
O glasovih (govorice) in zvokih (glasbe)

Bratko Bibič

Pot v fizične, imaginarne in simbolne prostore mesta - v prostore mestnih navzočih javnosti - nas vodi skozi neko razsežnost, ki jo na ta tematski korpus nanašajoče se discipline vednosti redko prehodijo, če pa kdaj sploh stopijo nanjo, potem je ta pot prejkone ovinkasta, vrtinčasta. Grobo in še abstraktno rečeno, predmet naše pozornosti je razsežnost zvoka, akustična razsežnost prostorov in krajev konstituiranja individualnih in kolektivnih subjektov mestnih navzočih javnosti.

Prevladujoča ignoranca zvočne oziroma akustične dimenzije v teorijah, ki se nanašajo na polje urbanega, bi lahko bila komplement prevladujočih urbanističnih praks: načrtovalci mest se večinoma ukvarjajo samo s prostorsko dimenzijo njihovih mest, z dimenzijo, zavezano pogledu oziroma t.i. dominaciji vizualnega mesta kot "praznega lista papirja", v katerega vrisujejo "tekst", po katerega sintaktičnih pravilih naj bi bili prisiljeni živeti njegovi prebivalci. Skozi različne fantazmatike distanciran in v različne pragmatične, makropolitiche in makroekonomske prisile uklenjen pogled na mesto, ki ga perspektivčno zarisujejo, je večinoma prikrajšan prav za njegov akustični vidik. Če se ta uveljavlja sicer restriktivno, s stališča funkcionalno-namembnostnih, administrativnih, mentalno-higiensko določenih vidikov, pa akustični razsežnosti svojih mest ne posvečajo toliko in tako globoke pozornosti kot npr. razmerjem med domovalcem in prostorom, v katerem prebivajo, drevesi in ulico, arhitekturo in zeleno površino, estetsko razsežnostjo stavbnih zunanosti in njeno sporočilno-reprezentativno funkcijo itd., itd.

Zvočna, akustična razsežnost mesta je urbanistom samoumevna nekako tako, kot je samoumevno, da se primestne četrti z individualnimi domovanji srednjega razreda praviloma ne izpostavljajo hrupu industrij, in kot je samoumevno za arhitekta, da akustično razsežnost upošteva v sorazmerju z zahtevami standardov namembnosti oziroma naročnika prostora, tj. t.i. prostorskega programa: koncertna dvorana mora imeti izvajanju glasbe ustrezne akustične karakteristike, tako kot

mora biti zvočno izolirana pred zunanjim svetom. Urbanisti in upravljalci mest skupaj s socialnopsihološkim, zdravstvenovarstvenim, javnomoralnim "human engineeringom" ali "social designom" vnaprej in nevrprašljivo predpostavljajo neko mejo normalnega, mejo, znotraj katere sodijo tudi dovoljene praznične prekoračitve, onstran katere pa je človeška zvočna dejavnost v patoloških oziroma ekscesnih oblikah deležna ustreznih disciplinirajočih posegov. Kršitev javnega reda in miru ne predstavlja samo vpitja in kričanja na ulici: tudi napis "Petje prepovedano!", ki je še do nedavnega bil nepogrešljiv del korpusa prepovedi v gostinskih javnih lokalih, kaže, da je meja med "splošno sprejemljivimi" zvočnimi pojavi in hrupom kot patološkim pojavom lahko močno zabrisana.

Urbanistu, ki opazuje mesto izključno iz varne daljave svoje hkrati rušilne moči in posvečenega graditeljstva, mesta torej ni mogoče niti "videti", kaj šele "slišati": slišati zvokov mesta, ki ustvarja svoj lastni urbani "zven", njegovih šumov, hrupa, nenadnih tišin, ki spregovorijo v igri vsakodnevnih naključij ali periodičnih imigracij in emigracij prebivalstva, tišin pred začetkom nekega koncerta, premolkov v pogovoru, pa tudi s pomočjo avdioreprodukcijske tehnike vsebolj vsepovsod pričujoče glasbe in medijske besede. "Slepemu polju", *le champ eveugle* Henrija Lefebvra, ustreza "nemi madež" (Shuei, 1990: 240).

Prostori mesta nasploh in kraji mestnih navzočih javnosti posebej niso "nemi" ali "gluhi", niso laboratorijsko izolirane ali teoretično abstrahirane tišine, v katerih bi se "jasno in razločno" slišala in govorila govornica, kakor jo zapopada lingvistika, ali pa glasba, kakor jo misli klasična glasbena teorija, medtem ko likom interakcijskih teorij preostanejo na razpolago večinoma samo obnašanja in grimase v prostoru t.i. neverbalne komunikacije. Kolikor v kontekstu obravnave mestnih navzočih javnosti lahko govorimo o fenomenu tišine v strogem, sistematičnem ali dobesečnem pomenu besede, potem moramo govoriti o povsem določenih, historično generiranih oblikah in ustanovah javnosti, v katerih je kontekst, "produkcija" tišine pogoj učinkovitega izvajanja povsem določenih dejavnosti in njim ustreznih ravnanj: ob krajih religiozних ustanov, v katerih opravljajo religiozna občestva svoj ritual, nam preostaneta morda le še področje kulture in umetnosti: tišina likovnih galerij in muzejev, tišina, v kateri poteka koncert glasbenega dela, uprizoritev gledališke, baletne predstave, javnega predavanja ali literarnega večera, tišina knjižničnih čitalnic itd.

