

Dejanja in sodobna glasba v vzgoji in izobraževanju

Povzetek

Sodobna glasba je nekaj, kar zahteva poleg ušes tudi razum. Današnji svet se razumu vse bolj izogiba in poskuša najti tisoč in en razlog za to, da bi ga čim manj uporabljal. Vzgoja in izobraževanje pa sta koncepta človekovega napredka, prek katerega lahko postane posameznik to, kar razumemo pod idejo »civilizacija«. Ker se je v umetnosti preteklosti in sedanjosti zgodil že marsikateri premik (in ni nujno, da na boljše), se sodobna glasba tako rada skriva v mainstream in se popularizira, njena prav tako sodobna različica, intelektualno zahtevnejša glasba, pa se umika v akademske razprave, redko zasedene glasbene dvorane in/ali dogodke, ki nimajo posebne obravnave. In ker se vse bolj zdi, da živimo v svetu simulacije dogodkov, je tudi sodobna glasba nekakšna spremenljivka, kot računalniška igra, kot odvečna formula, brez katere bi kapitalizem zlahka preživel. A resnici na ljubo – ni tako preprosto. Nekateri zgodovinski datumi naj nas vendarle spomnijo, da sta dejanje in dogodek dve pomembni substanci, ki ju ne smemo spregledati znotraj vsebin sodobne glasbe v polju izobraževanja.

Ključne besede: sodobna glasba, vzgoja in izobraževanje, etika, čas, prostor, MTV, mediji, kibernetična realnost

Abstract

Contemporary music is something that requires not only our ears, but also the mind. Today's world is increasingly avoiding common sense and trying to find a thousand and one reasons why it should be used as little as possible. Education is the concept of human progress, through which individuals can become what we understand under the idea of "civilization." Since in the past and present many shifts have occurred in the field of art (and not necessarily for the better), contemporary music has resorted to popularisation and hiding in the mainstream, while another modern version, intellectually challenging music, has become confined to academic discussions, sparsely occupied music halls and / or events that have no specific coverage. It seems more and more that we live in a world of simulated events, and because of that contemporary music is also a kind of variable, like a computer game, a redundant formula without which capitalism could easily survive. But for the sake of the truth – is not that simple. Some historical dates should nevertheless remind us that action and event are two important substances which must not be overlooked within the content of contemporary music in the field of education.

Key words: contemporary music, education, ethics, time, space, MTV, media, cybernetic reality

1968 in prepoved

Da razumemo zgodovino, je dobro, da se včasih spomnimo nekaterih letnic. Leta 1968, natančneje 22. marca, je prišlo do pomembnega gibanja, ki se je imenovalo *Gibanje 22. marca*. Pričelo se je na univerzi v Nanterre v Parizu in je nekako napovedalo veliko dejanje, novo pomlad, študentski sodobni moment – demonstracije, ki so spremenile svet. Za razumevanje sodobnosti je treba vedeti tudi to. Po tem letu svet ni bil več enak. Tudi siceršnja glasba ne in tako tudi sodobna glasba ne. Študenti so tedaj zapisali pomemben stavek. Ta se je v francščini glasil takole: *il est interdit d'interdire*. Ali drugače: *prepovedano je prepovedati*. Gre torej za ultimativno dejanje, za potezo, ki je bila tedaj narejena. In nenazadnje - to je bilo dejanje odločitve, zarez, spremembe, dejanje *subverzije* družbe same. Sodobna glasba se je odzvala na to in svojo optiko naravnala na nove frekvence. Kaj vedo današnji sodobni učitelji povedati učencem o sodobnem glasbenem svetu? Recimo o spektralni glasbi ali o akuzmatski glasbi, o polistilistični glasbi, o mikro-ali o multimedialnih zvočnih strukturah?

Današnji svet je svet, v katerem je prepovedano prepovedati tudi računalniške glasbene avtomate in neštete avdioprograme, ki so sposobni z matematičnimi algoritmi ustvariti simfonijo hitreje, kakor jo je mogoče zaigrati. Sodobna glasba je hitrejša od človeka.

Študentsko gibanje je leta 1968 pomenilo revolt proti vsemu. Lahko bi rekli, da ni ostal skoraj niti kamen na kamnu prejšnjega sistema, glasba pa je, kakor tudi druge umetnosti, pričela pisati nova poglavja.

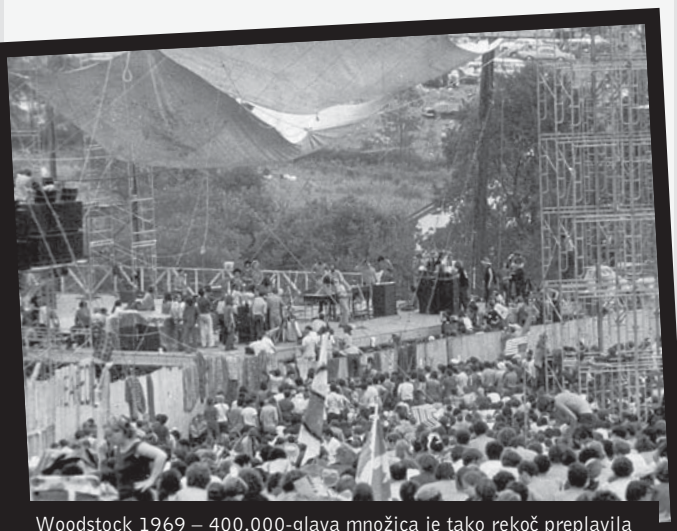


Leto dni kasneje, torej 1969, se je sredi meseca avgusta na glasbenem področju zgodil še en pomemben dogodek. Imenoval se je *Woodstock*. Bilo je v Ameriki, na enem samem mestu pa se je zaradi glasbe zbralo prek 400.000 mladih ljudi, kar je brez dvoma dogodek, ki ga ni mogoče spregledati, saj je sodobna glasba dejansko prvič v zgodovini povezala takšno množico na javnem

