

Glasba kot globalna iluzija ali zgodba o teseraktu

Povzetek

Če je bila nekoč glasba nekaj, kar je bilo namenjeno razumevanju sveta, je postala danes nekaj, kar je to razumevanje spremenilo v iluzijo. V tem razmišljanju bomo predvsem zasledovali njeno moč v razmerju do časa, v katerem se neki zvok/glasba pojavi in izgine. Ta pojav bomo prenesli v idejo teserakta, znamenitega štiridimenzionalnega lika, ki je sestavljen iz kock. Glasba se tako pojavi kot hiperkocka, s katero je mogoče razumeti popolno iluzijo sveta in se tako približati njegovemu razumevanju skozi popolno, torej globalno iluzijo. Res je, da je takšen pogled na glasbo precej zapleten, enigmatičen, za nekatere morda celo preveč mističen in filozofski, vendar želimo opozoriti, da so se prav na ta način z glasbo ukvarjali Grki. In to pred mnogo več kot dva tisoč leti – kar pomeni, da ne govorimo futurističnih bedarij, temveč pripovedujemo stare legende in mite. Kakor bi začeli s stavkom: Nekoč je bila glasba ...

Ključne besede: glasba, teserakt, Platon, Evklid, geometrija, iluzija, globalizacija

Nekoč je bila iluzija

Iluzija (lat. *illusio*) je zagotovo jedro doživljanja današnjega časa in sveta. Ni samo nekaj, kar lahko pripisujemo umetnosti,

Abstract

If music was once something that was devoted to understanding the world, it has since become something that changes this understanding into an illusion. With this consideration in mind we will primarily pursue its power in relation to the time in which a sound/music appears and disappears. This phenomenon will be transferred into the idea of the tesseract, the famous 4-dimensional figure that consists of cubes. In that way, music appears as a hypercube with which it is possible to understand the total illusion of the world and thus draw nearer to its understanding through the total, that is, global illusion. It's true that such a view of music is rather complex, enigmatic, for some perhaps too mystical and philosophical, but we would like to note that music was also treated this way by the Ancient Greeks two thousand or more years ago – which means that we are not talking futuristic nonsense, but telling old legends and myths. As if we would have begun with the sentence: once upon a time there was music ...

Keywords: music, tesseract, Plato, Euclid, geometry, illusion, globalization

še posebno zvoku in glasbi, temveč v svojem temelju vsemu, kar nas obkroža. Beseda, pojem *iluzije*, je popačenje, nekakšna nenadzorovana sprememba sicer predvidenega čutnega zaznavanja – vendar ne smemo pri tem preveč poenostavljati. Res

je, da lahko iluzije zapeljejo vsako človeško čutilo, kar najbolj pa poznamo zvočne in optične iluzije. Prav tako jih ne smemo zamenjati s prividi, blodnjami ali halucinacijami, čeprav imajo mnoge iluzije v svojem jedru subjektivni značaj, prav tako kakor blodnje in halucinacije. Vendar: halucinacija je notranje doživetje, čisto senzorično odzivanje brez kakršnih koli zunanjih stimulansov. Prav zaradi tega se lahko halucinacije pojavijo (kakor iluzije) na vidnih, slušnih, okuševalnih, vohalnih in otipnih področjih.



Slika 1: Iluzija glasbe

V svetu zvoka in glasbe je iluzija vedno in samo v podvojitvi *realnega*, ki pa ne obstaja. Ta paradoks, ki je na prvi pogled neresljiv, je bistvo glasbenega *telosa*, saj se glasba sama kot original ne more nikoli predstaviti *ad personam*. Vedno je lahko samo kot poustvarjena umetnina, kot največja in najboljša iluzija, v katero moramo zaupati in verjeti. Njene vsemožnosti so tako prepletene z našim dojemanjem sveta, da jih v enem samem zamahu težko zaobjamemo. Iluzije vodijo dejansko vedno želje, v njih pa je ljubezen – in zagotovo ni večje in močnejše iluzije, kakor je iluzija ljubezni.