Zunaj tega spektra je mestna navzoča javnost, ki ni omejena le na arhitekturni grajeni interier s specifičnimi specializiranimi javnimi

funkcijami (programi, storitvami), ampak se nanaša tudi na zunanost ulic, trgov, parkov itd., polna zvoka, polna tistega, kar bi marsikdo v prvem koraku enoznačno opredelil kot totalnost hrupa in ki ima status hrupa tudi, kadar vdre v privilegirane prostore tišine. Gre vsekakor za moderni fenomen: mesta, kakor se razvijajo posebno skozi 19. stoletje pa do danes v podobo metropol, velemest in velikih mest, so hkrati s fenomenom "mestne množice", vrvenja ali tudi navideznega kaosa teles, ki jih prometni režim interpelira v pešce ("udeležence v prometu") v nasprotju z avtomobilisti, hkrati tudi mesta zvočne "kaotičnosti". Če so zato, da bi "glas ljudstva" prevpil "hrup avtomobilov", potrebne zapore, ki ustvarijo dovolj velik ali prehodni fizični in akustični prostor političnim zborovanjem in povorkam, pa so tudi tiste ustanove mestne navzoče javnosti, ki predstavljajo zgodovinski kraj formiranja meščanske rezonirajoče javnosti (tudi politične, kulturne itd.) nasploh, tj. kavarne, pa tudi plebejske ali proletarske protijavnosti (krčme, gostilne itd.), polne "hrupa govornice", ki ga danes vse bolj "prekriva" neprekinjeni tok tehnično reproducirane glasbe. Izkustveno ugotovljivo dejstvo je, da je "duh" glasbe, za katerega so bili in so še zmeraj rezervirani posebni kraji in časi tudi v primeru t.i. funkcionalne, npr. plesne glasbe, ušel iz (Adornove) steklenice tudi v te s po naravi stvari z oralno govornico neposredne in neformalne komunikacije zasedene prostore potem, ko so se neskončno pojoče konzerve dovolj pomnožile in pocenile.

Kaže, da smemo - poleg hrupa industrij, vse bolj naraščajočega prometa itd. - omniprezentnosti elektronskoakustične (re)produkcije zvočnih tvorb pripisati pomembno, iz določenih, takorekoč antropoloških razlogov in učinkov izuma fonografa in njegovih visokotehnoško razvitih naslednikov, k analizi katerih se bomo še vrnili, pa tudi bistveno vlogo pri tem, da so se šele in prav v zadnjih desetletjih urbanisti in nekateri toeretiki na od specifični problematiki urbanizma ali urbane sociologije povsem oddaljenih področjih filozofije in drugih teorij itd. začeli zavedati in upoštevati problematiko akustične razsežnosti v konstituciji družbenih subjektivnosti in konstrukciji družbene realnosti. Tako lahko sklepamo npr. po času nastanka prvih pomembnejših zametkov analize zvoka tudi izven do tedaj za problematiko zvoka rezervirane glasbene in morda še lingvistične teoretične sfere, t.j. analize, ki se časovno ujemajo s procesi, v katerih množična oziroma kvantitativna zasedenost bivanjskih in javnih prostorov z aparaturami za ojačavo, reprodukcijo in sprejemanje zvoka in govorečih medijskih podob doseže kritični prag. To se zgodi v toku sedemdesetih let, na koncu katerih se npr. tudi t.i. diskoteka (plesišče, ki orkestrsko plesno glasbo, izvajano "tukaj in zdaj", zamenja z elektroakustično

reproducirano glasbo) uveljavi skupaj z "disco soundom" kot naturalizirana forma, način in kraj zabave subjektivizacije mestnega, predvsem mladega prebivalstva. Vzporedno s temi teorijami, posebno pa še v osemdesetih letih, konec katerih "omama z irealnim ali umetnim" uspeva v družbi, v kateri sta "informacijska tehnologija in zabavna elektronika" postali nov, z obsegom avtomobilskega trga že primerljiv ekspandirajoči trg, medtem ko njuna "senzorična dimenzija" v primerjavi s kalkulirajočo dimenzijo pridobiva vse večji pomen (Roetzer, 1991: 9), se pretežno imanentne, meja svojega predmeta neprestopajoče analize zvočnega fenomena razvijajo pretežno in razumljivo na področjih radijskih, filmskih in drugih medijskih teorij in estetik, posebno še semioloških.