mestu. Res je, da gre za srečanje okoli popularne glasbe, hipijevstvo pa je kot gibanje vzelo glasbo skorajda kot stranski produkt, vendar je za samo razumevanje sodobnih glasbenih tokov to izrednega pomena. Glasba, sodobna glasba tedanjega časa pa je vplivala in še vedno vpliva na glasbo tudi danes. Popularna glasba, imenovana rock, je brez dvoma odigrala svojo pomembno vlogo v razvoju zvočne umetnosti zadnjih petdesetih let.

Leta 2008 je sodoben filmski skladatelj *Tan Dun* napisal prvo internetno simfonijo, ki so jo izvajali hkrati na različnih koncertih sveta. Imenovala se je *Eroica*, posvečena pa Beethovnovemu duhu iz leta 1804, ko je nastajala njegova tretja simfonija op. 55 v Es duru z enakim naslovom. Kaj vedo učni načrti za glasbeno vzgojo povedati o tem dogodku? A ta je le eden od pomembnih glasbeno-sodobnih trenutkov, po katerih se današnji glasbeni svet ozira. In končno – prepovedano je prepovedati takšne stvari, ki z glasbeno noto združujejo ljudi – od Woodstocka do virtualne simfonije je samo korak. Majhen korak za medij, a velik korak za človeka.

Kljub temu pa lahko mirno trdimo, da živimo v družbi tesnobe, ne v družbi izobilja, kakor nas poskušajo veliki kapitalisti prepričati. In temu sledi tudi sodobna glasba, le na pravo uho jo je treba poslušati; recimo *Luigi Nono*, čigar glasbo bi lahko imenovali dodekafonska tesnoba, ujetost sistema, ki poslušalca spremeni v subjekt brez moči in se tako spremeni v nekaj,



Woodstock 1969 – 400.000-glava množica je tako rekoč preplavila koncertno prizorišče in tam preživela tri dni in tri noči. Vsekakor ob glasbi.

kar *per se* postaja vedno bolj prazno, ujetu, dodekafonsko votlo in izčrpano. Ali pa *Frank Zappa*, ki je stal med svetom musique concrète, filmom, rockom in jazzom ter ustvarjal politično angažirano glasbo, s katero pa si dejanska politika nima kaj početi; pa *John Cage*, ki je s svojimi idejami tako ali tako obrnil glasbeni svet na glavo, mnogi pa so se mu le posmeho-

vali. Omeniti moramo še imena, kot so *Tristan Murail*, *Magnus Lindberg*, *Pierre Boulez*, *György Ligeti*, *Milton Babbitt*, *Henryk Górecki*, *Krzysztof Penderecki* in *Arvo Pärt* – če izzovemo samo tiste, ki najhitreje padejo na mizo, ko potresemo zgodovino sodobne glasbe. Kaj jim je skupno? Vsekakor to, da so glasbeno umetnost prepoznali kot umetnost zvoka, ki se v svetu počasi izgublja in postaja vedno bolj in bolj subverzivna, bolj kot ne prodajalna hrupa in prostor dekadentnih idej, kakor se želi sodobno glasbo prikazati. Težava je tudi v tem, da gre večinoma za intelektualne projekte, ki se ob sami glasbi naslanjajo še na kaj drugega. A prav to, to »drugo«, današnjega potrošnika in omejenega poslušalca prav malo zanima. Zanimajo ga hitra prehrana, dobra in nenaporna družba, trač, kič in sprostitve.

Ponovimo: sodobna glasba je postala intelektualna umetnost, zato so njeni mehanizmi delovanja vse prej kot preprosti. Prepovedano je prepovedati ideje, ki ustvarjajo fantazmo v umetnosti, torej tisto, ki subjekt ščiti nasproti manku – le-ta pa je zagotovo prav v teh letih udaril v svet z največjo silo. Tesnobni subjekt (hipijevska gibanja) se sooča in pojavi v točki in na mestu manka, nekako pogoltne subjekt in povzroči, da ugasne. Glasba postane tržno blago, poslušalci skupaj s sistemom vzgoje in izobraževanja pa več ne najdejo poti in razlage, ki bi glasbo kot vseobče gibanje prikazala smiselno za prihajajočo mladino in (bodoče) poslušalce. Pojavi se velik razkol med »popularno« in populistično glasbeno strujo, ter ono drugo, »akademsko« in »strokovno«, ki se večinoma izkaže za kontra-avantgardo, popularnost pa se spremeni v mainstream.

