

Vase ukrivljena doba konca zgodovine in njeni zvočni iztrebki: meditacije o glasbi danes.¹

V obdobju ob koncu stoletja (in tisočletja), ko nas srhljive teze o koncu zgodovine dobesedno spravljajo ob pamet, je videti, kot da se glavnina glasbene produkcije nekako nojevsko zapira pred resničnostjo ali pa se v hlastajočem vračanju h koreninam zažira v lastni rep. Tudi obeti za bodočnost ne kažejo spodbudne slike: kvečjemu samoreprodukcijo večnega vračanja istega uslišanega klica *thymosa*. Biti obsojen na konec zgodovine je isto kot biti obsojen na molk, temo in tišino.

Naj začnem z izpraznjeno frazo: glasba govori sama zase. Toda kaj govori in kako? Če sploh govori, kako se umešča v vsakdanji življenjski položaj čutečega in z jezikovno oblikovanim komunikacijskim sistemom obdarjenega razumnega bitja? Ali je povezava glasbe z družbenim (vpo)klikom v splošnem le čudežna arbitrarna igra usode in nobena notranje nujna značilnost samega glasbenega bistva ter njene vsakokratne uformljene bitnosti? Zmeda bi lahko bila popolna, če nam nekateri dejanski dometi glasbe ne bi od časa do časa povsem jasno osvetlili njenega položaja ali če si v posameznih obdobjih ne bi zastavljali vprašanj, na katera ne znamo odgovoriti.

Vsako zgodovinsko obdobje ima svojo veliko zgodbo. Pravzaprav dve: mračno in svetlo. Tudi naše stoletje ima dve takšni zgodbi: holokavst in vesolje. Prva je do konca izpeljana tesnoba, druga pa je napovedala – za zdaj zadnji – obrat evolucijske spirale, ki na podlagi hrepenenja prinaša upanje. Toda zadnji nauk obdobja ob koncu stoletja pravi, da ni več velikih zgodb.

¹ V besedilu so uporabljeni nekateri odlomki iz predstavitev, komentarjev in ocen plošč v oddajah *Tolpa bumov in Razširjamo obzorja na Radiu Študent v letih 1995 in 1996*.

Diskografija:
Islamic Ritual from the Province of Kosovo. Zikr of the Rufa'i Brotherhood. UNESCO Anthology of Traditional Musics 1974/1994. D 8055.
David Bowie: 1. Outside.
David Byrne: David Byrne.
Eugene Chadbourne in Jimmy Carl Black: The Jack and Jim Show – Locked in a Dutch Coffeshop.
Vladimir Clastrier: Heresie. Ice: Under the Skin.
Boris Kovač: Play on String. Music for the Last Dinner. Performed by Enzo Fabiani Quartet.
Otto Lechner: Accordeonata.
Sainkho Namtchylak in Ned Rothenberg: Amulet.

Bob Ostertag: Say no More.
Giacinto Scelsi in Joelle Leandre: Okanagon.
Elliott Sharp: Beneath the Valley of the Ultra-Yahooks.
Sun Ra and the Year 2000 Myth Science Arkestra: Live at the Hackney Empire.
Towering Inferno: Kaddish.
W.O.O.: Wootopia – Live from Europe.
John Zorn in Fred Frith: The Art of Memory.

² *Ne smemo pozabiti, da teoretiki rocka še zmeraj – četudi ne več tako naivno in enoznačno kot nekoč – razpravljajo o njegovih političnih (družbenih) razsežnostih (prim. Bennett et al. 1993).*

Govor o koncu zgodovine (prim. Vattimo 1988: 72; Fukuyama 1992) – v času neznošno lepljivega objema svobodnega podjetništva ter deklarativnega blebetanja o človekovih pravicah po zahodnoevropski meri – je evfemizem za dobo prikritega somraka uma. Le tisti, ki jih je idiotizem uveljavljanja prefriganih postmodernih diktatur, odetih v perje nacionalnega gospostva ali univerzalne/globalne ekonomske sebičnosti, oropal elementarne samobitnosti, vedo, kaj v resnici pomenijo floskule o “evropskem združevanju”, “preseganju meja”, “kozmpolitstvu” in “pluralizmu”.

V obdobju moderne se je zgodovina vrtela okoli družbenih protislovij v temeljni družbeni gradnji, v postmoderni dobi pa so se napetosti v glavnem prenesle tudi v nadgradnjo. V ospredju sodobnih družbenih gibanj lahko detektiramo “kalejdoskopske aleatorične konstelacije, prizmatične interakcije, perspektivno relativizacijo”, ogledalna nasprotja, fragmentarnost, heteroklitnost, polivalentnost, anomijo, decentralizacijo, regionalizacijo, mnogoterost in razsutost (Raulet 1988: 67). Heglovski (zahodni) zgodovinski um se je v zadnjem obdobju – v skladu z Marxovo klasično hudomušno pripombo – iz hiberniranega stanja po letu 1945, torej po holokavstu kot uresničitvi evropske tragedije, vrnil na sceno v obliki farse. Pritlikave vesternizirane demokracije na Vzhodu so jasen pokazatelj krmežljivosti tega univerzalnega uma, ki lomasti po tem planetu sem in tja ter brez izjem poskuša vehementno spodkopati ali vsaj ignorirati vsako pravo drugačnost. Torej tisto drugačnost, ki ji zahodni napuh, če ji ne more in ne zna sešiti obleke po svoji meri, raje z vso močjo zategne kravato okoli vratu. Farsična cirkusantnost različnih novopečenih melonastih velikih vodij na Vzhodu pač ne more prikriti dejstva, da je duh Zahoda v svojem bistvu še zmeraj tragičen. Romunija, Gruzija, Armenija, bivša Jugoslavija in Albanija pač niso farsične epizode. In tudi če so se druge vzhodnoevropske dežele izvile iz realsocialističnega gospostva brez krvavih orgij, so na koncu vseeno potonile v živem blatu predstav o idealnem svetu in življenju na Zahodu. Kljub neizpodbitnemu dejstvu, da je popularna glasba realsocializmu izbila bistveno več zob od še tako razvpitih disidentov, ni našla nobenega orožja proti tržnemu opustošenju lokalne popularnoglasbene ustvarjalnosti v svetu izza korodirane železne zavese. Multinacionalke so kot krokarji prekrile medijske pokrajine Vzhodne Evrope.

Temeljno vprašanje je, zakaj se je glasba v devetdesetih letih – v prvi vrsti prej “subverzivnih” delih popularne glasbe² – tako neznošno oddaljila od aktualnih družbenih dogajanj. Prav nobeno naključje ni, da se tudi v združeni Evropi ponovno rojevajo pankrti fašizmov najrazličnejših vrst, istočasno pa največji del glasbene produkcije sledi idealističnemu duhu časa. Ta liberalno hedonistični in naivni oziroma prevarantski kozmpolitski pogled v brezno konca

Foto Rajko Mursič



zgodovine je glasbi odvzel večino njene notranje moči. Ne verjamem sicer, da glasba neposredno anticipira dogodke v družbi, toda če se ozrem po trenutnih dogajanjih v najširšem razponu glasbene produkcije, lahko vidim le nekatere emancipatorične glasbene osamelce v deželah tretjega sveta, skorajda vse drugo pa se skriva za španskimi stenami prežvečenih zvočnih "diskurzov". A v najgloblji krizi se je znašla sodobna t. i. resna glasba.