II

Med tiste, ki so izvedli prve omembe vredne raziskave akustične oziroma zvočne razsežnosti, povezane s problematiko t.i. zvočnega okolja, sodi vsekakor kanadski komponist Murray Schafer (1988), ki je v letu 1977 po nekajletni seriji različnih teoretičnih in empiričnih raziskav objavil teorijo akustičnega designa oziroma teorijo sound scape-a (zvočna pokrajina). Kot takšna zasluži natančnejši, a zgostčen prikaz avtorjevih postulatov, tez, pojmovnega instrumentarija itd. tudi zato, ker lahko nudi, upoštevajoč kritiko predvsem njegovega temeljnega ideološkega dispozitiva, zaradi svoje zadostne sistematičnosti dovolj uporabno, četudi ne zadostno definiranje problemskega polja.

Stanje, ki je v drugi polovici sedemdesetih let usmerilo vrsto raziskovalcev na akustično razsežnost, je po Schaferju stanje "nevarnosti", ki ga prinaša nekontrolirano in naraščajoče razširjanje vedno več in vedno močnejših zvokov v vsako nišo človeškega življenja. V različnih delih sveta so si raziskave delnih vidikov "globalne sfere zvoka" - akustika, psihoakustika, otologija, praksa in tehnika postopkov (Verfahrenstechnik) mednarodnega boja proti hrupu, tehnika komunikacije in snemanja zvoka (elektroakustika in elektronska glasba) zaznavanje slušnih vzorcev in analiza strukture jezika in glasbe - postavljali isto vprašanje: kakšen odnos obstaja med človekom in zvoki njegovega okolja in kaj se zgodi, ko se ti zvoki spremenijo. In globalna zvočna sfera se z nastopom obdobja moderne radikalno spremeni in stalno spreminja: moderni človek živi danes v nekem akustičnem prostoru, ki se od prejšnjih popolnoma razlikuje. Opraviti imamo z Lo-fi zvočno sfero. (Lo-fi je okrajšava za "low fidelity", s katero označujemo "neugod-

no stanje odmaknjene opitosti (Rauschabstand)", v okviru študija zvočnih sfer pa v nasprotju s Hi-fi - high fidelity - pomeni, da je okolje, na katerega se nanaša, prenapolnjeno z zvočnimi signali, kar vodi k njihovemu prekrivanju in pomanjkljivi jasnosti.)

Lo-fi zvočno sfero, ki nastane z zvočnim zasičenjem (Lautstauung), je sicer vpeljala industrijska revolucija, njej sledeča elektromehanična revolucija pa jo je razširila: industrijska revolucija je prinesla s sabo množstvo novih zvokov, in sicer z "nesrečnimi posledicami za mnoge naravne in človeške zvoke, ki jih je preglasila" (97), ta razvoj pa se je pospešil takrat, ko je temu dodala elektronska revolucija nove, njej lastne učinke z vpeljavo naprav za "vezavo" zvokov, s tem pa jim omogočila onstran časa in prostora njihovega vsakokratnega nastanka okrepjeno in pomnoženo existenco. Prednosti, ki jih prineseta elektroakustični prenos in reprodukcija tonov, ne bi smele prikriti dejstva, da je natančno na tisti časovni točki, ko je bil vpeljan Hi-fi, zvočna sfera že zdrsnila v permanentno Lo-fi stanje. Svet danes trpi od preplavljenosti z zvoki; obstaja tako množstvo akustičnih informacij, da jih lahko med njimi jasno zaznamo samo nekaj. S terminom "zvočni imperializem" označuje Schafer "podjarmljenje sveta skozi hrup" in je po njem sestavni del evropskega in severnoameriškega načrta gospodovanja drugim ljudstvom in vrednostnim sistemom (105). Ekspanzija se je začela na zemlji in na morju (vlak, tank, vojna ladja) in se nadaljevala v zraku (letala, rakete, radio). Mesečne sonde so najmlajši izraz iste historične trdne namere, ki je dopustila Zahodu, da je postal globalna kolonialna moč. "Če bi bili topovi brezšumni, bi jih nikoli ne uporabili v vojni" (106).

Schaferjev program teorije sound scape oziroma akustičnega designa kot raziskovanja zvočne sfere in kot njenega oblikovanja (načrtovanja) sestoji iz tega, da vse razpršene in nepovezane različne usmeritve oziroma delne aspekte raziskovanja akustične razsežnosti združi na izhodišču pozitivnega in ne zgolj reaktivnega (negativnega) programa raziskovanja patologije "zvočnega onesnaženja". Specifično področje raziskovanja zvočne sfere je umeščeno med posamezne znanosti, družbo in umetnosti. Tej delitvi ustrezne študije neke "vmesne celote" področja zvočne sfere tvorijo temeljne gradbene kamne za novo disciplino, akustični design.