1981 in MTV

Leta 1981, konkretno 1. avgusta, je pričel oddajati televizijski kanal, ki se imenuje MTV (orig. *Music TeleVision*). Natančno tri desetletja je te zgodovine, ko je svetu postalo jasno, da se glasbo tudi gleda. Da se *sodobno glasbo* gleda, vsekakor. Tri leta kasneje se je svet držal za glavo, saj so vsi pričakovali Orwellove napovedi¹. Izšlo je mnogo člankov na to temo, večina pa se je strinjala, da je Orwell vseeno nekoliko pretiraval in da je človeštvo še zmeraj nekako »v dobrem stanju« in pri »zdravem duhu«. A so kaj kmalu obrnili ploščo in ugotovili, da je pravzaprav še slabše. Da se je kataklizmično 1984 dogodilo veliko prej, kakor se je pričakovalo in kakor si je Orwell želel. Sodobnost in njene replike so pač nekaj, na kar ves svet nenehno čaka, pa nikoli ne dočaka. Ker se sodobnost dogaja vedno in sedaj. In sedaj in sedaj. In ponovno. Oba dogodka, torej maj 1968 in avgust 1981, sta bila povezana. Povezuje ju *dejanje*, ki pomeni zamenjavo vidnega in slušnega polja.

¹ V mislih imamo vsekakor Orwell, George: 1984. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983. Zanimivo pri tem pa je, da je prevod nastal samo leto dni pred velikim pričakovanjem.

Zakaj je pravzaprav pomembno leto 1981? Omenili smo že, da je MTV postal nekaj, kar se je, z glasbenega stališča, premaknilo od slišanega k videnemu+slišanemu. Sodobna glasba je postala vidna. In kako so na ta fenomen odgovorile šola, stroka, glasbena sredina, umetnost? Zaprle so se vase in hermetično privile vsa vrata in okna, samo da bi ne prišlo do nenadzorovanega prepriha, ki bi povzročil kaos. Zapisali smo že, da je bilo leta 1968 in 1981 rojeno neko *dejanje*. Jacques Lacan je nekoč zapisal, da moramo pojem dejanja premisliti vedno na podlagi subverzije subjekta². Subjekt je v tem primeru zagotovo šolsko polje kot takšno, torej njegova ne-možnost, da bi po eni strani rad stopil v korak s časom, po drugi strani pa zanikal ali prepovedal tisto, česar se ne more prepovedati – to pa je ultimativno *dejanje* glasbene umetnosti, ki že zelo krepko štrli čez rob akademskih miz. Kratkosti akademizma pa ni zaznati le v tem glasbeno-umetniškem duhu, temveč nekako na celotni fronti intelektualnih dogodkov, ki so se zvrstili v zadnjih dvajsetih letih. Internet, virtualni svetovi, multimedijske socialne mreže, brezžična telefonija in mnoga računalniško podprta nova vesolja pričajo, da je družba s svojo šolsko vednostjo zaostala. Svet se vrti hitreje, kakor je sposoben narediti en dan v 24 urah. Tako je bilo do nedavnega, sedaj je drugače in temu ne gre oporekati.

Vzgoja in izobraževanje morata pogledati, kaj pomenijo ta dejstva za glasbo, ki ni le mainstreamovska. Kako jo prepoznati, ponuditi in, kar je najpomembnejše, kako jo interpretirati. Prav tukaj pa manjka največ.

350 (pr.n.št.) in etika

Aristotel je svojem delu *Nikomahova etika*³ čisto na koncu zapisal in razmišljal sledeče: kdo lahko razume [njegovo] poučevanje, komu se pravzaprav prenaša? Skozi celotno delo je namreč neizpodbitno trdil, da njegov smoter poučevanja ni nadaljnje učenje, torej nekakšno povečanje vednosti, temveč in samo *pravilno delovanje*. Gre torej za razpravo, ki naj bi imela praktični učinek in vodila bralca h krepostnemu življenju. Samo to. In v zadnjem poglavju izrazi še drastično svarilo: če bralec sam nima že plemenite duše in če se že ne sprašuje, kako delovati pravilno, je za etiko napačen naslovnik. In vprašanje, da nekoga pripravimo do tega, kar bi lahko poimenovali *pravilno delovanje*, je neločljivo povezano z vprašanjem šole kot takšne in njenega stanovitnega obstoja. Šola se (lahko) postavlja le kot propedeutika, torej kot uvodnik v življenje krepostnega človeka. Nič drugega. Tako postane poučevanje nekakšno de-

² Lacan, Jacques: *Seminar XV*, 17. januarja 1968. Sicer pa se naslanjamo na povzetke po neuradnem pdf zapisu, objavljenem na spletni strani <http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm> (avgust 2011), saj bi naj šlo za transkripcije dejanskih seminarjev in jim gre brez dvoma verjeti.