Po Schönbergovi revoluciji in prvih futurističnih manifestih je že na začetku stoletja postalo jasno, da je temeljni pogoj uspeha v dvajsetem stoletju radikalna inovativnost in rušenje imaginarno postavljenih dotlejšnjih meja. Malodane vsak pomembnejši skladatelj je poskušal na novo opredeliti polje zvočno možnega. Nekateri so postali velike zvezde, brez katerih ni mogel shajati noben festival sodobne glasbe, čeprav njihova glasba nikoli ni mogla pritegniti množic. Celu poslušalstvo, ki je obiskovalo te festivale, ni zlahka prebavljalo glasbene radikalnosti kakšnega Caga, Stockhausna ali zgodnjega Pendereckega in uživalo v ponujeni novi zvočnosti. Bilo pa je tudi nekaj skladateljev, ki se niso povsem oddaljili od utečenih poti ali pa so se zgledovali po preteklosti, naprimer Stravinski, Hindemith ali Šoštakovič. Bilo je tudi nekaj neuklonljivih sanjačev, kot na primer Messiaen in Orff, bilo pa je tudi nekaj povsem prezrtih inovatorjev, predvsem na Vzhodu, na primer Gubajdulina in Ustvolskaja. Razvoj, skratka, ni (nikoli) tekel po enem samem tiru in v eno samo smer.

Toda revolucionarnost cagevsko-feyerabendovske sintagme “vse je mogoče” oz. “vse gre” (prim. Cage 1970; Feyerabend 1987) se je počasi sprevgla v reakcionarnost Fukuyamove sintagme o “koncu zgodovine”. In v slepi ulici konca zgodovine pravzaprav posamezniku ne preostane kaj dosti drugega kot večno vračanje k hedonizmu, neznosno površno vrtenje v krogih vsakdanje kulture življenja, ali blodnje introspektivnih new age meditacij ter srhljiva fascinacija nad ponovno oživiljenim zanimanjem za ujetost v spone nezavednega. Obdobje odprtih projektnih možnosti se je skozi počasen, mestoma komaj opazen proces sprevglo v blodnje po borghesovskih in kafkovskih labirintih človeške notranjosti. Na koncu je fiksacijska zazrtost v lastno podobo prekletega japija zakoličila konec kozmične poti šestdesetih. Glasbeni izzivi, ki najprej odpirajo vrata novim in drugačnim izkustvom zvočno možnega, se na koncu vedno znova razvijejo v stranske veje. Deblo pa – iz konglomerata nerazvitih nastavkov tradicije – zmeraj raste po svoje. Ob prevladi zahodnega ethosa, ki ga zaznamuje mehanizem preračunavanja največje koristi ob najmanjših stroških, je bilo pričakovati razočaranje ob spoznanju, da se še-ne-bivajoče, ki naj bi ga razkrivala glasba (prim. Bloch 1982), hipoma spreminja v nikoli-več-bivajoče, ki ga zakrivajo tisti, ki imajo moč. Družbeno moč pa imajo tisti, ki v umetnosti nikoli ničesar ne razumejo.

Pesimisti so predvsem kulturni elitisti, ki vidijo v umetnosti in kulturi nekaj vzvišenega, nekakšne stopnice k nebesom. Živijo v zlagani iluziji kantovskega zvišenega, ki v resnici ne zadeva estetike, temveč etiko (prim. Kant 1973). Resnična etična drža pa je seveda najbolj neznosna in srhljiva izbira izmed vseh (prim. Badiou 1996). Ne le zaradi neznosne kače v goltancu, temveč zaradi tržnega diktata edinega in njegove lastnine.

Glasba v obdobju “virtualne ritualnosti”

Vsa umetnost naj bi izhajala iz ritualnih dejavnosti. Po tisočletnem parazitiranju ob ritualu – tako nas učijo evolucionistične estetike – naj bi se umetnosti počasi ločevale od ritualov, tako da so na koncu, v obdobju neskončne reproduktivnosti umetnostnih proizvodov (prim. Benjamin 1986), postale na eni strani gibalo produciranja množic, na drugi pa so izgubile avro in naposled postale profani uporabni “predmeti”, zaradi česar je umetnost ponovno postala integralni del vsakdanjega življenja.

Kaj pravzaprav pomeni, ko umetnosti v izhodišču umeščamo v okrilje rituala? Verjetno to, da so proto-umetnosti med bistvenimi dejavniki pri utemeljevanju verovanja, torej pri izgradnji družbene resničnosti na podlagi neposrednega participativnega izkustva

posameznikov. Vsaka skupnost temelji na ritualu, bodisi sakralnem bodisi profanem oz. sekularnem (o slednjem prim. Moore in Myerhoff 1977). Vzpostavlja, potrjuje, vzdržuje in ohranja se na podlagi zapovedanega ali improviziranega dogajanja, ki se ga mora posameznik fizično udeleževati, da se skozi skupne ritual(izira)ne izkušnje "sinhronizira" z drugimi.

Podstava vsake idejne mreže in drugih vezi, ki držijo skupaj posamezne skupnosti, se skriva v subtilnih in transparentnih tehnikah obvladovanja teles. Na ta način se vzpostavljajo temeljne družbene koordinate skupnega časa in prostora v najelementarnejšem pomenu besede. Šele potem so na vrsti ideje. Pri vsaki religiji ali verovanjskem sistemu je mogoče ločiti med profano, vsakdanjo ritualno prakso in globljimi transcendentnimi praksami, ki učinkujejo z doseganjem nevsakdanjih stanj zavesti. Tistim praksam, ki presegajo običajne ritualne religiozne dejavnosti, v splošnem pravimo mistične. V ospredju je stik posameznika s transcendentnim, absolutnim. Takšne so šamanske prakse, takšne so najrazličnejše ekstatične prakse, sem sodijo tudi meditacijske in molitvene prakse ter druga radikalna obredja.

Nečesa pri teh praksah ni mogoče spregledati: njihove zvočne komponente, vdora realnega glasu v simbolni svet z vso radikalnostjo neznosnega prešitja zeva med vsakdanjim in transcendentnim. Gre za ustavitev toka vsakdanje zavesti. Sledijo neubesedljiva mistična doživetja, v katerih ljudje niso več govorila, potopljena v simbolne diskurzivne mreže, temveč strahotno občutljiva perceptivna bitja, ki se stapljajo z absolutom, v kakršnikoli obliki ga pač doživljajo. Zvok je medij, ki skozi molitev, meditacijo ali ekstatično ritualno petje in ples odpira vrata t. i. nadčutnim doživetjem. Zvok, tudi notranji zvok neme besede, odpira singularne točke človeškega univerzuma. Mentalne črne luknje. Izhodišče prehodov iz vsakdanjega sveta v ekstatična stanja je v najbolj temeljni točki življenja: v dihanju.