Cilj pozitivnega programa raziskovanja zvočne sfere, ki sledeč odgovoru na vprašanje, katere zvoke bi si želeli ohraniti, jih ojačati in pomnožiti, implicira pogoj "zavestne zaznave akustičnega okolja", je "poboljšanje/izboljšanje orkestracije globalne zvočne sfere" (8). Po analogiji z "najpomembnejšo revolucijo v estetski vzgoji dvajsetega

stoletja" Bauhausovo iznajdbo popolnoma novega področja industrijskega designa (kot učinka zblizanja lepih umetnosti in obrtnih veščin) formulira Schafer (249) zahtevo po enakovredni revoluciji na različnih področjih raziskovanja zvoka (Lautforschung). Ta revolucija sestoji iz združitve tistih disciplin, ki se ukvarjajo z znanostjo zvoka in s tonsko umetnostjo. Rezultat tega naj bi bil razvoj interdisciplinarne akustične ekologije in akustičnega designa. Akustična ekologija je v skladu s splošno definicijo ekologije kot študijem odnosa med živimi organizmi in njihovim okoljem študij zvokov v njihovem odnosu do življenja in družbe. Prva zapoved Schaferjeve akustične ekologije, ki predstavlja akustičnemu designu prehodni študij, je v tem, da gremo iz laboratorija in opazujemo učinke akustičnega okolja na v njem živeča bitja na kraju samem.

Razumevanje pomena, ki ga ima za Schaferja akustični design, zahteva opazovanje globalne zvočne sfere kot neizmerne glasbene kompozicije, ki se neustavljivo/neprestano razprošira in razvija vsenaokrog nas. Mi smo hkrati njeni poslušalci, igralci in komponisti. "Samo popolno razumevanje akustičnega okolja nam lahko nudi resurse/vire za izboljšanje orkestriranja zvočne sfere." Akustični design ni samo stvar akustičnih inženirjev. Je naloga, ki zahteva energijo mnogih ljudi, strokovnjakov, amaterjev, mladih ljudi - vseh, ki imajo dober sluh. Čeprav akustični design ne sme nikoli postati neka od zgoraj "kontrolirana" vrsta designa in je prej neko ponovno odkritje pomembne avditivne kulture, s tem pa naloga za vsakogar posebej, igrajo skladatelji, ki morajo pomagati človeku pri akustičnih vodilih, posebno pomembno vlogo: so "arhitekti zvena (Klang)". Resnični akustični designer mora natančno razumeti svet, s katerim ima opravka; šolan mora biti v akustiki, psihologiji, sociologiji, glasbi in povrh tega mora vedeti še množico drugih stvari, pač po potrebi. Potreba po šoli, ki bi šolala akustične designerje, ne sme več dolgo izostajati, kajti medtem, ko se zvočna sfera potaplja v stanje Lo-fi, pospeševalci kulisne, background glasbe že pospešujejo akustični design kot posel s prikritimi učinki.

"Akustična skupnost" (Gemeinschaft), ki ima po Schaferju v primerjavi z drugimi definirani skupnosti kot političnih, geografskih, religiozних ali socialnih "enotnosti" (Einheit) to prednost, da lahko po akustičnih kriterijih definiramo nič manj in nič več kot "idealno skupnost" (262), kolidira, kot to dokazujejo številne protihrupne uredbe, s prostorsko skupnostjo. Ta konflikt je obeležen tudi skozi zaton krščanstva, ko so se župnijski predeli, definirani z dometom zvoka zvonov, skrčili pod bombardiranjem prometnega hrupa; obdobje Goethejevega humanizma se je končalo takrat, ko glas pilskega nočnega čuvaja ni več dosegel

vseh prebivalcev mestne države Weimar. Nadaljnji znak usihanja humanizma je bila neka krajevna odredba v 19. stoletju, ki je prepovedala muziciranje, če se ni dogajalo za zaprtimi okni. V Lo-fi zvočni sferi današnjega velikega mesta težje zaznamo akustične definicije. Zvočna moč policijske sirene (+100 Db) je sicer posekala nihajoči glas cerkvenega zvona (+80 Db), vendar se takšen poskus ustvarjanja novega reda z golo silo danes izkazuje za anahronističnega.

Zato je danes, ko okoliščine v velikih mestih povečujejo križanje zvokov vsepovprek, naloga akustičnega designerja v tem, da to križanje sortira in popelje družbo nazaj v nek humanistični okvir (263). To je naloga, ki ni nič lažja od naloge urbanologov in načrtovalcev mest in je v enaki meri nujna. Nova definicija akustične skupnosti lahko zahteva pravila za razdelitev v cone (akustični zoning, op.p.). Če pa bi se omejili samo na to, kot je to danes običajno, pa bi pomenilo, da imamo meje zvočne sfere pomotoma za meje okolja. Samo če raziščemo domet in vzajemno prežemanje zvočnih profilov in jih pri(po)znamo kot učinkujočo realnost, bo postala akustična delitev v cone umno podjetje (ibid.).