Pri temeljnem razmišljanju, ki nas vodi po poti *želje* in *ljubezni*, se ne moremo izogniti velikim ljudem, ki so o teh stvareh nekoč že razmišljali in svoja razmišljanja zapisovali. Vse, kar obstaja, obstaja po modelu vzročnosti [*tyche-automaton*].¹ To navajamo zato, ker se z vzpostavitevjo razmerja, ki ga radi imenujemo *ljubezensko razmerje*, preneha neka avtonomija subjekta kot takega in začne delovati nov mehanizem. To povzroči posebno emocionalno kreacijo in cel kup notranjih preobrazb. S tem naj se ukvarjajo psihologi in psihoanalitiki, nas bo zanimala predvsem podoba glasbe znotraj iluzije, ki se priključi temu toboganu, vrtincu, vrtiljaku in plesu. Zanimati nas mora sama *želja* in to na način, kot jo razume Schelling v svojih *Stuttgartskih predavanjih* iz davnega leta 1910. V njih namreč razglasi, da je *želja* prvobitna manifestacija duhovne realnosti. Pravi takole: »To, čemur pravimo duh, obstaja samo po sebi, kot ogenj, ki

¹ Prim. Lacan, Jacques: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana 1966, str. 120.

se sam podžiga. Toda ker se mu kot obstoječemu zoperstavlja bit, duh posledično ni nič drugega kot njen odvisnik, prav tako kakor je ogenj odvisen od snovi. Najbolj osnovna oblika duha torej ni nič drugega kot odvisnost, želja, nekaj eteričnega. Iz tega sledi, da se mora tisti, ki se želi dokopati do najglobljih korenin duha, do potankosti seznaniti z naravo želje.«²

Nekoč je bil Evklid



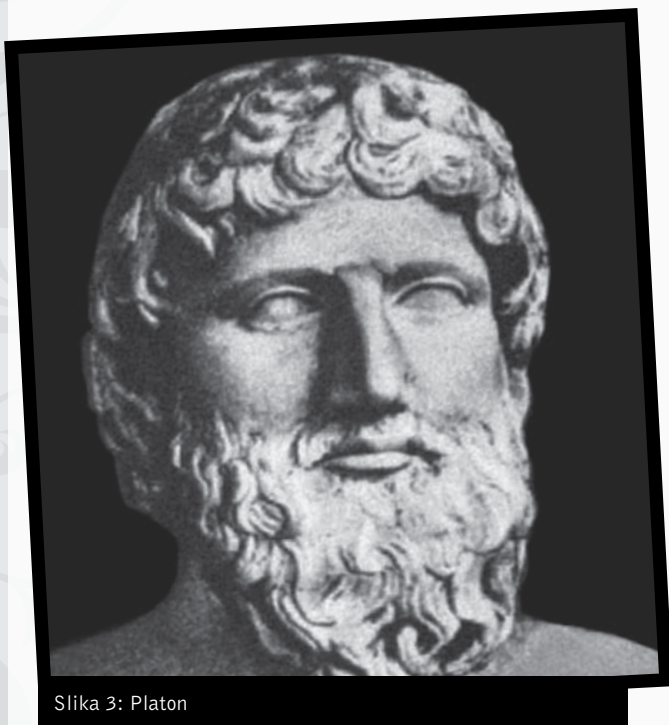
Slika 2: Evklid

Pred več kot dva tisoč leti ali natančneje nekako med leti 360 in 270 pred našim štetjem je živel možak z imenom Evklid.³ Viri vedo povedati, da je bil eden največjih grških matematikov tedanjega časa, študiral pa je najverjetneje v Atenah pri Platonovih učencih. Prav v času njegovega življenja se je razcvetela znanost ne le v Atenah, temveč tudi v Aleksandriji, kjer je Evklid kasneje živel in deloval. Med prvimi učenjaki, intelektualci, so Evklida povabili k sodelovanju in izpopolnjevanju mladih glav, ki so se želele izobraževati. Tako je pristal na slavni univerzi v Aleksandriji, ob kateri je bila tudi legendarna Aleksandrijska knjižnica. Univerza se je imenovala *Muzej* oziroma *Museum* (lat.) ali *Museion* (stgr.). Res je, da je *muzej* v današnjem pomenu le še ustanova za dokumentiranje in shranjevanje, vendar je bila nekoč namenjena predvsem vrednotenju, raziskovanju, poučevanju in interpretiranju. Beseda namreč izhaja iz ideje svetišča Muz, te pa so bile zaščitnice znanosti in umetnosti. Evklid je zasnoval visoko šolo, na kateri je predaval

² Schelling, F. W. J.: *Stuttgart Seminars*. State University of NY Press 1994, str. 230.