Zato je zvočna komponenta vsakega rituala skrajno vznemirljiva. Repetitivno petje, na primer muslimanskih sufijev, nas brez zadržkov potegne v svoj ekstatični vrtinec. V svojevrstno blaznost. A ob vsej fascinaciji z zvokom ostajamo na tej strani zeva. Le neskončno privlači in fascinira nas. Besede postanejo odveč. Družbeni učinki pobegnejo v neskončnost. Propozicijska moč besede postane odveč, ostane le njena absolutna, čista ilokucijska moč. Vsaka repeticija je nekakšna neskončna sodba zvoka. Radikalna drugost nastaja tam, kjer se zrno glasu s propozicijsko močjo besedila sreča z instrumentalnim nabojem muziciranja in njegovo neubranljivo ilokucijsko močjo. Rezultanta te drugosti pa v okviru vzpostavljene nove (ali ohranjene obstoječe) družbene resničnosti – za nazaj – proizvede konformistično držo.

Kljub vsemu imamo v sodobnem svetu, v katerem je velik del

³ Scott Lash analizira Foucaultovo pozicijo, na katero se v marsičem navezujejo teoretiki postmoderne, s povsem nasprotnih izhodišč. Foucault je – podobno kot prej Nietzsche – v prostorskem modelu umestil diskurz v dialektiko Istega in Drugega: “Prostor Istega označuje svetloba, saj je to prostor diskurza. Prvine, ki označujejo prostor Drugega – po Foucaultu kraljestvo teme – so tiste, ki jih diskurz (in Isto) izključujeta; to so podobe norosti, spolnosti, želje in smrti” (Lash 1993: 88).

vsakdanjega izkustva pravzaprav posredovan skozi medije, bistveno novo situacijo. Ljudje seveda niti na lokalnih ravneh ne participirajo več neposredno v takšnem ali drugačnem obredju. To pa nikakor ne pomeni, da nimajo skupne izkušnje. V medijsko posredovanem svetu se ustvarjajo virtualne, imaginarne skupnosti na podlagi hkratnosti percipiranja posredovanih sporočil (to je značilno za elektronske medije, do določene mere pa tudi za tiskane). Tovrstno subtilno participacijo pri spremljanju javnih dogodkov “doma”, v lastem intimnem gnezdu, bi lahko imenovali “virtualni ritual”. Ni poslušanja ali gledanja neke oddaje brez participacije, brez prostovoljne privolitve telesa v pasivno držo, ki omogoča spremljanje določenega družbenega dejanja, s tem pa pravzaprav sodelujemo v ritualu, katerega skupni učinek je ustvarjanje skupnega družbenega prostora in določene pla(s)ti družbene resničnosti.

To pa seveda ne pomeni, da mediji producirajo zgolj amorfne “množice” in uniformno družbo, kot so zlovesče napovedovali zgodnji teoretiki oz. kritiki množične kulture (Adorno, Horkheimer, Marcuse in drugi). Nasprotno. Sodobna družbena stratifikacija ne temelji več na enem samem principu, čeprav je razporeditev materialnega bogastva še zmeraj med najpomembnejšimi, temveč se v družbi, ki jo sodoločajo množični mediji, družbene plasti formirajo tudi okoli novih koordinat, ki so deloma naključne, deloma ne. Poslušalci/gledalci namreč s svojo participacijo pri določenih javnih dogodkih prečijo nekdanje meje družbenih delitev. S svojimi “virtualnimi rituali” sprejemanja ali, bolj točno rečeno, z “odsotno prisotnostjo” generirajo platenje sodobne družbe z nanašanjem posameznih pla(s)ti avtoidentifikacije. S soudeležbo v “virtualnih ritualih” brazdajo identifikacijska polja na podlagi relativno arbitrarnega načina izbire skupne izkušnje z drugimi anonimnimi “soodsotno prisotnimi” posamezniki in skupinami. Stvari se v dejanskem življenju zapletejo, saj še tako subtilne določitve “skupnih imenovalcev” težko sledijo dejanski “kaotičnosti” tovrstnih povezav. Nekoč dominantne družbene povezave in antagonizmi na videz izginjajo (in še naprej dvigujejo tektonsko napetost v nezaznavnih globinah nekoč bazičnega družbenega ustroja) ali pa se – manifestativno – regenerirajo na najbolj občutljivih nevralgicnih identifikacijskih točkah, kot je na primer “nacionalna sinhronizacija”.

Pri premisleku okoliščin sodobnega časa se ne smemo prepustiti prevari “prednjega plana” pojavov. Vid je za zdaj zmagal nad sluhom (oba pa krepko presejata nekoč prevladujoče situacijsko doživljanje), to je danes že povsem jasno. Četudi je ob površnem opazovanju sodobnih dogajanj videti drugače, je za razliko od destruktivne dionizične moderne postmoderna – kolikor je odsev premoči vizualnih medijev nad avditivnimi – nedvomno apolitična.³ Srhljive konsekvence “zrna glasu” na

nemškem radiu v tridesetih letih so zamenjale subtilne podobe blaginje povojnih gibljivih slik na daljavo. Šele sinergetični učinki televizije so (ob prostovoljni prisili k sedenju pred njo) razprli prostor na meji dionizičnega in apoliničnega. Po Lashu pa Foucault govori o "gubi", v kateri se konstituira postmoderna. Gre za navpični prostor na meji, kjer svetloba sreča temo, prostor, ki je odprl to mejo. "To je prostor nediskurzivne 'literature', kjer jezik postane neprosojen, 'ontološko težak'" (Lash 1993: 88).

Če je glasba po svoji naravi nediskurzivna dejavnost, o kateri govor tudi kaj prida ne more povedati (prim. Muršič 1993a; Blacking 1995), bi potemtakem morda pričakovali, da bo glasba v postmoderni dobi ponovno v ospredju. Pa ni. V ospredju je podoba, vizualna sporočilnost, ojačana s slogani. V osemdesetih letih je prišlo do prevlade vidnega nad sliš(a)nim celo v sami (popularni) glasbi (s tem se je popularna glasba približala izvornemu pomenu starogrške musik, ter njenemu novoveškemu ponaredku, operi). V produkciji svetovne popularne glasbe zvok sam po sebi – torej čista glasba – večinoma nima več neposredne učinkovalne funkcije, ampak učinkuje slika; občinstvo percipira spote, torej v prvi vrsti slike.⁴

Toda, kot poudarja Elliott Sharp na ovitku plošče *Beneath the Valley of the Ultra-Yahoos*, vsiljeno mišljenje v podobah – torej

⁴ Na drugi strani pa se ritualna participativnost – z ohranjanjem občutenja skupnosti v plemenskem smislu – nadaljuje na rejvih. In ni naključje, da mladi rejvajo (kako blizu je star narečni izraz "rajati"!)" na – večinoma – instrumentalno elektronsko plesno glasbo.



stereotipno – vse bolj sesuva avtonomijo mišljenja. Stereotipnosti pa mladeži ne vceplja samo industrija, vezana na množične medije, ampak tudi klasični ideološki aparati, če uporabim to izlizano althusserjevsko frazo. Televizijski pridigarji pač niso samo nočna mora, so kruta resničnost.

Izgradnja večplastne identifikacijske mreže skozi množično kulturo

Clement Greenberg je že pred časom zapisal znamenito misel, da se je umetnost v tem stoletju razcepila na avantgardo in kič (Greenberg 1965). Od takrat pa se je – ne le v umetnosti – marsikaj postavilo na glavo. Bolj ko se približujemo koncu stoletja, bolj jasno postaja, da je radikalno gledanje na umetnost tega stoletja le še eden od zadnjih preostankov elitistične miselnosti evropskega egocentričnega duha z zelo jasno izpostavljeno socialno konotacijo. Čeprav so se razlike med bogatimi in revnimi po splošni ofenzivi brezobzirnega tržnega liberalizma kvečjemu povečale, se visoka kultura, ki je bila nekoč kultura najvišjih slojev, umika pred množično kulturo, ta pa nikakor ni kultura najširših (proletarskih) slojev, kot so si jo predstavljali v Brechtovih in Eislerjevih časih.