V osnovi se lahko pridružimo kritiki (Shuhei, 1990: 241-242), da v primerjavi s Schaferjevo uspelo rekonstrukcijo "zveneče pokrajine", ki se opira na historične, literarne in etnografske raziskave, njegova centralna izjava o značaju sodobne urbane zvočne pokrajine zgreši realnost v imenu - v osnovi nostalgičnega - vnazajšnjega preporoda te izumetničene in razvrednotene zvočne pokrajine v "naravno", "humanejše stanje" oziroma "okvir". Ta okvir upošteva samo neko *ad hoc* izboljšanje obravnavane zvočne pokrajine, in sicer na ravni zaznavanja in na situativni ravni. Ne upošteva socialne interakcije ali procesov institucionalizacije, ki to zvočno pokrajino utemeljuje. Njegov nastavek se prejkone ne po svoji volji spontano še vedno opira na podedovane metode kakšnega urbanista ali načrtovalca mest; ta poteza kljub določeni "rezerviranosti" glede na njega dni običajno pristopanje k urbanemu prostoru kot prostoru *con*, morda še najbolj izrazito izstopa v konceptu akustičnega *coninga* kot komplementa prav v sedemdesetih letih značilnega inavguriranja prostorsko-funkcionalnega in socialnega *coninga* mest. T.i. cone za pešce s koncentracijo trgovskih in poslovnih funkcij, ki so se od začetka sedemdesetih let razširile po takorekoč vseh zahodnoevropskih mestih, imajo z zaporo prometa in temu posledično prometnega hrupa takorekoč bolj ali manj spontan učinek v oblikovanju tudi akustičnih *con*: ob tradicionalnih lokacijah; kakršne so parki in trgi, ali ob postajah podzemskih železnic in drugje, kjer gre za večja funkcionalna zbiranja mimoidočih pešcev, postanejo prav cone za pešce eden od privilegiranih, tudi z ad-

ministrativnimi ukrepi ukazanih krajev za nastope t.i. počestnih glasbenikov (pa tudi gledališnikov itd.).

Namesto da bi izhajal od uporabnikov ali prebivalcev, argumentira Schafer po Shuheiju pedagoško: njegova "akustična ekologija" se dejansko zasnove na neki izraziti občutljivosti za obstoječo zvočno pokrajino in hkrati izhaja iz vprašljive predpostavke, da obstoječo zvočno pokrajino nekega mesta potencialno, tj. glede na željo prebivalstva, a priori zaznavamo z ugodjem. Ker meni, da naj bi bil urbani prostor "prostor običajnih šumov, šumov, ki smo jih navajeni", "prostor varnosti", lahko uvrstimo s Schaferjeve strani predlagani način poslušanja v "teritorialno poslušanje". Primeri, s katerimi utemeljuje svojo projekcijo: zvoki registrskih blagajn, trajno zvonjenje telefonov, višine tonov odtočnih cevi na kaki cesti itd., so tožba nad izginotjem šumov narave. Pri Schaferju pogrešamo koncept pluralnosti, kajti ne živimo, kakor implicitno predpostavlja Schafer, v enoplastni "sonoferni" realnosti, v kateri ena okoliščina enakomerno učinkuje na celotno realnost, temveč v mnogoplastni strukturi, v kateri se ena raven - še posebno, če in ko jo lahko spoznamo kot posamezno - od - in razločuje od drugih.

Shuhei postavlja nasproti Schaferjevemu "teritorialnemu poslušanju" "deteritorializirano poslušanje", ki doseže svoj vrh s poslušanjem walkmana. Shuhei walkmana ne analizira v smislu fenomena na sebi ali v smislu primera najnovejšega razvoja na področju glasbe, temveč kot nek (ne v kavzalnem smislu pojmovan) učinek, dogodek učinka (Wirkungs-Ereignis) v pragmatični in semantični transformaciji urbanega: "Razmišljati o walkmanu pomeni, da reflektiramo urbano: walkman kot urbano strategijo, kot urbano napravo zvoka/glasbe (urbane Klang-/Musik-Vorrichtung)" (230). Shuheijeva analiza walkmana na ozadju urbanega konteksta daje, zasledujoč subverzivne implikacije poslušanja walkmana v razmerju do praks urbanističnega "urejanja okolja" - tj. "walkman proti urbanizmu" - večji poudarek na vidiku uporabne vrednosti urbanega kot pa na njegovem planiranju ali opisu. Ne obravnava procesa nastanka (dejavnosti planiranja in v tem vsebovanega urbanega koda), temveč interpretacijo s strani "uporabnikov", prebivalcev urbanega okolja. Po Shuheiju, ki se pri tem opira na Gremaisovo tezo, da posamezniku pomeni "živeti v mestu" to, da se nahaja v nekem prostoru, v katerem se srečajo vsa sporočila prostora, pomeni pa tudi, da na ta sporočila reagira, v tem ko se sooči in spopada z mnogimi programi in mehanizmi, ki (neko)ga pritegnejo in se mu vsilijo, omogoča takšen nastavek opazovanje mesta kot "amalgama odnosov in interakcij med subjekti in objekti" (239-240).

V kontekstu analize pragmatičnih in semantičnih transformacij urbanega sodi walkman v vrh ali sklep tistega, kar Shuhei imenuje "musica mobilis". Musica mobilis definira tisto glasbo, katere vir se poljubno ali nepoljubno giblje od ene točke do druge in je koordinirana s telesnim gibanjem nosilca zvoka. Njeno kratko zgodovino je mogoče povzeti v štiri sukcesivne stopnje, pri čemer walkman kot četrta stopnja predhodnih treh ne izključuje, temveč je z njimi povezana (231-233).