³ Aristotel: *Nikomahova etika*. Slovenska matica, Ljubljana 2002.

janje vpeljave (morda še boljše: *vpeljevanja*) ideje *pravilnega* v svet vsakega posameznika – vsekakor (le) tistega, ki je sposoben to zajeti in posvojiti. Ta preskok več kot 2000 let nazaj je pomemben iz dveh razlogov in oba sta pomembna še danes. Prvič, kot ugotavlja Aristotel, izobraževanja ne gre razumeti kot nekakšnega končnega dejanja in/ali recepture, po kateri je človek izoblikovan, dodelan, urejen, intelektualno zaokrožen in pripravljen na izzive vsakdana, pred tem pa je bil neumen in nesposoben; in drugič, bralcem (teh) vrstic ponuja *idejo* o tem, kaj se znotraj glasbe sploh nahaja v polju izobraževalnega

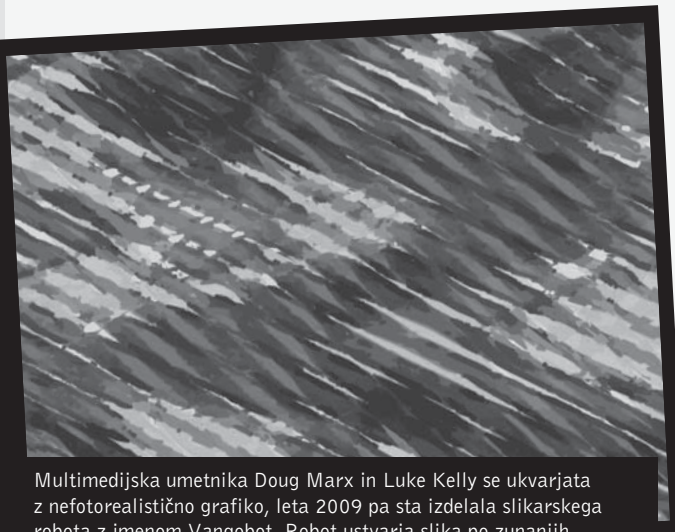
Partitura, ki jo je podpisal Karlheinz Stockhausen – naslov je Ex Tempore. Že na prvi pogled lahko vidimo, da gre za popolnoma drugačno zgradbo, kakor pri partiturah starejšega datuma.



sistema in kakor ugotavlja Aristotel, gre za zapleteno nalogo *razumevanja*. Ne vemo pa, če nam bo to v celoti uspelo narediti. Celotna stvar je namreč izredno zapletena in je ne moremo reševati kot domačo nalogo v nedeljo zvečer. Gre za proces *razumevanja dejanja* in strukture sodobne glasbe, ki že davno ni več nekakšna transcendentirana umetnost, dodatek k od boga ljubljnim boemom, temveč vse bolj ostra in neizprosna partnerica, oblikovalka in komentarka družbenih pojavov. No, pa smo tam. Aristotel nas je naučil razumeti, da se človekovo neodvisno ali najvišje dobro definira kot dejanje v skladu z razumom in krepostjo. Ker je krepostno dejanje človekovo najvišje dobro, takšno dejanje ne more biti izvršeno iz kakšnega zunanega smotra. Temu se reče *aupraxis*, torej dejanje, ki je v vseh oblikah samo svoj in edini smoter. Aristotel tudi doda misel o dejanjih, kjer ugodje dopolnjuje dejavnost – gre za nekakšno naravno orientacijo, s katero se na nek način utemelji človeško bitje v realnosti. Tako se Aristotel sklicuje na nek red, ta red pa nastopi seveda kot nekakšna znanost, veda, episteme, kot vednost o tem, kar mora biti storjeno, kot neoporečna nujnost, ki definira normo nekega določenega značaja. Torej *ethos*. To je po eni strani tudi nenavadno – za Aristotela obstaja namreč red dobrega, vendar pa ravno ni nobene znanosti o

tem, kaj je treba *storiti*. Trdi namreč, da *phronesis* (praktična modrost, razumnost) pač še ni znanost. Vendar – pred seboj imamo diskurz edine prave šolske geste: to je Aristotelov diskurz moralnega dejanja, *orthos logos*, pravilni diskurz. Red, ki je zbran v vrhovnem Dobrem.

Dejanje je *pot* šole. Pot šole pa je pot vzgoje, izobraževanja in učenja.



Multimedijska umetnika Doug Marx in Luke Kelly se ukvarjata z nefotorealistično grafiko, leta 2009 pa sta izdelala slikarskega robota z imenom Vangobot. Robot ustvarja slika po zunanjih dražljajih, tukaj je primer slike, ki je nastala ob poslušanju glasbe Richarda Wagnerja in njegove opere Lohengrin (iz leta 1850). Tako se lahko preteklost in sedanost združujeta v novo umetnost.

2000 in štirje asi

Težko je videti stvari, ki so preblizu, ki se lepijo na nos in do katerih ne moremo imeti prepotrebne distance. V domeni sodobne glasbe je danes zajeto tako rekoč skoraj vse: videti jo, slišati jo, doživeti jo. Poglejmo recimo samo pod pokrov nekaterih glasbenih ustvarjalcev, ki nam lahko pomenijo referenčne točke za to, kar želimo izpeljati. Recimo *Karlheinz Stockhausen* (1928-2007). Nesporna figura med nemškimi skladatelji, čigar opus vsekakor ne obstaja v učnih načrtih za spoznavanje sodobne glasbe v šoli – tam so le napotila. Nekaj njegovih glasbeno-teoretskih del in razprav je resnično pomembnih za razumevanje sodobne glasbe današnjega časa, saj je analiziral dela Mozarta, Debussyja, Stravinskega, Bartóka, Bouleza in Weberna ter jih osvetljeval in redefiniral na sodoben, njemu lasten način. Njegov članek, ki je izšel v reviji *Die Reihe*⁴, ima naslov »... *wie die Zeit vergeht* ...« [v prev. » ... kako mine čas ...«], v katerem predstavi popolnoma nove koncepte in ideje poslušanja in gledanja na sodobno glasbo. Gre za pomembno gradivo, ki bi pomagalo razjasniti marsikateri temen kot nevednosti o