Množična kultura je prelomila s starimi časi vsaj v preseganju družbenih pregrad pri ustvarjanju in potrošnji kulturnih dobrin. Ta prelom zaznamuje drugo polovico tega stoletja, v katerem je postala aktivna potrošnja kulturnih dobrin farsična uresničitev projektov najrazličnejših avantgard, ki so brisale meje med umetniškimi deli in vsakdanjim ter celo golim življenjem. Danes so v igri zgodbe prepletov različnih vizij, izkušenj, tradicij in prelomov. Zgodbe z robov, s presečiščnih vozlišč informacijskih vrtincev, zgodbe, v katerih ni več mogoče ločevati med kičem in umetnostjo. Neskončno razvejana izkušnja množične kulture je dokončno zavrgla stara merila. Ni se več mogoče skrivati pred spoznanjem, da je umetnost postala del našega vsakdanjega življenja, da sakralno čaščenje nedotakljivih podob nima nobenega smisla več, temveč je, nasprotno, edina podoba, ki nas še vznemirja, neupodobljiva izkušnja resničnega telesa, vpetega v neskončnorazsežne lovke realnega. Demokratizacija sodobne množične kulture je pogoj ohranjanja kolikor toliko znosnega sistema ureditve sodobnega sveta. Zato je zlitje kiča in umetnosti njegovo prekletstvo in odrešitev. Torej: niti kič niti avantgarda, temveč radikalno demokratična dostopnost raznolike ustvarjalnosti, odeta v podobo (četudi simulakra), ki smo jo zmožni ponotranjiti danes, tukaj in zdaj. Množična kultura – s popularno glasbo kot njenim delom – je edino polje sodobne ustvarjalnosti, v katerem je mogoče govoriti o avtentičnem

sodobnem izkustvu. V svetu, v katerem je pristna le še nedotaknjena embalaža, je polje ustvarjalne svobode prav tam, kjer je ozkogledi esteti ne bi nikoli iskali: v kiču. Tudi zato je popularno glasbo – prav vse njene izrastke – treba jemati resno.

Ni nujno, da bi tradicija po svojem bistvu morala hromiti inovacijo. In prav tako ni nujno, da bi inovacije uničevale tradicijo. Živa ali oživljena tradicija pogosto bogati inovativnost, inovacije pa sprožajo adaptivne potenciale tradicij. Črpanje iz tistih glasbenih izkušenj iz preteklosti, ki so (zmeraj znova) radikalno rušile obstoječa estetska in siceršnja dominantna družbena merila in razmerja, bi še kako moralo poseči v sodobno zmedo, v kateri ni jasno, niti kaj je levo in kaj desno, niti kaj je konservativno in kaj napredno. Smer dominantnega zgodovinskega toka se še ni pokazala, igla na kompasu pa se vrti v vse smeri. Pri tem nam ne more kaj prida pomagati niti klasična analiza materialnih temeljev glasbene produkcije.

Tri glasbila so zaznamovala glasbo tega stoletja: saksofon, komplet bobnov in kitara, četrto (računalnik) pa zaznamuje glasbo na prelomu stoletja. Največji pretres je nedvomno prinesla električna kitara, v kateri se očitno skriva ojačani hudič. Glasbila s strunami so skozi zgodovino pogosto spremljala pesnike/pevce, ki so po eni strani vzpostavljali, potrjevali in ohranjali skupno mitično podlago skupnosti, na drugi strani pa so ti pesniki/pevci s svojim "nomadstvom" širili horizonte lokalnih skupnosti in skrbeli za stalni stik z neoprijemljivim, onkrajnim, transcendentnim.⁵ Orfej je s svojo liro prevzel celo vladarja podzemlja, godec je podobno reševal duše iz pekla tudi v naši pesemski tradiciji (prim. Muršič 1993b). V zgodovini jazza in rocka je nemalo velikih glasbenikov, ki so znali do skrajnosti izkoristiti vse možnosti svojega glasbila, zato se pojavlja večno vprašanje, ali je vse, kar je bilo mogoče, že za nami ali pa je vendarle mogoče napraviti še kaj novega, izvirnega.

V sodobni popularni glasbi je pravzaprav zelo malo glasbenikov, ki znajo iz razpoložljivih tehničnih sredstev, predvsem digitalnih, iztisniti kaj več od tega, kar ponujajo zvočni vzorci tovarniško naštancanih glasbil. Pravilo pri razvoju glasbenih slogov je, da se skupaj s tehničnim razvojem izdelovanja glasbil razvija, strukturira in postaja kompleksnejša tudi glasba, izvajana na njih. Toda videti je, kot da v popularni glasbi to pravilo ne bi veljalo. Od jazzovskih časov sem se pojavljajo nova, najprej električna, nato elektronska glasbila z vedno več zvočnimi možnostmi in vedno bolj zapletenim notranjim delovanjem, toda smeri in slogi, ki temeljijo na razvoju teh glasbil, postajajo v svoji temeljni obliki vse bolj preprosti. Že rock'n'roll je poenostavitev rhythm'n'bluesa, disco in techno sta poenostavitev soula, in tako naprej. Toda, ali morajo biti stvari res tako enoznačne? Seveda ne.

⁵ Prim. izčrpno predstavitev takšnega pevcu s Pohorja, Jurija Vodovnika, in prikaz pesnikov-pevcev skozi zgodovino Evrope v: Cvetko 1988.

⁶ "Najneprijetnejši, najbolj plehki pojavi, deklasirani kot postmodernistični, so prav tisti, ki poveljujejo kapitalizacijo /pred estetiko blaga/: dovolj gnjavaže, hočemo všečnost, vrnite nam melodijo, itd." (Čačinovič-Puhovski 1988: 157)

Glasbeni muzeji in ustvarjalne razpoke v večnem – tragičnem? – vračanju istega

Po razvpiti Adornovi tezi naj bi tonalna glasba po Schönbergovi revoluciji iz začetka stoletja ne bila več glasba, ki bi lahko ustrezno reprezentirala resnico svoje dobe, zato jo je načelno zavračal. V okviru tonalne glasbe je še posebej ostro in brezkompromisno zavračal popularno glasbo (prim. Adorno 1968; 1986). Toda razvoj glasbe v drugi polovici tega stoletja je Adornove teze povsem zaobšel. Dramatičen razkol med tonalno in atonalno glasbo, ki je determiniral Adornove poglede na glasbo v obdobju njegovega študija na Dunaju, je danes le še obrobno tehnično vprašanje pri skladanju posameznih (relativno zastarelih) del. Pota usode so nepredvidljiva in niti Adorno s svojo neverjetno lucidnostjo ter močjo apriornega dvojno negativnega argumenta nikakor ni mogel predvideti, da bo evolucija popularne glasbe vodila vse do nekaterih zvočnih ekstremov. Osebna izpovednost, ki sledi zelo dolgi tradiciji pevcev-pesnikov, je tisto, kar sodobno popularno glasbo postavlja na posebno mesto znotraj sodobnega kulturnega prostora. Nekoč so pevci-pesniki hodili od mesta do mesta, od vasi do vasi in prenašali svoja sporočila naokoli, danes je medij prenosa sporočila posnet zvok ali posnet zvok s sliko. Vloga pevcev-pesnikov pa je še zmeraj enaka: deloma zabavljaska, deloma lirično vzburljiva, deloma sporočilna, v vsakem primeru pa globoto vpeta v vsakdanje življenje ljudi, ki sicer čutijo potrebo po izraznosti, ni jim pa dano, da bi jo zmogli artikulirati.