³ Imenovan tudi *Evklides*, ali v stari grščini *Eukleides*.

geometrijo,⁴ in še danes govorimo o tako imenovani *evklidski geometriji*⁵ in o njegovem delu *Elementi* (orig. *Stoicheia*). To delo obsega kar trinajst knjig in v njih so zajeta nadvse pomembna poglavja o *planimetriji*,⁶ *stereometriji*⁷ in *trigonometriji*.⁸ Evklid pa je od znanosti kaj hitro prešel k umetnosti – glasbi. Tako je ustvaril delo z naslovom *Delitev lestvice* (gr. *Katatomē kanonos*, lat. *Sectio canonis*), ki je dejansko matematična razprava o glasbi. In zagotovo se ne motimo, če trdimo, da to razpravo pozna bolj malo glasbenikov, izvajalcev glasbe, glasbenih interpretov in skladateljev, da o muzikologih sploh ne govorimo. Prav zadnji bi morali – že zaradi narave *logosa*⁹ – vedeti o Evklidovem glasbenem kodeksu marsikaj, saj gre za temeljno delo, na katerem temelji sodobni (srednjeevropski) tonski sistem, njegova



Slika 3: Platon

⁴ Za nas je to pomembno predvsem v smeri razumevanja geometrije kot discipline matematike kot ene najstarejših znanstvenih ved, ki se ukvarja s prostorskimi značilnostmi teles – in prav tako z njihovimi odnosi. Dodatno pa nas naj zanimajo predvsem njeni elementi, med katerimi so aksiom (ali *postulat*) ter izkustveno ali intuitivno dojetje določenih značilnosti prostora, ki ga ne moremo dokazati z osnovnejšimi zakonitostmi.

⁵ Same geometrije ne smemo zamenjevati z zemljemerstvom, čeprav beseda sama izhaja prav iz tega (*geo/ge/gaja* = zemlja + *metria* = merjenje).

⁶ *Planimetrija* je ravninska geometrija, ki govori o delih ravnine in o ravninskih likih. Med temeljne pojme spadajo točka, premica, daljica, krivulja, razdalja, kot, trikotnih, štirikotnik, n-kotnik, krog, krožnica, obseg, ploščina itn.

⁷ *Stereometrija* je prostorska geometrija, ki govori o delih prostora, torej o prostorskih telesih. Temeljni pojmi so ravnina, ploskev, prizma, piramida, valj, stožec, krogla, površin, prostornina idr.

⁸ *Trigonometrija* je usmerjena zlasti v risanje, torej v geometrične konstrukcije, kasneje je postala matematična geometrija. Ukvarja se predvsem s postopki računanja dolžin stranic in velikosti kotov v trikotniku – sodobna trigonometrija pa se je razvila seveda šele po uvedbi kotnih funkcij, med katerima sta sinusni in kosinusni izrek.

⁹ Eno od bolj zanimivih dejstev je, da je *logos* v grščini moškega spola, česar se prevajalci vse premalo zavedajo – pa naj gre za prevajanja Heraklita ali Janezovega evangelija – Nove zaveze. Prav tam so namreč prevajali, da je »... bila na začetku *beseda*«; ampak ta je ženska entiteta, dejansko pa piše v grščem izvorniku (in iz njega so prevajali, saj iz aramejščine res ni šlo), da je bil v začetku *logos* (orig. *ev arxhē ēn o logos* ...), in resnično nikjer ni omenjena ta slavna *beseda*.

lestvična struktura, oktavna delitev in sploh teorija o tonskih razmerjih, intervalih in harmoniji.¹⁰