Prvo stopnjo musice mobilis predstavlja "zvok mestnega življenja v splošnem". Na tej stopnji je za zvok mestnega življenja značilno, da v mestu ne obstajajo trdne (starren) meje med glasbo in hrupom. Glasba lahko postane hrup (npr. takrat, ko ljudje občutijo prekomerni hrup kakšnega glasbenega avtomata kot motnjo); hrup postane glasba (npr. *Cries of London* Thomasa Weekersa in Luciana Beria ali *Salt Peanuts* Dizzyja Gillespija; tudi glasov prodajalcév na vzhodnjaških trgih si ne moremo predstavljati brez neke vrste "hrupajoče glasbe" ali "muzicirajočega hrupa"). Različni opazovalci lahko isti akustični dogodek občutijo kot glasbo ali hrup. Največji del te "glasbe" se proizvaja brez načrtna volje ali namere, tj. brez neke zavestne akustične motivacije. Ton je čisti stranski produkt neke nemuzicirajoče, neglasbene dejavnosti.

Drugo stopnjo musice mobilis v mestu predstavlja obstoj skupine prostovoljnih glasbenikov: t.i. (po)cestnih, uličnih muzikantov. Igrajo v podzemski železnici ali na uličnih vogalih zato, da bi zaslužili denar. Nekateri ljudje hitijo mimo, drugi se ustavijo. Prav tako kot v koncertni dvorani (četudi ne v natančno tem smislu) so udeleženci razdeljeni v dve skupini, v skupino glasbenikov in v skupino mimoidočih (Passanten), ki glasbi prisluhnejo oziroma jo poslušajo. Kljub temu so medsebojno povezani, saj delijo drug z drugim zunanji in notranji čas, se medsebojno "uglasijo" (sich aufeinander einstimmen). Delijo potekajoči tok časa in zavesti in imajo zato občutek, da so izgubljene povezave socialnega življenja spet vzpostavljene. Čeprav je posredovanje glasbe v eni smeri uspešno, potekata reakcija in "komunikacija" obeh skupin v dveh smereh: ohranja se skupni "uglašeni" odnos, čeprav je samo mimobežne narave. Estetska ali umetniška kakovost izvajane glasbe je v splošnem manj pomembna kot bežno vzpostavljajoči se občutek skupnega Mi.

Tretjo sukcesivno stopnjo musice mobilis v mestu predstavlja obstoj ljudi, ki glasbo poslušajo s pomočjo tehnoloških "instrumentov". Vsakdo, ki posluša na cesti transistorski radio (ali kasetni magnetofon), razširja glasbo, medtem ko se giblje. Mimoidoči slišijo glasbo nekaj sekund prisilno. Mnogokrat se prekrijejo glasbe več aparatov. V tem

primeru ljudje ne participirajo vedno na istem notranjem in zunanjem času. Nasprotno. Običajno se skupno udeležujejo samo zunanjega, merljivega časa, ne da bi prodrli drug v drugega ali medsebojno komunicirali.

Četrto, sklepno stopnjo *musice mobilis* predstavlja walkman oziroma poslušalec walkmana. Poslušalec walkmana se nahaja v svetu osamljenega poslušanja glasbe, v svetu, v katerem posluša glasbo sam (*Allein-Musik-Hörens*). Zdi se, da je ta poslušalec prekinil akustično povezavo z zunanjim svetom, v katerem dejansko živi. S tem, ko si prizadeva k perfekciji svojega individualnega akustičnega področja, je nek minimalni, mobilni in inteligentni partikel (Robert Fripp) skupnega poslušanja glasbe. Poslušanje walkmana na cesti kot "deteritorializirano poslušanje" predpostavlja (243), da se vsaka (Schaferjeva) "zaupna zvočna pokrajina" spremeni že skozi posamično akustično izkustvo; nanjo neprestano vplivajo walkman poslušajoči mimoidoči. Ta dejavnost konstituira avtonomni "prostor" med poslušalcem walkmana in njegovim okoljem. Skozenj se potuji dejavnost poslušanja od poslušalca in njegovega okolja - torej ne gre za to, da bi že znano našli zgolj potrjeno. Rezultat je mobilnost sebe samega (*des Selbst*). Posledično walkman (pre)preči vsak vnaprej določen zasutek (akustičnega) designerja. Skozi to si poslušalec walkmana odpre avtonomno pluralistično strukturirano budnost za realnost. Ne išče pribežališča v samoizolaciji ali v neki narcisistični regresiji.

Walkman se, čeprav ne nudi nobenega bistvenega prispevka k "javni zvočni pokrajini", vmeša v urbani zvok in poseže, ne da bi povzročil materialni učinek, v urbano akustiko z dejavnostjo gibanja, tj. hoje in tekanja, ki predstavljata najbolj pogost, tj. običajen način poslušanja walkmana. To sta po Shuheiju, ki se opira na teorije Daniela Charlesa, najbolj neposredni, najbolj telesni vrsti človekovega gibanja (*Fortbewegung*), na kateri lahko vnačaj speljemo skoraj vsako telesno dejavnost, kot npr. ples, gledališče, določene vrste športa itd.