Navdihovanje v tradiciji ob prefinjenem občutku za ustvarjanje sodobne zvočnosti lahko obrodi z zelo privlačnimi sadeži. Toda visokoprodajni proizvodi etno popa le težko prikrivajo dejstvo, da je za pravi ustvarjalni pogum potrebno veliko več od bolj ali manj spretnih maškarade. Potreben je še heretični pogum, pogum, s katerim posamezniki in skupine svobodno izbirajo svojo duhovno pot. V svetu, ki postavlja v ospredje svobodno izbiro na še bolj svobodnem trgu, je vsaka zares svobodna herezija obsojena na molk. Molk, ekskomunikacija, zatiranje, izbrisovanje in uničevanje drugače mislečih in drugače verujočih je temeljni kamen evropskega modela hegemonije, tega dejstva ni mogoče izbrisati. Udarne horde hegemonije spreminjajo uniforme, njihovi cilji pa ostajajo enaki, čeprav se naivno prepričujemo, da je današnja doba pohladnovojne blaginje v resnici doba pluralnosti.⁶

Doba, v kateri se kulturni kapital izvenevropskih ljudstev in njihovih domačih glasbenih praks pretaplja v ekonomski kapital že tako bogatega Zahoda, pri čemer pa se zahodnjaki pokroviteljsko trkajo po prsih, češ kako tolerantni, odprti in svetovljanski so postali, je doba, v kateri je klasični imperialistični način izkoriščanja naravnih bogastev nezahodnega dela sveta



Foto Rajko Mursič

zamenjalo novo izkoriščanje intelektualnih in kulturnih bogastev ter potencialov tretjega (in "četrtega") sveta. In le tu in tam izkoriščevalci dobijo udarec nazaj. Ta udarec jih zmeraj zadene dobesedno v glavo, saj praviloma zadeva simbolno (če že ne imaginarno). Zato pravzaprav ne preseneča, da elite na Zahodu še danes ne morejo brez mentalnih krčev prebaviti "tribalnih" bobnov popularne glasbe.

Seveda pa se tudi različni novodobni romantiki, ki idealizirajo prvinskost, pristnost in naravnost ljudstev tretjega in četrtega sveta, ne zavedajo, da njihovo regresijo k naravi in človeški "avtentičnosti" v največji meri omogoča šele visoka razvita tehnologija. Konservativni novodobni romantiki, ki so sicer prepričani, da je tehnologija zlo, se ne branijo tistih njenih prvin, ki lajšajo vsakdanje svetobolje njihovih lepih duš, obenem pa bi radi videli, da "naravnih" ljudi ne bi premamili sadovi tehnološkega razvoja. Celotni tisti, ki hodijo na rock koncerte, si raje predstavljajo napol golega avstralskega staroselca, ki trobi in mrmra v didgeridoo, kot pa staroselca, odetega v metalno ikonografijo s hrupno električno kitaro v rokah. Za nameček pa nas Steven Feld opozarja na višek postmoderne ironije, ki je v tem, da lahko "avtentično" glasbo skupaj z "avtentičnim" zvočnim okoljem, ki ga še ni okužila sodobna tehnologija, posnamemo, na primer v pragozdu Papue Nove Gvineje, le z vrhunskimi sodobnimi snemalnimi napravami (Keil in Feld 1994: 286) in zagrešimo klasičen greh "shizofonije".

Mrk še-ne-bivajočega v tu-bitu rapsodije ob koncu časa

Glasba je zmeraj funkcionalno vpeta v človeško življenje. V vse vidike našega življenja. Navidezno spontano cvetenje tisočerihih cvetov praviloma prikriva neko nezanosno resnico totalitarnosti. Ta nauk poznamo iz Maove zgodbe. V trenutku, ko so padli totalitarni projekti izgradnje novega sveta, se je pod taktirko nad-(med)narodnega medijskega Moloha in v znamenju zakrinkanih projektov moderne razrasla totalitarna zapoved novega gospodarja čistega užitka ob zapiranju oči pred neprijetnimi posledicami zmage konservativnega liberalizma. Videz, da ni nobenega glasbenega elementa, ki bi lahko presegal ali, bolj učeno rečeno, transcendiral obstoječe stanje stvari, da so se vsi elementi izgrajevanja izzivalnih glasbenih svetov že povsem izčrpali in da nam v glasbi sedanosti in prihodnosti ostane le še sestavljanje končnega števila znanih elementov v malodane neskončnih kombinacijah, ta videz hromi moč spopada kakršnegakoli humanizma z dehumaniziranimi elementi krasnega novega sveta. Povedano drugače: temeljni antagonizmi sodobnih

družbenih sistemov se že nekaj časa spopadajo na področju množičnih medijev in množične kulture kot take. Toda prav tisto, kar se nam kaže kot najbolj človeku prijazno in občečloveško sprejemljivo, torej temeljni kodi nadnacionalnih (*univerzalnih*) kulturnih podsistemov, spodjeda temelje posameznikovega mesta v svetu in duši vsako refleksijo neposredno človeškega, moralnega, ki je zmeraj strogo posamično in posebno. Vsak posameznik je vpet v zelo jasen in konkreten mikrosvet bivanja med svojimi. Kot posamezniki smo še zmeraj tudi pripadniki svojega rodu in značilno strukturiranega duhovnega in materialnega "etničnega" sveta. Tisto, kar je v našem življenju zadnje, torej abstraktna človečnost skozi kozmopolitske poenotujoče medijske kode, je v množični kulturi postavljeno na prvo mesto.

Izpraznjeni kodi, ki delujejo *univerzalno*, torej kodi emocionalnega doživljanja sveta, se prodajajo kot kodi, skupni vsem, ne glede na dejstvo, da so vsi temeljni kamni urejanja načina življenja v človeških skupnostih kulturno posredovani, torej v svojem neposrednem bistvu izrazito partikularni. Prav zato, ker lahko postanemo ljudje le skozi konkretno, življenjsko partikularno izkušnjo, ker smo, kar smo, samo skozi učlovečevalni proces posamičnih kulturnih kodov, ker se kot ljudje lahko prepoznamo samo na podlagi tistega, kar lahko vidimo svojega v drugih, je univerzalni abstraktni humanizem najbolj nevarno slepilo. Ker ne moremo uvideti posamičnih razlik med nami in ker smo venomer soočeni z nedoumljivim nasiljem v svetu, smo v resnici etično otopeli in nam v vsakdanjem življenju večinoma ni mar ne za pobite Žide v tretjem rajhu ne za žrtve kakršnekoli stigmatizacije tik pred našim nosom. Zato, ker je večina vsega tistega, kar nam prodaja *univerzalna/globalna* množična kultura, v svojem bistvu tako prekleto etično otopelo, nam izsesava partikularno človečnost. Zaradi neprestanega bombardiranja s praznino skozi raznolike vidike planetarne množične kulture, katere zlato tele je *univerzalna* humanost, ki se neprestano napihuje kot samoljubna žaba iz znane moralke in pušča v nemar konkretno trpljenje onkraj njenega dvorišča, se zdi povsem konkretna človečna angažiranost povsem odveč.