Je pa res, da je o sozvočjih, torej o harmoniji, spregovoril že Platon v svoji *Državi*¹¹ (orig. *Politeia*, πολιτεία) dejansko še pred Evklidom. Gre za pisno pričevanje o razmišljanju in nastajanju teoretične zamisli o sistemu harmonij. V tem obširnem delu je kar nekaj mest, ki kažejo na obstoj sočasne glasbene teorije. Tako na primer v sedmi knjigi razpravlja o tem, česa naj bi se učili mladi filozofi, ki naj bi kasneje vodili državo – po aritmetiki in geometriji naj bi se posvečali tudi študiju gibanja. Gibanji pa sta dve: tisto na nebu, ki ga preučuje astronomija, in gibanje v harmoniji, »enharmonično« gibanje (gr. *enarmónios phorá*), ki ga zaznavajo ušesa.¹² Na tem mestu pride med sogovornikoma do nesporazuma, saj ima vsakdo v mislih drugo skupino o zvoku razpravljajočih ljudi. Glavkon misli na teoretike harmonije, katerih početje se mu zdi smešno; nastavljajo ušesa in se ne morejo sporazumeti, ali je sredi med dvema kar najbližjima tonoma še en ton ali ne, se pravi, da iščejo najmanjši možni interval (gr. *diástema*), ki bi kot najmanjši postal mera vsem ostalim.¹³ Ti glasbeni *atomisti*, kakor bi jih lahko imenovali, dajejo prednost ušesom pred umom, kar pa pomeni, da jih zanima le naravoslovni, torej empirični, *fizikalni* vidik glasbenih tonov in intervalov. Sokrat ima v mislih pitagorejske filozofe, kot jih tudi imenuje; ti razpravljajo o harmoniji na podoben način kot o astronomiji. V simfonijah (gr. *symphóniai*), kar pomeni pravzaprav »v konsonančnih intervalih«, iščejo števila. Vendar pitagorejci po Sokratu (in seveda tudi po Platonu) ne vidijo resničnega problema, ki se glasi vendar nekoliko drugače: zakaj so nekatera števila, ki so v jedru simfonij, skladna (gr. *sýmphonoi arhythmoí*), druga pa ne.¹⁴ Platon, ki očitno zavrača obe šoli, se ob tem sprašuje o najglobljem vzroku pojava različnih glasbenih oz. intervalnih razmerij in s tem tudi o najglobljem bistvu glasbe. Lahko bi zapisali, da o njeni *ideji*. Torej o ideji glasbe same.

Drugo, kar nakazuje na Platonovo poznavanje sočasne nastajajoče harmonične teorije, so prej opisana razmišljanja, po katerih so vse harmonije iz štirih tonov – izraz *phthóngos* namreč zaznamuje posamični ton in ne intervala, zato je zelo verjetno, da s tem nakazuje na razumevanje obstoja (teorema) tetrakorda, ki se sestoji iz štirih tonov znotraj čiste kvarte in je v resnici tako ali drugače povezan s posameznimi harmonijami. Dva tetrakorda skupaj predstavljata lestvično strukturo, o kateri kasneje premišljuje Evklid. In ne nazadnje: tudi Erovo poročilo o petju Siren v deseti knjigi priča o pitagorejsko naravnanih raz-

¹⁰ Kdor želi kaj več, lahko najde odlične razlage v: Neumaier, Wilfried: *Was ist ein Tonsystem?* Frankfurt am Main, Bern, New York, 1986; poglavje 6. *Die »Teilung des Kanons« des Eukleides*. In pa v delu Busch, Oliver: *Logos Synthesos – Die Euklidische Section Canonis, Aristoxonos und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie*. Berlin 1998.

¹¹ Platon: *Država*. Ljudska pravica, Ljubljana 1995 (Zbirka Svetovni klasiki).

¹² *Ibid.* 530d.

¹³ *Ibid.* 531a.

¹⁴ *Ibid.* 531b–c.

mislekih o zvoku in glasbi,¹⁵ če smo še nekoliko bolj natančni. Ker vemo, da je Platon živel pred Evklidom (domnevajo, da v letih 427–347 pr. n. št.), je očitno, da glasba sama ne temelji le na dejstvih, ki nam jih ponuja današnji čas.