V tem pa, ko walkman to dejavnost povezuje z glasbo, se poslušanje walkmana razlikuje od drugih oblik ali "stopenj" *musice mobilis* tudi v odnosu do njim skupnega "aditivnega poslušanja" glasbe, kjer je v nasprotju s "subtraktivnim poslušanjem", katerega paradigmo lahko vidimo v klasični obliki glasbenega koncerta, glasba "pomešana s tujimi, običajno nemuzikalnimi elementi" (244). V primerjavi z drugimi vrstami *musice mobilis*, npr. plesnim gledališčem (*Tanz-Theater*), disco glasbe oziroma diskoteke, kjer se lahko gibljemo samo znotraj nekega predprogramiranega krožnega toka vnaprej načrtovanih teatraličnih dispozicij celo takrat, ko lahko telesnim gibanjem

pripisujemo pravo divjost (246), se skozi walkmanovo tesno povezanost s telesnostjo teka postavlja v sceno nek iz glasbe in telesa komponirani amalgam.

Z nastankom umetnosti/veščine koordiniranja telesa in glasbe v vsakdanjem življenju, ki ju je poslušalec walkmana izumil zato, da bi dosegel "kratek stik" z okoljem, v katerem živi, walkman ne funkcionira več kot podaljšek telesa tako kot pri drugih instrumentih *musice mobilis*, temveč kot vgrajeni del ali - na osnovi njegove intimnosti - kot vsajena proteza. Poslušalec walkmana glasbo igra, prisluškuje pesmi, ki mu jo poje lastno telo (Barthes). Če prisluhnemo ritmu svojega telesa, ko walkman prodre skozi kožo, se red telesa preobrne, tj. površinska napetost kože izgubi svojo funkcijo uravnoteženja (Balance-Funktion), skozi katero se aktivira vzajemno prežemanje sebe (Selbst) s svetom: nek *mise en oeuvre* v telesu, skozi telo, iz telesa. "Skozi walkman se telo odpre; vpotegnjeno je ... v nek proces estatizacije, v teatralizacijo urbanega" (ibid.).

Shuheijevega pristopu k analizi walkmana in emancipativnega zaloga njegovih učinkov v polju urbanega nasploh in "urbane akustike", zvočnih pokrajin posebej, ne moremo odrekati spoznavne vrednosti, ne lucidnosti in ne drznosti njegovih zaključkov. Njegovo podjetje se opira na Michela de Certeauja programatično mišljenje o pluralnosti v urbanem kontekstu, po katerem "načrtovanje mesta pomeni, da istočasno, ko mislimo pluralnost (tudi dejanskosti), tej misli pluralnosti dodelimo učinkovitost. In to spet pomeni, da lahko vemo in artikuliramo" (242). V skladu s to programatiko pri Shuheiju ne bomo iskali sistematične teorije posameznih vidikov ali ravni tistega, kar je s stališča našega predmeta, akustične razsežnosti mestnih navzočih javnosti posebej zanimivo in potrebno nadaljnje razdelave: natančnejše analize socialnih interakcij in procesov institucionalizacije, ki utemeljujejo po Schaferju poimenovan fenomen mestnih "zvočnih pokrajin". Poudarek, ki ga daje Shuhei *musici mobilis*, sicer omogoča vpogled v splošnejše ali strukturne razsežnosti akustičnega polja, ki jih analiza učinkov walkmana na urbano teksturo artikulira specifično in partikularno in se nanašajo pretežno na eksteriorni kontekst mesta, ne pa tudi na interierne kraje "musice imobilis", h katerim Shuhei pristopa predvsem skozi optiko walkmanovih prednostnih novosti. Njegovo besedilo ne tematizira implikacij, ki jih ima za odnose interakcij v interiernih krajih navzočih javnosti stacionarna avdio reprodukcijaska tehnologija, v razliki do katere se ta novost formulira. Dimenzije, ki v Shuheijevi interpretaciji walkmana stopijo v ospredje: razmerje telesa do prostora, gibanje (hoja, tek, ples), tipi poslušanja glasbe, tehnologija reprodukcije glasbe, "alokacija" glasbenih dogodkov po mestnem pros-

toru, predstavljajo relevantne elemente za analizo zgodovinsko generiranih in strukturno specifično artikuliranih ozadij institucionalizacije "zvočnih pokrajin" in "teritorialnega poslušanja", navedenim dimenzijam pa se ne moremo izogniti tudi v analizi s temi procesi institucionalizacije sovpadajočih oblik socialnih interakcij in specifične narave intersubjektivnih razmerij, ki jih predpostavljajo in ki iz njih rezultirajo.