Univerzalni humanizem je hrana partikularnemu etničnemu sovraštvu. Zato je vsaka apropiacija popularnoglasbenih univerzalij na lokalnih ravneh v resnici dejanje odpora.

V dobi, v kateri je videti, da na obzorju ni nobenih sprememb več in da nas čaka le še večno zaklinjanje bogovom potrošnje in uspeha, je obujanje norih uporniških tradicij več kot potrebna grenka medicina. Desničarski gromovniki še zmeraj trosijo neslanosti in urejajo svet po svoji podobi. V obdobju konca zgodovine pač ostane le še spogledovanje s tisto zgodovino, ki ne prenese konca. Svetovni procesi uveljavljanja demokracije po

ameriškem ali zahodnoevropskem kopitu so kolosalni. A ne tako, da ne bi bilo mogoče videti zvižčnosti procesa vzpostavljanja novih hegemonij, v prvi vrsti varljivega videza tržne hegemonije, ki temelji na ponujanju določene stopnje zadovoljstva in prosperitete, da se lahko ohranjajo stoletna razmerja gospodstva. Ali pa zvižčnosti postmoderne politike, pri kateri je vseeno, v katero smer se obračajo določene politične struje, samo da lahko participirajo na oblasti.

Ekskurz št. 1: Improvizirani ot(r)očki principa upanja

Glasba je, kot pronicljivo piše Jacques Attali, prerokba. Njeni slogi in ekonomska organizacija so pred preostankom družbe, kajti glasba odkriva – bolj kot to zmora materialna resničnost – celoten obseg možnega znotraj danega koda (Attali 1983: 33). Razkriva še-ne-bivajoče (Bloch 1982). Zato je “najmočnejša” v performativni kakofoniji neposrednega muziciranja.

Improvizacija. Čista igra brez pretvarjanja. Igra duha in igra senc. Igra po pravilih, ki se rojevajo z igro samo. Zato se nam zdi svobodna. A je tako prekleto naddeterminirana. Iz glasbene improvizacije, pa naj bo še tako radikalna, se zmeraj izmrcvari nekakšna prestabilirana harmonija. Pa naj zveni še tako neharmonsko. In ko se te enkrat dotakne, te nikoli več ne izpusti. A kako malo je glasbenikov, ki se ji znajo zares prepustiti! Iztrgati se sponam notiranega zvočnega betona in se spustiti v tisto neskončno brezno, ki ga je mašil Dioniz z ekstatično ritualnostjo (in v katerem je Tolstoj našel svoje vice, Nietzsche pa preizkusno polje soočanja z realnim)! Če kaj, potem je prav improvizacija najbolj dionizična v vsej in vsaki glasbi. In v vsakem obdobju privre na plano onkraj moči zapisa, ki fiksira zvočne predstave in jih v dokončnosti osiromaši za bistveno: za napetost ekstaze, izskočitve iz varne danosti v neznano brezno. In nazaj skozi ogledalo v sprevrnjen red stvari.

Tukaj nam spomin pač ne pomaga kaj prida. Ob dobri improvizaciji trčimo na njegov rob, saj si na videz raztrgane zgodbe – ta izraz je uporabljen zgolj metaforično – v spominu ne moremo rekonstruirati na enak način kot logično zastavljen melodičen komad. Nikakor! Možna zgodba se v improvizaciji razrase v neskončno razvejano strukturo poti in stranpoti, čas pa se ukrivlja vase, kot je le mogoče. A ni ves pomen dobre improvizacije le v nepredvidljivi hudomušnosti in v neskončnem igračkanju s toni in zveni. Ne, improvizacija zagradi glasbo prav pri korenu, pri njenih izvirih, nekje v mračnem pasu med bivanjem in postajanjem. Ali v razpoki med še-ne-bivajočim in ne-več-bivajočim, če parafraziram Ernsta Blocha. Kajti dobro

izpeljana improvizacija je predvsem dejanje udejanjanja utopične vizije prestabilirane harmonije tubiti. Takšna ni le tako imenovana svobodna improvizirana glasba, ampak vsaka glasba, ki izhaja iz določenega posebnega sloga ali koda, pa naj bo ljudska, popularna ali klasična. Je pač najbolj neposredno človeška. Ne le neponovljiva, temveč nezamenljiva.

To so brazde (*grooves*) odprtega zvočnega polja, ki ga performativno izpolnjuje vsak vdih in izdih glasbo ustvarjajočih. Neskončno reproduciranje vedno enakega v dominantni glasbeni produkciji nas uspešno varuje pred brezni še-ne-doživetega in nam zvočni svet zamejuje s premletimi podobami ohranjanja preteklega stanja. Prevladujoč konservativni duh okusa dobe nam pač zastira subverzivne in utopične razsežnosti glasbe.

Repetitivna kovnica "pravšnjosti"

S pogorišča modernističnega radikalizma, ki se je po slovesu od *tonusa finalisa* poslovil tudi od notnega črtovja in taktnic, se je ponovno dvignil Feniks ritualne elementarnosti glasbe: njeno veličanstvo repeticija. Repeticija, pulzija večne neudejanljive želje, označuje in opredeljuje tako staro ekstatično ritualno glasbo kot sodobno glasbo "virtualne ritualnosti", ki jo evroameriška hegemonija uporablja za krpanje svojih Potemkinovih vasi. Orodje oz. orožje tiranije pa je mogoče uporabiti tudi za osvobajanje izpod jarma te iste tiranije. Repetitivno pulziranje lahko vodi v najgloblje koticke introspektivnih soočanj z neskončnimi notranjimi svetovi, lahko postane podlaga za neznosno razblinjanje mita o

Foto Rajko Muršič



⁷ Podkulture, povezane z glasbo, so (bile) precej razširjene tudi v tradicionalnih, bodisi evropskih ali izven-evropskih družbah (prim. Merriam 1964: 143).

⁸ Pri tem se moramo zavedati, da – vsaj po Lyotardovem optimističnem sklepanju o koncu “velikih zgodb” (prim. Lyotard 1988a) – ni mogoče govoriti o slogu postmodernizma, temveč le o slogih (časovnega) obdobja postmoderne.

⁹ Ki, mimogrede povedano, žanjejo odobravanje predvsem med tistimi elitisti, ki nikoli niso mogli prebaviti “postanega toka” moderne, tako kot na primer Janko Kos (1995: 85), ki meni, da elektronsko in konkretno glasbo občutimo kot nekaj minulega, medtem ko nam je glasba Philipa Glassa ali Steva Reicha bolj zanimiva.

zaokroženosti sveta. Pripelje lahko do vdora (in radikalne manifestacije) pradaavnega strahu pred nedoumljivimi in samosvojnimi silami onkraj dometa naših zmožnosti obvladovanja. Ta neskončna brezna prvobitnega strahu so konec koncev naše prvo in zadnje prekletstvo. Fetišizem malikov se – prek neizogibnega “civilizacijskega” blagovnega fetišizma – na koncu strjuje v simbolne fiksacije na (v končni instanci tudi krvavih) bojnih poljih zasedb identitet.