Evklida smo vpeljali v naše razmišljanje predvsem zaradi njegovega razumevanja glasbenih struktur, ki so blizu matematičnim in geometričnim problemom. Vendar naletimo pri tem takoj na nekaj, kar bi lahko poimenovali simbolni svet, simbolni pomen ideje, kar je daleč onkraj empirije, s/v katero hočemo ujeti iluzije. Beseda *simbol* izhaja iz grščine (gr. *symbolon*) in pomeni neko prepoznavno znamenje, hkrati pa tudi skladnost dveh delov prelomljenega predmeta. Sicer pa *simbol* razumemo tudi kot znak ali znamenje, ki ponazarja neki pojem, idejo, položaj ali čustvo in to lahko (v skrajnih poenostavitvah) domuje tudi v *globalni vasi*, če se izrazimo današnjemu času primerno. Vsekakor pa je to lahko tudi dogovorjeni lik, znak, črka ali številka za sporočanje in označevanje različnih stvari: od merskih enot, matematičnih izrazov, kemijskih elementov do zapovedi, pravil in ukazov. V današnjem svetu računalniških tehnologij gre tudi za različne registre simbolov, namenjene programiranju in programskim jezikom. V umetnosti govorimo največkrat o obdobju, imenovanem *simbolizem* (19. in 20. stoletje), v katerem so umetniki uporabljali simbole kot izrazno sredstvo – to sicer ni kakšna posebna novost, saj je takšno umetniško »govorico« poznala že antika. Toda ob tem bi si morali postaviti še čisto terminološko vprašanje *simbolnega sveta glasbe*, v katerem se zrcali dispozitiv same umetnosti – torej poskušajmo razumeti glasbeni dispozitiv prav kot glasbeno izrekanje, kot glasbeno načelo, načrt in navodilo.

Nekoč je bila beseda

Besedi *dispositio* in *dispositivus* (lat.) pomenita prav to – v umetnosti pa so terminološki problemi največkrat pomembni, saj označujejo nekaj, kar je onkraj besede. Poskusimo se prek ideje glasbenega simbola približati dispozitivu kot enoti simbolnega sistema. Kajti:

- a) *dispozitiv je heterogen skupek, ki navidezno vključuje vse jezikovno in nejezikovno, torej diskurze, institucije, stavbe, zakone, ukrepe, propozicije in tako naprej; je mreža, ki se vzpostavlja med temi elementi;*
- b) *dispozitiv ima vselej določeno strateško funkcijo; in*
- c) *dispozitiv kot tak izhaja iz preseka razmerja moči in razmerja vednosti.*

Ali kot pravi Foucault – dispozitiv se vedno drži enega ali več robov vednosti, ki nastanejo iz samega dispozitiva, a ga obenem tudi pogojujejo.¹⁶ Vsekakor moramo to misliti tudi kot neki način, po katerem so razporejeni deli glasbenega sistema: notografija, sodobne kompozicijske tehnike, izvajalske prakse, samo obvladovanje glasbila, lestvični, agogični, kompozicijski

¹⁵ *Ibid.* 616d–617d.

¹⁶ Foucault, Michel: *Vednost, oblast, subjekt*. Krt, Ljubljana 1991, str. 79.

(kontrapunktični, melodični, harmonski) sistemi in nadsistemi, žanrski in zgodovinski temelji in tako naprej. Vse to je seveda ujeto in zastavljeno v dispozitiv glasbenega jezika kot nevidna (a nadvse pomembna) mreža, ki obstaja med elementi. Tako se iluzija glasbe same kaže kot imperativ nje same, kot nekakšna notranja slika, ki lahko nastane samo z zrcaljenjem, vedno vnovičnim premišljanjem.

In še nekaj – simbolni akt iluzije glasbe ni le njen zapis, red, zakon ali kanon, temveč tudi nekakšen *strateški model*, ki napoljuje na to, da pa res vsako neartikulirano glasbeno latovščino, globalistično pop plažo in vsesplošni kič¹⁷ (kot izdelke glasbeno nepismenih samoukov in glasbeno neizobraženih zabavljačev) le ne moremo meriti z istimi vatli, kakor merimo umetnost, ki je dispozitivna in podvržena simbolnemu redu. Tako postane glasbeni jezik dejansko jezik simbolnega sveta (ali ni to že od nekdaj?) in se samo prepíše v dispozitivno stanje reda kot že vselej prepoznavni presežek, kot čisti *simbol*, ki zaživi prek izvedbe, interpretacije in prenosa samega simbola v svet imaginarija – prek besede. Danes bi rekli, da je to kibernetični svet, v katerem obstajajo aparati (stroji) brez oblik, morda največji svet potrošniških iluzij, ki (si) ga je človek ustvaril. Po tej plati pa smo že blizu sami ideji aparata govornice – stroju govora,¹⁸ a o tem morda kdaj drugič. Vrnimo se k Evklidu in iluziji.