⁴ Leta 1957, snopič 3, str. 13-42



Pomembno je, da glasba združuje ljudi. Sodobna glasba ima mnogo obrazov – za skoraj vsakogar se kaj najde.

sodobni glasbi. K temu je dodati še nekaj njegovih pomembnih tekstov, kot so: *Glasba v prostoru* (Musik im Raum, 1958), *Glasba in grafika* (Musik und Graphik, 1959) in *Enotnost glasbene časa* (Die Einheit der musikalischen Zeit, 1961). Preko teh razmišljanj je prav Stockhausen odprl popolnoma nove dialoge med glasbo preteklosti in glasbo sedanjosti.

Naslednji veliki mislec sodobni glasbenih pojavov je bil nedvomno *Iannis Xenakis* (1922-2001), v Romuniji rojeni grški skladatelj, teoretik in avantgardist. Njegovo morda najbolj odmevno delo ima naslov *Metastasis* (1953-1954) in predstavlja glasbeni pogled na Einsteinovo teorijo časa. Recimo – v drugem stavku uporablja za ritmične sekvence Fibonaccijevo zaporedje, sicer pa je sama partitura razdeljena med 61 izvajalcev, od katerih igra vsakdo svoj lasten part. Ker je povezoval glasbo in arhitekturo, bi bilo zagotovo pomembno posvetiti njegovemu delu nekoliko pozornosti na glasbenem, kakor tudi na arhitekturnem področju; saj je delal v Parizu recimo v arhitekturnem studiu pri Le Corbusierju, ob tem pa komponiral – prve korake sta mu pomagala narediti francoska skladateljica Nadia Boulanger in Oliver Messiaen. Njegova glasba je izredno strukturirana in intelektualna, prava poslastica k ideji

o tem, kaj pravzaprav lahko sodobna glasba ponudi vzgoji in izobraževanju. Ker pa spada kot skladatelj in mislec tudi v raziskovalno obdobje elektronske in elektro-akustične glasbe⁵, je brez pomislekov pomemben člen za razumevanje današnjega tehnološkega glasbenega sveta.

Ne gre spregledati še dveh skladateljev, ki sta se podpisala v obdobje sodobne glasbe, izhajajoč iz tega, kar nam lahko ponudi preteklost. To je najprej in nedvomno ameriški skladatelj *Steve Reich* (rojen 1936), oče glasbenega minimalizma. Ob njem pa je prisoten še *Philip Glass* (rojen 1937); oba združuje sodobnost in hkratna močna zaveza s preteklim glasbenim dejanjem, znanjem in teorijo. Če bi hoteli slišati Glassovo skorajda naj-novejšo partituro, bi bilo že dovolj, da bi prisluhnili filmu *Ure do večnosti* (*The Hours*, 2002, režija Stephen Daldry). Ampak ker tudi to ni predvideno kot učno gradivo za prepoznavanje sodobne glasbe, lahko tukaj le apeliramo na posameznike in posameznice, da vendar končno najdejo nekakšno avtonomno

⁵ Deloval je tudi znotraj glasbenih krogov tedanjega časa, torej skladatelj, ki so se ukvarjali s tako imenovano »konkretno« glasbo, oziroma musique concrète (med drugimi so bili zraven še *Pierre Schaeffer*, *Luc Ferrari*, *Bernard Parmegiani* in *François Bayle*).

pot ter se odločajo po lastni pameti in presoji. Sodobna glasba v vzgoji in izobraževanju ne more biti le predmet poslušanja ali ne-poslušanja, temveč predmet prepoznavanja, razumevanja, pripovedovanja in sistematičnega prilagajanja vednosti o tem in k temu, kaj pravzaprav glasba v zadnjih desetletjih prinaša. Vzgoja in izobraževanje znotraj glasbenih erupcij današnjega časa sta lahko le nekakšna korektura doživljanja in delovanja, kar pa pomeni izredno angažiranost učiteljev in učiteljic na tem področju. Če tukaj omenjamo Stockhausna, pa Xenakisa, Reicha in Glassa ne počnemo tega le zato, ker bi bili to lahko štirje veliki asi v rokavu, temveč tudi zato, da usmerimo pozornost tja, kjer le-ta umanjka. Težava je, da je treba to (takšno) glasbo na poseben način predstaviti, jo drugače misliti in tudi interpretirati z drugimi besedami in orodjem, kakor klasicizem, barok, renesanso ... Poglejmo.