Weberново in Schönbergovo zavračanje repeticij je zahtevalo radikalen heretični pogum. Toda to zavračanje ni moglo utemeljiti širše “paradigme”, tako kot je to bilo mogoče nekaj desetletij pred tem v matematiki, ko je Lobačevski zlahka pokazal, da je evklidska geometrija le poseben primer neevklidskih. Tam, kjer imamo *tonus finalis*, ne moremo uporabiti vseh obstoječih (pol)tonov, tam, kjer uporabljamo vse (pol)tone, nimamo tonalnega centra. Ta ekskluzivna disjunkcija je pač lahko vodila le v shizoidno dvojnost glasbe tega stoletja, avantgarde in kič. Nobena od opcij pa sama ni mogla več vzpostaviti nove “velike zgodbe”. Na koncu se je avantgardna glasba začela vračati k repeticijam in tonalnemu centrom, popularna glasba pa je v marsičem vzela nase tudi izkušnjo avantgarde. Tako kot so bile posamezne smeri popularne glasbe najpogosteje povezane z življenjskimi slogi,⁷ so tudi obiskovalci posameznih festivalov sodobne glasbe svojevrstna elitna podkultura (pogosto povsem izgubljena v prostoru in času). Kolosalni preobrat, ki je glasbi pravzaprav iztrgal bistveni element njenega dotlejšnjega učinkovanja, je bil obsojen na margino. Kljub temu pa ne smemo spregledati neizbrisnih posledic dvoma o univerzalnih glasbenih kanonih, izziva, ki ga je prinesla radikalna drug(ačn)ost, in “pokazov”, da je vse mogoče.

Simptomatično je, da so določeni skladatelji, ki ponovno uporabljajo dobre stare trike iz preverjenega elementarnega učinkovanja zahodne glasbe, dosegli nesluten uspeh v obdobju, ki ga lahko imenujemo obdobje postmoderne.⁸ Skoraj dve desetletji stara 3. simfonija Henryka M. Greckega je v devetdesetih letih nenadoma postala nesluteni prodajni hit, primerljiv z nakladami prodanih plošč vodilnih popularnoglasbenih izvajalcev. Poleg standardno uspešnih ameriških skladateljev minimalne glasbe⁹ je zaslovel Michael Nyman. Nekatere sodobne godalne kvartete (ki so sami po sebi sicer muzejske zasedbe) lahko uvrščamo tako v okvir (relativno komercialne) popularne glasbe kot na področje sodobne “resne” glasbe. Kronos Quartet, na primer, večinoma izvaja skladbe, napisane po naročilu zanje (in tako afirmira tudi sodobno izvenevropsko glasbeno ustvarjalnost), za “posladek” pa dodaja tudi godalne priredbe nekaterih znamenitih popularnoglasbenih komadov. Še bližji popularnoglasbenim krogom je Balanescu Quartet, ki nastopa v

slogu zvezd iz popularne glasbe.¹⁰ V dobi, ki ne prenese več velikih zgodb,¹¹ se torej vrača glasba, ki malikuje *tonus finalis* in repetitivno pobožnost, četudi naj bi etika postmodernosti postavljala "razglasje" in "invencijo" nasproti hierarhijam in podreditvi (Lash 1993: 87). Ali je torej resnica velikih besed o postmodernih prelomih v vračanju v (očitno še ne preseženo!) preteklost¹² ali pa je resnica uspehov sodobnih skladateljskih in izvajalskih komornih zvezd v tem, da evropska hegemonija sploh še ni "zaznala", da se je kaj zgodilo? Zaradi lahkotne zave-rovanosti v nevprašljivo resničnost se vsakdanje življenje vrtilo okoli najnižjih stabilnih točk bivanja. Všečnost in nepretresljivost se v glasbi kažeta kot značilnosti postmodernega *ethosa*. Le en sklep se lahko zastavlja: da, že prav, da je vse relativno in da noben fundamentalizem nima dejstvene podlage, toda prav ta morebitna izgubljenost temelja je razlog za potrebo po novih absolutizacijah in vzpostavljanju enega samega, toda ključnega temelja (ironija se sklene v tem, da antifundamentalizem potrebuje fundament). Pri tem Rortyjevo dokazovanje konca fundacionalizmov (prim. Rorty 1990) prav nič ne pomaga. Potreba po redu zmeraj prehititi potrebo po svobodi (čeprav je ne more nikoli do konca sesuti). Vseeno pa obstajajo tudi zvočne puščice, ki so usmerjene v srčiko zaverovanosti v prevaro, da je najboljši izmed vseh svetov pač tudi edini možen. Tak je le zato, ker je "lažen". In resničen je le v lastnem tragičnem ireduktibilnem paradoksu.

Seveda pa tudi adornovsko zveneče neskončne sodbe ne morejo prekriti dejstva, da je sproščena glasbena igra tisto, kar nas tako ultimativno in neubranljivo privlači v vsaki glasbi, ki štrli onkraj znanih meja. Ne barve ali zgodbe, temveč čista neubesedljiva igra zvokov, igra s vsemi tistimi temeljnimi elementi glasbe, ki so se kljub naporom moderne po sesutju vseh pravil ohranili v samem jedru sodobne glasbe, čeprav starih pregrad ni več mogoče postavljati na novo. Niti tonalnih niti modalnih, niti ritmičnih niti agogičnih, niti zgodovinskih niti teritorialnih.

Habermasove interpretacije postmoderne so pesimistične, medtem ko so Lyotardove bolj optimistične. Ločnica odločitve je nekje med razdelitvijo umetnosti in kulture na elitno (vzvišeno v romantičnem smislu) in množično (emancipatorično). Sam seveda menim, da je smotrno upoštevati oba vidika, vendar pa je treba enkrat za vselej reči, da je čaščenje umetnosti enako slepo kot čaščenje katerekoli druge izmišljije, bodisi bogov bodisi števil.

Duh časa, ki uporablja stare, preizkušene harmonije, duh, ki uporablja melodijo le še kot enega izmed enakovrednih delov glasbenega izraza, se je v drugi polovici tega stoletja dejansko pokazal kot materializirana sila iskanja novega glasbenega središča in osišča. Toda po izkušnjah z atonalnostjo in aleatoriko

¹⁰ *Pri tem ne smemo pozabiti, da je romunski emigrant Alexander Balanescu, ki meni, da so pregrade med različnimi vrstmi glasbe ustvarjene povsem umetno, najprej igral v Arditti String Quartetu, ki je izvajal dokaj "radikalen" program sodobne komorne glasbe.*

¹¹ *Na tej točki je Lyotard samo opazovalec in ne glasnik. Velikih zgodb (grands récits), kot so bile razsvetljenstvo, idealizem, marksizem in univerzalne paradigme znanosti, pač ni več (prim. Lyotard 1988a). Ostajajo le še posamezne estetske, jezikovne, kognitivne in zvočne igre.*

¹² *"V preteklih letih smo /.../ prisostvovali splošnemu povratku preteklosti v zahodno družbo: neštetih adolescentski revivali; moda – posebno v petdesetih letih; iskanje 'korenin' vseh vrst, individualnih, kulturnih, etničnih, družbenih; strast do dediščine in nov razcvet zanimanja za mesto" (Torres 1988: 160).*

se je glasbeni duh bistveno in dokončno spremenil. Veliko širša obzorja ima kot nekoč. In veliko več si upa. Združuje tradicijo in sodobnost ter emocije s kristalno jasno čisto glasbeno logiko.