Nekoč je bil tesarakt



Slika 4: Tesarakt (S. Dalí)

¹⁷ S tem merimo predvsem na (v) ideje, ki jih je ponudil že omenjeni Michel Foucault v: *Zgodovina seksualnosti. Volja do znanja*. ŠKUC, Ljubljana 2000, str. 106 in naprej.

¹⁸ Seveda asociiramo na Lacanov *apparole*, saj pravi, da je »... pri govorečem bitju užitek opremljen [appareillé] prav na tovrsten način ...« Prim. Lacan, Jacques: *Še. Seminar, knjiga XX*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, Ljubljana 1985, str. 46.

Po Evklidovi zaslugi razmišljanja imamo tudi *teserakt* ali *oktahóron*. V Evklidovi geometriji je to namreč pravilni štirirazsežni analogon¹⁹ (4D) sicer trirazsežne (3D) kocke, pri kateri je gibanje vzdolž četrte razsežnosti dejansko ponazoritev vezanih transformacij osnovnega lika kocke skozi čas. Glasba je zvočno valovanje, torej gibanje (tudi po Platonu) v času in prostoru, kvadrat (torej optimalno število štiri, tetrakord) pa lik, iz katerega s šestimi ponovitvami in skupnimi robovi nastane kocka – geometrijsko telo, temeljni element teserakta, imenovanega tudi hiperkocka, n-kocka ali 4-kocka. Standardni teserakt v evklidskem 4-prostoru je podan kot lik, ki ga omejujejo štiri hiperravnine, vsak par vzporednih hiperravnin se seka in tvori tako 24 kvadratnih stranskih ploskev, na vsakem robu pa se sekajo po tri kocke in trije kvadrati. Ob tem se na vsakem oglišču združijo štiri kocke, šest kvadratov in štirje robovi – vsega skupaj ima teserakt torej 8 kock, 24 kvadratov, 32 robov in 16 oglišč. Teserakt lahko razvijemo (tako kakor lahko kocko npr. razvijemo v šest kvadratov) v osem kock – to imenujemo mreža. Obliko tako razvitega teserakta je uporabil recimo slikar Salvador Dali leta 1954 v sliki, ki prikazuje križanega Jezusa na mreži hiperkocke.²⁰ Ne smemo pa pozabiti na filme, kot so *Kocka nič* (*Cube Zero*, Ernie Barbarash, 2004; glasba Norman Orestein), nato *Kocka* (*Cube*, Vincenzo Natali, 2007; glasba Mark Korven), v katerem se 7 (!) tujcev znajde ujetih znotraj ene kocke, ki se premika, temu je sledil film *Hiperkocka: Kocka 2* (*Cube²: Hypercube*, Andrzej Sekula, 2002; glasba ponovno Norman Orestein), v katerem se število ujetnikov dvigne na osem. Fenomenalna glasba, ki jo je napisal Norman Orestein, temelji na ideji osmih tonov, ki se vrstijo v skupinah po štiri, te pa se spajajo skozi glasbeni čas (in filmski prostor) po sistemu 4-kocke, kakor bi potovali skozi hiperkocko v vseh njenih razsežnostih.

In ker je glasba sama morda največja uganka in iluzija, ki jo je človek uspel prepoznati, je postala v današnjem globalnem hipersvetu tako zaželen artikel. Kot teserakt se namreč pojavi najprej v razumevanju in razmišljanju Evklida, ki ugotovi, da je zvok gibanje v času in prostoru, sozvočja (tetrakordične strukture) pa so temelj lestvičnega kanona, saj je pri podvojitvi prvi in zadnji ton tega štiristopnega sosledja oktava (*oktahóron*), dve oktavi (torej štirje tetrakordi) se spajata enako kakor 16 oglišč, znotraj teh dveh oktav imamo 24 poltonov (2 x 12), enako kakor ima 8 kock 24 kvadratov. In še: osem tetrakordičnih struktur, enako kakor osem kock v teseraktu, zaokrožuje kvintni (oz. kvartni) krog tako, da pridemo po osmih izhodiščnih tonih natančno pol tona nad ali pod izhodišče, pri tem pa nam da seštevek višajev in nižajev (če vzamemo izhodiščno točko jonsko lestvico na tonu C za vrednost 0 oz. 1) točno 8. Saj imamo sedem kombinacij višajev in sedem kombinacij nižajev, plus izhodišče z vrednostjo 1; ko upoštevamo možnosti lestvič-

¹⁹ Analogon, torej podoben pojav ali predmet v matematičnem jeziku je na primer *polieder* trirazsežnostni analogon, saj je izpeljan iz dvorazsežnostnega *mnogokotnika*.