Sodobna koncertna dvorana zahteva tudi sodobne glasbene ideje. Sodobnosti pa se ne da naučiti – treba jo je razumeti.



naj bo to stara ali nova, čas. O vprašanju enotnosti glasbenega časa je treba pač prebrati kaj od že omenjenega Stockhausna, a Aristotel je že davno tega poudaril, da je resnična težava v določitvi časa. Ali se glasba, recimo *sodobna*, dogaja *sedaj*? Kaj je to »sedaj«? Ali je to nekaj, kar je malo prej še bilo, pa sedaj ni več, ali je to tisto, kar *bo* v naslednjem hipu in kar še ni? Ali je ta »sedaj« nekaj, čemur ne moremo pripisati nobene vmesnosti med tistim večnim njegovim *še ne* in *nič več*? Ali pa čas sestavljajo nenehni »zdaji«, tako gosti, da jim ne moremo ničesar vriniti? Samo pogledjte katerokoli partituro, katerikoli glasbeni zapis ali poslušajte katerokoli glasbo. Med enim tonom in naslednjim tonom je potekel nek čas, neka mera. Med te dve referenčni točki bi zlahka vrinili še eno točko, ki bi ju razpolovila. Tako, kakor lahko med eno polovinko in drugi polovinko vstavimo še kakšno četrtniko, med dve četrtniki pa osminko, med dve osminki šestnajstinko, med dve šestnajstinki ... Kam torej s



John Cage je postavil nove meje glasbenega časa: pogled na partituro skladbe, katere izvedba bo trajala 639 let. Nihče ne bo slišal skladbe v celoti, vprašanje pa je, če bo kdo sploh slišal njen konec.

Zeitgeist, torej duh in čas

Čas je zagotovo nekaj, kar je nenehno prisotno. Prav zato pa glasba ni izjema, ki bi ne bila udeleženka tega plesa – tudi ona se nekje prične, na drugem koncu pa konča. Zakaj to poudarjamo? Ker se ukvarjamo z *razlaganjem* sodobnosti in sodobne glasbe. A razlage so lahko vedno nekoliko majave, še posebej, če se jih ne premisli dobro. Za to pa je potreben čas – kot potovanje k izvoru in k prvemu koraku. A ta je najtežji. Duh časa ali *Zeitgeist* je vsekakor pomemben, ko želimo razkrivati nekaj, kar je hkrati v duhu in hkrati v času povezano. In nenazadnje – to je *sodobna glasba*.

Da nam ne bi očitali prevelike navdušenosti nad sodobnostjo, se bomo obrnili še nekoliko v preteklost. Zagotovo se vsi strinjamo, da je eden pglavitnih elementov, ki jim sledi glasba, pa

časom? Sodobna glasba se, recimo, s tem vprašanjem ukvarja zelo pogosto – morda bi bilo dobro poznati projekt *ORGAN²/ASLSP*, v ozadju katerega je (bil) John Cage⁶. Lahko pa se vprašamo, če se vzgajanje za glasbo ukvarja s tem.

⁶ Gre za projekt, ki ga je nastavl skladatelj John Cage. *Organ²/ASLSP* (angl. *Organ²/As Slow as Possible*) je najpočasnejši in najdaljši koncert vseh časov. Izvajati so ga začeli 5. septembra 2001, končali pa ga bodo leta 2639. Cage si je sprva (leta 1985) zamislil istoimensko klavirsko kompozicijo v trajanju 20 minut. Leta 1987 jo je priredil za orgle, ki sodijo med glasbila, za katera je dolgoročno potrebno le malo vzdrževanja, kot mehansko glasbilo pa lahko proizvajajo tone brez predaha, izvajalci (orglarji) se lahko pri tem izmenjujejo. Leta 1997 so se glasbeniki in filozofi na konferenci odločili, da Cageovo navodilo, »izvajati kolikor mogoče počasi«, za orgle ne predstavlja nobenih ovir, izbrali so primeren prostor: cerkev v nemškem mestu Halberstadt. Cerkev Sv. Burchardi je bila nekaj časa zapuščena, v njej pa so bile orgle, izdelane leta 1361. Ker je bil začetek koncerta sprva načrtovan za leto 2000, je bil določen čas trajanja koncerta enak takratni starosti orgel (639 let). Osem strani Cageove orgelske partiture so zato razvlekli tako, da je vsaka nova nota zaigrana v razmiku več mesecev ali let. Ob redkih novih slišnih spremembah občinstvo napolni cerkev in tako doživi spremembo melodične ali ritmične narave. Celotno kompozicijo pa v predvidenem času tako ali tako ne bo mogel slišati nihče.

Sodobna glasba se ukvarja precej s prostorom. Ponovno pa lahko ugotovimo, da se didaktične in pedagoške glasbene vsebine ne ravna v tej smeri. Vprašanje sodobne glasbe v vzgoji in izobraževanju pomeni brez dvoma ukvarjati se z množico pojavov, ki jih sodobna glasba reprezentira. Čas in prostor sta samo dva od mnogih.

Če razumevanje časa sestavljajo sami nekakšni »zdaji«, potem lahko z zagotovostjo trdimo, da pravzaprav »čas« kot takšen, kot celota, sploh ne obstaja. Ker ne obstajajo »zdaji«. Vprašanje časa ni vprašanje njegove zrnatosti, temveč njegovega dojetja. Tako vprašanje sodobne glasbe ni razvrščanje na posamezne enote, pod-enote in pod-enote pod-enot, temveč dojetje njene izkustvene vrednosti, kakor so to recimo vedno naglaševali stari Grki. Čas in z njim glasba morata biti torej deležna popolnoma drugačne obravnave, kakor nekaj, kar bi dejansko bivalo, časovno obstajalo in se kot takšno skozi čas (in zaradi njega) re-rezentiralo. V nekem smislu, vendar zelo omejenem pomenu, je *zdaj* vendar sestavni del časa, a njihova vsota ni čas.