Če komponiranje glasbe razumemo kot oblikovanje zvočnega izraza v času na podlagi posameznih tonskih, ritmičnih in drugih nasprotij, ki se zapletajo in razpletajo skozi skladbo, potem je klesanje zvočnih skulptur univerzalno početje, ki ga ni mogoče zaupati samo "pravim" skladateljem (oziroma posvečenim svečenikom v hramih malikovanja prave umetnosti). V trenutku, ko postaja ukvarjanje z glasbo domena arbitrarne demokratične izbire posameznikov, se načini produkcije in reprodukcije glasbe na nov način približujejo tistim preteklim okoliščinam in načinom, ko je – vsaj v nekaterih skupnostih – vsak posameznik imel svoje osebno glasbilo, ki ga je tudi uporabljal (ponekod na Papui Novi Gvineji je takšna navada še danes). Sodobna tehnologija omogoča ustvarjanje zvočnih virtualnih svetov, osebnih zvočnih sistemov, ki nikakor niso nujno del nekega mega-kulturnega sistema poenotenja svetovnega opusa.

Zato je še upanje!

Ekskurz 2/Post scriptum: Sun Ra

Sun Ra je med zadnjimi, ki so nas popeljali izza meja obzorij. K večnemu iskanju zaklada na koncu mavrice. Zaklada, ki je zmeraj tam, pa naj se bleščeče barve še tako umikajo pred naivnimi iskalci zlatnikov. In prav za to gre v glasbi: za zaklad, ki je iskanje samo. Za proces, ki se konča v tišini. Z nikoli povedanimi zgodbami med glasbenim dogajanjem. Glasba je neulovljiva eterična bit najgloblje razsežnosti človeštva. Je skupna dediščina nešteti generacij in nešteti genetskih kombinacij. Če bi težila k poenotenju, bi to pomenilo njen konec. V glasbi ni resnice. V glasbi nikoli ni poante, ki bi bila onkraj samega minljivega procesa.

Glasba je višek fenomenološke pasti: naj si še tako dopovedujemo, da svet ne obstaja zaradi nas in da mi ne obstajamo zaradi sveta, naj nas življenjska izkušnja še tako uči, da svet ne izgine, če zapremo oči in ga ne vidimo, da torej stvari obstajajo tudi, če jih mi ne opazujemo, pa nam vsaka glasbena izkušnja venomer dokazuje, da glasbe v resnici ni, če je mi ne poslušamo. Da ne obstaja onkraj percepcije. In da se v zvočnih sledeh ne skriva nobena pripoved. Nobene oprijemljive kognitivne izkušnje ni, ki bi lahko nadomestila neposredno sprejemanje glasbe. Glasbe, ki gradi svoj univerzum, svoj kozmos, svoje vesoljstvo.

Rajko Muršič je magister kulturne antropologije, etnolog in filozof. Kot asistent-stažist je zaposlen na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete na Univerzi v Ljubljani. Ukvarja se z raziskavami sodobnih kulturnih pojavov (predvsem v zvezi s popularno glasbo), antropologijo glasbe, teorijo in filozofijo znanosti, politično antropologijo in metodologijo humanistike in družbenih ved. Doslej je objavil dve monografiji v zvezi z glasbo, *Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe* (Katedra, Maribor 1993) in *Center za dehumanizacijo: Etnološki oris rock skupine*.

LITERATURA

- ADORNO, THEODOR W. (1968): **Filozofija nove muzike**, Beograd, Nolit.
- ADORNO, THEODOR W. (1986/1962/): **Uvod v sociologijo glasbe**, Ljubljana, DZS.
- ATTALI, JACQUES (1983/1977/): **Buka: Ogled o ekonomiji muzike**, Beograd, Vuk Karadžić.
- BADIOU, ALAIN (1996/1993/): **Etika**, Ljubljana, Problemi 34(1).
- BENJAMIN, WALTER (1986/1936/): "**Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije**", v: isti, **Estetički ogledi**, Zagreb: Školska knjiga, 125–151.
- BENNETT, TONY, SIMON FRITH, LAWRENCE GROSSBERG, JOHN SHEPHERD in GRAEME TURNER (ur.) (1993): **Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions**, London in New York, Routledge.
- BLACKING, JOHN (1995): **Music, Culture and Experience: Selected Papers of John Blacking**, Chicago in London, The University of Chicago Press.
- BLOCH, ERNST (1982): **Duh utopije**, Beograd, BIGZ.
- CAGE, JOHN (1970): **Silence**, Cambridge, Massachusetts in London, The M.I.T. Press.
- CVETKO, IGOR (1988): **Jest sem Vodovnik Juri: O slovenskem ljudskem pevcu, 1791–1858**, Ljubljana, Partizanska knjiga.
- ČAČINOVIĆ-PUHOVSKI, NADEŽDA (1988): "Postmodernizam kao paradoksalni izam" v: Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 149–158.
- FEYERABEND, PAUL (1987/1975/): **Protiv metode: Skica jedne anarhističke teorije spoznaje**, Sarajevo, Veselin Masleša.
- FUKUYAMA, FRANCIS (1992): **The End of History and the Last Man**, Penguin Books, London.
- GREENBERG, CLEMENT (1965/1957/): "Avant-Garde and Kitsch" v: Bernard Rosenberg in David Manning White (ur.), **Mass Culture: The Popular Arts in America**, New York, The Free Press, London, Collier-Macmillan Limited, 98–111.
- KANT, IMMANUEL (1973): **O lepom i uzvišenom**, Beograd, BIGZ.
- KEIL, CHARLES in STEVEN FELD (1994): **Music Grooves: Essays and Dialogues**, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- KOS, JANKO (1995): **Na poti v postmoderno**, Literatura, Ljubljana.
- LASH, SCOTT (1993/1990/): **Sociologija postmodernizma**, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1988a/1979/): **Postmoderno stanje**, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1988b): "Odgovor na pitanje: što je postmoderna?" v: Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 233–243.
- MERRIAM, ALAN P. (1964): **The Anthropology of Music**, Northwestern University Press.

- MOORE, SALLY F. in BARBARA G. MYERHOFF (ur.) (1977): **Secular Ritual**, Assen/Amsterdam, Van Gorcum.
- MURŠIČ, RAJKO (1993a): **Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe**, Maribor, Katedra.
- MURŠIČ, RAJKO (1993b): "O moči glasbe", *Časopis za kritiko znanosti*, 160–161, 101–124.
- PAETZOLD, HEINZ (1988): "Simptomi postmodernega in dialektika moderne" v: Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 244–260.
- RAULET, GÉRARD (1988): "Nova utopija: Sociološko i filozofsko značenje novih tehnologija komunikacije" v: Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 36–62.
- RORTY, RICHARD (1990/1980/): **Filozofija i ogledalo prirode**, Sarajevo, Veselin Masleša.
- TORRES, FÉLIX (1988): "Post? Oblici i suština novog spora starih i modernih" v: Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 159–173.
- VATTIMO, GIANNI (1988): "Postmoderno doba ili kraj povijesti": Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 72–62.