljana 1996.
- Božidar Svetek, Interactive Spherical Musical Cinema Iena, *Ideen-Erfindungen-Neuheiten*, Nurnberg 2001.
- Cvetka Toth, *Metafizika čutnosti*. Ljubljana 1998.
- Anton Trstenjak, *Človek in barve*. Ljubljana 1978.
- Anton Trstenjak, *Človek bitje prihodnosti: okvirna antropologija*. Ljubljana 1985.
- Bor Turel, *Akuzmatični odsevi*. Ljubljana 2010.

- Marko Uršič, O kozmičnem času-komentar k »prvim trem minutam«, *Poligrafi* 2, št. 7/8 (1997).
- Marko Uršič, *Filozofski pogovori o času* (predavanje, Progam ARS, Radio Slovenija). Ljubljana, maj 2000.
- Marko Uršič, *Štirje časi, Poletje, prvi del*. Ljubljana 2004.
- Marko Uršič, *Štirje časi, Poletje, drugi del*. Ljubljana 2004.
- Marko Uršič, »Ali čas biva? *Emzin* XVIII (2008), 3–4, v tematski številki *Čas*, 53–55.
- Zdenko Vrdlovec, Od ikone do fotografije, *Monitor ISH*, št. 2 (2006).
- Branko Vučičević, *Avangardni film*. Beograd 1984.
- Alenka Zupančič Žerdin, Realno in njegovo nemožno, *Problemi* 48, št. 1/2 (2010).
- Dan Zahavi, *Husserlova fenomenologija*. Zagreb 2011.

Imensko kazalo

A

Almodovar, Pedro 71
Annaud, Jean-Jacques 14
Aristotel 30

B

Bach, Johann Sebastian 136, 159
Barbarić, Damir 137
Baronov-Rosine, V. 20
Bassin, Aleksander 7
Beckett, Samuel 131
Beethoven, Ludwig van 129, 133,
136, 139
Belson, Jordan 171
Blaukopf, Kurt 47
Bloch, Ernst 20, 129
Boecij 19
Busoni, Ferruccio 130

C

Cage, John 76, 126
Calvino, Italo 156
Castela, B. 19, 143

D

Dahlhaus, Carl 20
Dali, Salvador 120, 137
Damjanovič, Damjan 7
da Vinci, Leonardo 21, 36, 150

Demokrit 53, 81, 82, 98, 159
Detoni, Dubravko 9
Disney, Walt 20
Dolar, Mladen 10, 49, 123
Duchamp, Marcel 20, 24, 136

E

Eco, Umberto 14
Edison, Thomas Alva 7
Eggebrecht, Hans Heinrich 20
Eggeling, Viking 160
Eisenstein, Sergej 20
Eisler, H. 20

F

Fischinger, Oskar 20, 160
Focht, Ivan 20
Fromm, Erich 49, 161

G

Galb, Michael J. 36
Goethe, Johann Wolfgang 19
Golob, Jani 7
Grubor, Nebojša 41

H

Hanslik, Eduard 20
Hartman, Nikolaj 41
Hartvig, J. 20
Hauser, Arnold 51, 87

Hein, Birgit 20
 Helmholtz, Hermann von 80, 82, 124
 Hering, Ewald 51, 80, 81, 82, 85, 98,
 102, 156

Herzogenrath, Wulf 20
 Hubble, Edwin Powell 171, 177
 Husserl, Edmund 59, 92, 113, 153, 154,
 155

J

Jenko, Marko 71
 Jones, Alfred Ernest 51, 87

K

Kandinsky, Vasilij 13, 20, 81, 99, 143, 160
 Kant, Immanuel 33, 38, 99, 108
 Kapec, Ivan 14
 Kelley, C. M. 19
 Kircher, Athanasius 19
 Kirchner, E. L. 20
 Klee, Paul 160
 Kleiber, Carlos 143
 Krawkow, Sergej Vasiljevič 19
 Križnar, Franc 7
 Kure, Nana 131, 192
 Kurosava, Akira 75
 Kuspil, Donald 139

L

Lacan, Jacques 15
 Lebič, Lojze 7
 Lenin, Vladimir Iliječ Uljanov 71
 Lissa, Zofia 20, 23

M

Malevič, Kazimir Severinovič 20, 48,
 53, 71, 72, 97, 98, 101, 146, 150, 170,
 171
 Manet, Edouard 139, 140
 McLaren, Norman 20
 Messiaen, Olivier 9, 20, 192
 Mihelčič, Pavel 7
 Mijuškovič, Slobodan 170
 Moholy-Nagy, László 20
 Mozart, Wolfgang Amadeus 19, 136

Munch, Edvard 9
 Murphy, G. 20
 Murray Schafer, R. 47

N

Newton, Isaac 12, 13, 50, 51, 52, 53, 54,
 59, 79, 87, 101, 130, 132, 151
 Nietzsche, Friedrich 99, 149

P

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 36,
 102
 Perić Jezernik, Andreja 160
 Picasso, Pablo 71
 Pitagora 123, 126
 Planck, Max 50, 130
 Platon 11, 12, 19, 32, 40, 97, 131, 146,
 149, 160, 171, 185, 191
 Preisner, Zbigniew 126

R

Richter, Hans 20, 160
 Rimington, Alexander Wallace 19
 Rosine, V. B. 19
 Ruttmann, Walter 19, 20, 56, 70, 141,
 143, 147, 160
 Ryan, T. A. 19

S

Seurat, Georges 139, 140
 Schönberg, Arnold 20, 160
 Schopenhauer, Arthur 20
 Skrbinek, Andrej 81, 85
 Skrbabin, Aleksander 20, 85, 143, 160
 Staguhn, Johannes G. 13
 Stenslie, Stahl 20
 Stockhausen, Karlheinz 20, 160
 Stravinski, Igor 20
 Sturzwege, L. 19, 160
 Svetek, Božidar 160, 171

T

Tales z Mileta 10, 29, 81, 192
 Tarkovski, Andrej 71
 Toth, Cvetka 99, 191
 Trstenjak, Anton 19, 20, 51, 85, 87, 163

Tsujii, Nobuyuki 139

Turel, Bor 123

U

Urbantschitsch, Viktor 19

Uršič, Marko 50, 50–200, 59, 92

V

van Rijn, Rembrandt Harmenszo-
on 49

Vilfred, T. 19

Vinkler, Jonatan 7

Vrdlovec, Zdenko 156

Vučičević, Branko 19

W

Wagner, Richard 160

Wayne, Hayden 126

Wells, F. L. 19

Worring, Wilhelm 156

Y

Young, Thomas 80, 82, 124

Z

Zuckerkandl, Viktor 20, 160

Zupančič Žerdin, Alenka 15





9 789616 432061