Paradoksalno pa je, da brez tega *zdaj* čas sploh ne obstaja. Aristotel pomisli drugače. K problemu časa pristopi po drugi poti – pravi takole: če obstaja celota, obstajajo njeni deli. Relacija čas-zdaj je enaka relaciji celota-del. Če torej obstaja glasba, ki se nekje prične in drugje konča (in to se zgodi v *času*), potem obstaja glasba v času kot enota, kot del. Vendar ima čas dimenzijo, ki je del nima. To je gibanje. Eno-gib-glasba. Sodobna glasba to gibanje ujame v svojo ponovljivost skozi medijski prostor. Multimedijški, če želite. Prav zato smo že omenjali MTV kot posebno pojavno obliko gledanja glasbe. Na tem mestu nas ne sme zanimati žanrsko usmerjeno ozadje MTV mreže, temveč sama struktura ideje. Gre za *glasbeno televizijo*. In brez dvoma – ta glasbeni TV-kanal se ukvarja s sodobno glasbo.

Sodobna interpasivnost in kiberprostor

Sodobna teorija ideologije in umetnosti se je osredotočila na nenavaden pojav, ki ga lahko imenujemo časovna interpasivnost⁷. Gre za nasprotje časovne interaktivnosti v pomenu, da smo aktivni prek drugega subjekta, ki za nas v nekem trenutku (določenem času) opravi delo. Podobno kot je pri heglovski Ideji, ki manipulira s človeškimi strastmi, da bi dosegla svoje cilje⁸. Takšen je recimo posneti smeh na televiziji. Kakor da se televizija smeji namesto nas. Večina soap nadaljevank tako manipulira z umom publike in prikriva slabe šale na račun neumnosti

⁷ Več o tem lahko najdemo v prispevku Roberta Pfallerja na simpoziju *Die Dinge lachen an unsere Stelle* (Linz/Avstrija, 8.-10. oktober 1996); podrobnejšo Lacanovsko analizo tega pojma pa lahko najdemo v tretjem poglavju knjige Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*. Analecta, Ljubljana 1997.

⁸ *Lust der Vernunft* – prev. zvičajnost uma.

množice. Posneta sodobna glasba zaigra mnogokrat točno tam, kjer bi morala biti popolna tišina, kjer ni ničesar, ali bolje: kjer je Nič. V vseh teh primerih torej nastane nekakšna aktivnost, da bi z njo zagotovili neaktivnost Drugega, ki pa zastopa naše pravo [resnično] mesto. In pozicijo. To izhodišče pa že ponuja delni odgovor na pojem interpasivnosti znotraj same glasbe, saj kaže na nenavadne situacije, v katerih smo aktivni na poseben način, na nenavadne situacije, v katerih na Drugega prenesemo časovno pasivnost svoje lastne biti. S tem pa odkrivamo ključ do umetniških potencialov, ki nam jih vsiljujejo novi digitalni mediji in odmaknjena, odstranjena in prikrita posneta glasba prek radija, televizije in ostalih predvajalnikov. Nastane odmik v kiberprostor, kjer pa je čas dogodka in njegovega dojetja nekaj izredno relativnega – a o tem smo že pisali.

Naj nam bo vendar dovoljeno razmišljanje še nekaj korakov dalje, samo tako bomo lahko sodobno glasbo nekako le umestili v izobraževanje in vzgojo. A kaj je vzgoja? Povejmo to raje skupaj s Kantom, ki pravi, da je človek edino res svobodno bitje in zato tudi edino bitje, ki mora biti vzgajano⁹ – to je v popolnem nasprotju z živaljo, ki je na osnovi svojih instinktov že od rojstva to, kar sploh lahko je in kar mora biti, človek pa, ki je svobodno bitje, mora to šele postati¹⁰, pravi Kant. In to kako? Z vzgojo, seveda. Toda po Kantu je težava prav v tem. Kako to? Ker bi moral biti tisti, ki vzgaja najprej sam vzgojen: gre za *circulus vitiosus*. S tem je težava pri vzgoji človeka prav v tem, da potrebuje poleg gospodarja (ki ga priznava le znotraj človeškega rodu in je ta gospodar spet podvržen svojemu gospodarju, ki ga priznava le znotraj človeškega rodu¹¹) še razlog za svobodo, kar pa je še večja težava. Svobodno bitje v nasprotju s stvarmi namreč nima svojega bista, ki bi nujno in enoznačno določalo njegovo existenco. In to je temeljni metafizični razlog, ki je že Kanta vodil k razumevanju vzgoje kot večine in ne kot znanosti.

Lahko bi rekli tudi takole: če bi (namreč) vzgoja bila znanost, kot pravi Kant, se pravi vednost o bistvu svojega objekta oziroma o njegovih pogojih možnosti, potem človek bodisi ne bi bil a) svoboden in bi bil podoben stvari, katere bistvo determinira a priori existenco, ali b) bi se moral njegov razum dvigniti do absolutne vednosti, ki pa jo lahko ima smo bog¹². Tako je tudi glasbena vzgoja popolna ujetnica svobode spoznanja in s tem integralni del vzgoje kot iluzije, ki bi lahko prinesla napredek. Ozrl bi se lahko celo na besede, ki jih je pred nekaj leti zapisal Mladen Dolar. Pravi takole: pri vzgoji in pri glasbi gre, preprosto rečeno, za moč nevidnega¹³.