²⁰ Slika visi danes v Metropolitanskem muzeju umetnosti v New Yorku.

nih struktur po poltonih, pa naletimo na kombinacijo 15 + 1 (torej dejansko 16), saj se izhodiščna točka ponovi v obeh kombinacijah starogrške jonske lestvične strukture. Stopimo sedaj *in medias res* v iluzijo, v samo središče glasbenega teserakta.



Slika 5: Iluzija sveta

Glasba se šele v teseraktu pokaže kot prava in temeljna iluzija tega, kar pričakujemo od nje. Njena časovnost, ujeta v izvajanje, v svojega lastnega dvojnika, ki v enem svetu miruje (kot npr. glasbeni zapis), v drugem svetu pa – kot teserakt – živi svojo pravo bit. Dimenzija, ki jo daje časovna komponenta, je za doživljanje glasbene iluzije nadvse pomembna, če že ne najpomembnejša. Zanimivo je, da je prav njena izvajalska, torej časovna prisotnost tista, ki jo dela tako enigmatično. Kako dolgo traja Beethovnova Prva simfonija? Pravilni odgovor je samo eden: od začetka do konca. Struktura glasbenega teserakta daje možnost, da se glasbena tridimenzionalnost zvoka oplemeniti s četrto dimenzijo – časom. Ta pomeni novo realnost, podvojeno realnost kot popolno iluzijo, kot nov teserakt v dojemanju tega, kar je umetnost zvoka.

Zakaj verjamemo tej (takšni) umetnosti? Ker smo pripravljeni vedno verjeti v iluzijo – in to tem bolj tedaj, ko se bistveno razlikuje od svoje realitete. Ko nastane *izkušnja razlike*, bi lahko rekli, saj je prav razlika tista, ki nam daje občutek stabilnosti in prepričanje, da je vse točno tako, kakor mora biti, in da je tako edino prav – ker je razcepljeno, ker je podvojeno. Ta razdalja, diferenca, je notranji poudarek in je svet iluzije *vsake umetnosti*, ne samo glasbene, saj v tej razliki vztraja prav zaradi *nemožnosti* spojitve s svojim dvojnikom: *realnim*. Umetnost vedno vztraja v razliki. Kakor iluzija.

Nekoč je bila pripoved

Poudarimo: človek se *ne* nagiba k spoznanju resnice, k razumevanju realnega in iskanju izvora. Človek se vedno nagiba le k verjetju, totemizmu, religiji tega in onega, samo da ne bi doživel spoznanja, ki je *onkraj* iluzije. Onkraj iluzije je namreč trda realnost, vsa polna strahov, tesnobe, anksionznosti, nelagodja, kliničnih nevroz, nemira, napetosti, depresije, praznega kapitalizma, potrošništva in trpke končnosti – smrti. Temu se zoperstavlja samo iluzija, v kateri je glasba prava kraljica, saj

deluje kot *talking cure*, kot čisti jezik psihoterapevtov, katerega sta uvedla Joseph Breuer in Sigmund Freud davnega leta 1895 v delu *Študije o hysteriji*.²¹ Pripovedovala je, seveda pod psevdonimom, legendarna ženska, imenovana Anna O.,²² in tako odprla svet verbalnega analitičnega diskurza. Odprla svet zvoka/glasbe, ki vre iz nezavednega.