⁹ Kant, Immanuel: *Reflexions sur l'education*, str. 69.

¹⁰ *Ibid.*, str. 73.

¹¹ Prav zato pa je človek popolnoma nesposoben, da bi bil sam sebi (ali sam nad sabo, kot nekateri radi poudarjajo) gospodar. Okoli tega se vrti vrsta teoloških vprašanj in psiholoških iger.

¹² *Ibid.*, str. 25-26.

¹³ V reviji *Problemi* številka 1/2, leto 2004, str. 113.

Družba kurator(i)ja

Lahko se vprašamo še, kakšna družba je neki to, v kateri naj subjekt ne bi utrpel nobene tesnobe ob tem, ko opazuje destrukcije vsakdana? Paradokсно je brez dvoma tudi to, da nekateri trendi v sodobni glasbeni umetnosti nenehno namigujejo in vzpodbujajo k drugačni miselnosti, ki pa se pretvori več ali manj v prej omenjene interpasivnosti in netolerance. Kakor da je pomembno le to, da obstaja breztesnoba družba, v kateri so mejni dogodki tako rekoč alternativa brez opomb. Da se zgodi jo manifestacije brez odziva – prav zato pa se ne more ponoviti Gibanje 22. marca v Nanterru. V zadnjem desetletju smo se morda še najbolj približali svetu sodobne glasbene umetnosti, v katerem narašča moč kuratorja, kuratorija. Kakor da je lahko glasbena umetnost vprašanje kolektivnega organa ali navideznega skrbniškega odbora (recimo glasbenih producentov, produkcijskih hiš in avdio medijev), nadzornih svetov in uradov, ki skrbijo za sodobne glasbene trende. V tem smislu ti imaginarni kuratorji delujejo kot posredniki med umetniki in publiko. Pri tem pa le-ti ne povedo občinstvu tega, kaj (sodobna glasbena) umetnost je in kaj ni, temveč le prevzamejo vlogo nekoga, ki na nek način uživa na mestu občinstva. Je pomešan v publiko ter iz tiste točke referira na ta ali oni sodobno-glasbeni dogodek. Gre za posebno obliko perverzne metapozicije, s katero nekakšni glasbeni »kritiki« ocenjujejo in interpretirajo tisto, česar še sami ne razumejo in ljudem »razlagajo« to, kar da so slišali in doživeli. Takšni kuratorji javnega mnenja pa par excellence nimajo glasbenega znanja in moči, da bi govorili o sodobni glasbi kot o nečem, kar bi bilo možno zajeti mimo njih in medija, ki mu služijo. S tem svojim neznanjem približujejo sodobno glasbo na povsem popreproščen način, ki največkrat izzove nepoznavanje, nerazumevanje in nevednost.

Sodobni umetnostni kuratorji danes so videti enako kakor MTV ali CNN poročevalci, ki počnejo stvari namesto nas, jih gredo »doživeti«, uživati in sprejeti, potem pa nam o tem pričajo, pripovedujejo in jih po-doživljajo pred našimi očmi. Sodobna glasba se tako prenaša večinoma posredno, prek mnenja nekoga, ki misli, da je verificiran za to, da to počne. Prav ti posredniki pa so v večini tudi poslovneži, ki vedo, kako svoje mnenje prodati, unovčiti nekaj, kar so naredili namesto nekoga drugega – recimo prisostvovali temu ali onemu glasbenemu dogodku. Tako je vpletena v vso to mrežo še sama logika kapitala, ki sodobni glasbi v čisti vzgoji in izobraževanju jemlje atribut doživetja, ter prek kuratorjev oblikuje in sporoča, da je sodobnost namenjena pravzaprav samo elitistični eksotiki intelektualnih samodržcev, ki nimajo z realnim glasbenim svetom (le kaj to je?) ničesar skupnega. In da je edini pravi prostor sodobne glasbe nekakšen nujen obrat v umetnosti, ki glasbo približa ljudem na ta način, da jo sprejmejo, še pred tem pa razumejo.

V tej izjavi je nekaj resnice – kajti: sprejemanje sodobne glasbe je resnično možno šele na točki, ko jo razumemo. A za to ne potrebujemo kuratorjev niti kuratorijev. Potrebujemo pa učitelje in učiteljice, ki imajo svoje vajeti trdno v rokah, ki so avtonomni in avtonomne v svojih odločitvah in ki ponudijo v svojem poučevanju in vzgajanju sodobno glasbo na način dejanja in dogodka. Tako preprosto in hkrati tako težko. A le kdor sprejme to resnico kot del svoje učiteljske dejavnosti, se obnaša odgovorno.

Viri in literatura

1. Aristotel: *Nikomahova etika*. Slovenska matica, Ljubljana 2002.
2. Kant, Immanuel: *Reflexions sur l'education*. Vrin, Paris 1990.
3. Lacan, Jacques: *Seminar XV, 17. januarja 1968*. <http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm> (avgust 2011).
4. Orwell, George: *1984*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983.
5. *Problemi številka 1-2*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2004.
6. Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*. Analecta, Ljubljana 1997.