Glasba/glas/zvok je tako postal enoviti svet vsega, kar razumemo kot globalno iluzijo, kot idejo vseobsegajočega dejanja in obstoja nevidnega sveta. In ko se postavimo v vlogo čistega glasbenega diskurza v odnosu do današnjega občinstva, ugotovimo, da pravzaprav občinstva ni več. So le še uporabniki in potrošniki določenih glasbenih iluzij, ki v globalni zavesti zavzemajo ta in ona tržišča, takšne in drugačne marketinške položaje. Tako je postalo tudi ukvarjanje z glasbo in njeno poučevanje zgolj repetitorni konstrukt, namenjen večinoma samemu sebi, kakor znameniti grški *ouroboros* ali *uroboros* (gr. οὐροβόρος ὄφις), samoreflektivni paradoks kače, ki požira svoj rep. Ta misterij je vsekakor logičen sam na sebi, saj je iluzija vedno tista, ki se hrani sama s seboj – in čim večja je, tem več energije potrebuje, da se zavrti okoli svoje osi. Glasba je tako postala vrtiljak zabave in užitkov, nikakor pa intelektualni diskurz razmerij med znanostjo in umetnostjo, kajti v tem procesu izgubi iluzionistični princip. Tega pa mora ohranjati zaradi narave same, ki ponuja človeku odmik v globalni tesseract navideznega prostora-časa, s katerim želi vedno bolj in bolj obvladati polje lastnega imaginarija. Seveda se to ne more nikoli zgoditi, vendar mu že ta drža, to neizmerno poskušanje daje moč, da se nikoli ne spopade z glasbeno *doxo*.²³ s tistim neizbežnim jedrom, okoli katerega se vrti tesseract. V samem jedru namreč nimamo več vrtenja, temveč popolno mirovanje. To pa je smrt za današnjega človeka, ki ne ve več kam s svojimi iluzijami, torej – s svojimi napačnimi občutki.

Ko pogledamo na glasbo s te perspektive, jo lahko označimo za ali a) največjo iluzijo ali b) največjo zablodo. Razlikovanje med zablodo in iluzijo je sicer majhno, oboje namreč *preobljuje* emotivno komunikacijo. Gre za duševni proces, v katerem so vpletena čustva in zato tudi čustveni odzivi, ki so za duševno ravnovesje izrednega pomena. Glasba se s tem postavlja v točko interpretiranja emocij in odzivanja, kar je veliko več, kakor le zvočna igra. V globalni iluziji je tudi glasba postala globalni

problem, predvsem zaradi svoje vsedosegljivosti in vseprisotnosti. A o tem smo že n-krat govorili.

Literatura

1. Breuer, Joseph in Freud, Sigmund: *Študije o hysteriji*. Delta, Ljubljana 2002.
2. Busch, Oliver: *Logos Syntheseos – Die Euklidische Section Canonis, Aristexonos und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie*. Berlin 1998.
3. Foucault, Michel: *Vednost, oblast, subjekt*. Krt, Ljubljana 1991.
4. Foucault, Michel: *Zgodovina seksualnosti. Volja do znanja*. ŠKUC, Ljubljana 2000.
5. Lacan, Jacques: *Še. Seminar, knjiga XX*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, Ljubljana 1985.
6. Lacan, Jacques: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana 1966.
7. Loentz, Elizabeth: *Let me continue to speak the truth – Berta Pappenheim as author ad activist*. Hebrew Union Press, Cincinnati 2007.
8. Neumaier, Wilfried: *Was ist ein Tonsystem?* Frankfurt am Main, Bern, New York, 1986.
9. Platon: *Država*. Ljudska pravica, Ljubljana 1995.
10. Schelling, F. W. J.: *Stuttgart Seminars*. State University of NY Press 1994.

²¹ Breuer, Joseph in Freud, Sigmund: *Študije o hysteriji*. Delta, Ljubljana 2002.

²² Njeno pravo ime je bilo Bertha Pappenheim (1859–1936), feministka avstrijsko-judovskega rodu, ustanoviteljica judovske ženske zveze (Jüdischer Frauenbund). Kdor želi o njej izvedeti kaj več, lahko pogleda v: Loentz, Elizabeth: *Let me continue to speak the truth – Berta Pappenheim as author ad activist*. Hebrew Union Press, Cincinnati 2007.

²³ V mislih imamo grško besedo (gr. δόξα), ki pomeni obče prepričanje, splošno razširjeno mnenje. Grški retoriki so z njo tvorili argumente, pomembno pa je njeno razlikovanje med znanjem in dokso, klasično razlikovanje med napako in resnico. In prav napaka ima v zahodni misli negativen pomen, saj se pojavi kot iluzija, kot napačno videnje in slišanje – skratka: kot izmik pravilnega.