III

Če so na eni od mnogih strani nastanek tistega, kar Schafer (1988) kot učinek industrijske in avdiomehanične/elektronske revolucije sumarno imenuje Lo-fi zvočna sfera, in učinki avdiotehničnih medijev povod za nastanek analiz in teorij zvoka in akustične razsežnosti "po sebi in za sebe", potem se druge eksplicitno formulirajo v nasprotju do svojega nasprotja, "dominacije vizualnega". Medtem ko tvori povezava med razvojem vizualnih medijev in spremenjenih struktur subjektivnih identitet aktualno ozadje raziskave vprašanja, zakaj "se zdi, da je gledanje v moderni postalo tako izrazito pomembnejše od ostalih čutov", saj so se v primerjavi z njim vsaj "sluh, vonj(anje) in tip(anje) ... umaknili daleč v ozadje" (Kleinspehn, 1989: 14), pa izhajajo nekatere, predvsem fenomenološke teorije zvoka iz izrecne kritične opozicije do dominacije vizualnega in sežejo od koncepta "avditivne imaginacije" (Ihde, 1973) do alternative fenomenologiji z "akumenologijo" (Smith, 1979). Teorija sicer kompleksne strukture razmerij med zvokom, govorom in glasbo (Burrows, 1990) že ne polemizira več s problemom vizualnega, temveč nastopa vizualno samo še kot partikularni kontrast znotraj sicer popolnoma avtonomne zvočne razsežnosti konstituiranja človeške subjektivnosti.

Analiza pomena, ki ga ima za sfero zvoka "urnikanje" sluha pod dominacijo pogleda v sferi tradicionalnih oblik interaktivne (face-to-face, verbalne) komunikacije in posebno oblik glasbene produkcije in reprodukcije, mora obenem z izluščanjem "temne", slabo vidne ali "nevidne", zato pa "oglašujoče" se strani tega procesa tematizirati tudi transformacijo ali premestitve in zgostitve pomena teh (predmodernih in modernih) oblik, in sicer v kontekstu že omenjene problematike omniprezentnosti tehnično reproduciranih avditivnih fenomenov (predvsem seveda glasbe). Po Schaferju je prav oziroma tudi nek razcep med vizuelnim in akustičnim prostorom, razcep, katerega značaja sam podrobneje ne opredeli, pač pa predpostavlja njuno vnažajšnjo enotnost, eden od razlogov za nastop problematike akustičnega prostora kot

tačkne: "Ko sta bila vizuelni in akustični prostor še v soglasju, ni akustični prostor zahteval posebne pozornosti" (Schafer, 1988: 259). Splošneje, v neki točki pa povsem natančno opredeljujoč področje, za katerega sami menimo, da je v analizi akustične razsežnosti nasploh in akustičnih razsežnosti navzočih javnosti posebej skupaj z glasbenim fenomenom bistvena, je vprašanje dominacije vizualnega problematiziral že Barthes (1984: 175) s protitezo, da je tisto, kar se v moderni družbi, ki sicer misli o sami sebi, da je civilizacija slike/podobe, dejansko vzpostavlja vsepovsod, še posebno pa v prostorskih množično govornih dejavnostih, civilizacija govora. S stališča semiološkega pristopa k problemu artikulacije med avditivnim in vizualnim - pa tudi drugimi razsežnostmi zaznavanja in čutnosti - velja Barthovo tezo dopolniti z ugotovitvijo, da "prehod iz enega znakovnega sistema v drugega ni zgolj prehod od enega posebnega področja na drugega v okviru skupnega splošnega obzorja", temveč so povezave "med govoro in drugimi semiotičnimi sistemi notranje, vsakršen semiotičen sistem je posredovan z jezikom" (Močnik, 1989: 258). Tako Jakobson v članku "Mimična ja in ne" demonstrira privilegiran status jezika/govorice v razmerju do drugih semiotičnih sistemov na primeru "gestikulativnih in mimičnih znakov" kot "pravih govornih izoglos" (Jakobson, 1989: 195).

Pri analizi akustičnih razsežnosti mestnih navzočih javnosti moramo namreč upoštevati tudi "povratno zanko", v katero so po zaslugi tehnične mediacije akustičnega prostora in implikacij njenega "konstrukcijskega" dispozitiva za način njihove konstitucije ujeti subjekti navzoče javnosti. Gre za zanko, ki jo lahko odčitamo iz dveh vidikov. Na eni strani gre za to, da je postala vsaka tradicija fenomenologije zaznavanja s tehnizacijo funkcij zaznavanja zastarela, saj je bilo "naravno" (predtehnično) zaznavanje v dvajsetem stoletju pod vplivom tehničnih medijev - začevši s kinom - radikalno spodkopano, zato naj bi moral vsak opis individualnih in družbenih operacij zaznavanja izhajati iz spoznanja, da si nekakšnega medialno nepremeščenege, neposrednega pogleda na objekte realnosti ne moremo več zamisliti (Elsner/Müller, 1988: 393). Na drugi strani pa gre hkrati za to, da je več kot zgolj naključje, da je bila prav v središču tako vzvišene elektronske kulture sedanjosti izražena in spoznana "kriza telesnega izkustva" (Sobchak, 1988: 427). Boj za afirmacijo telesnega izkustva se nikakor ne odvija samo v svetu akademske fascinacije s teorijami telesa, temveč tudi npr. v fenomenu telesnega "fitnessa". Zato ker telo izraža svojo "sedanjost" v nekakšni pojmovni retoriki in retoriki gibanja, ki jo smemo vsled strateških osnov imenovati hiperbolično in celo histerično, si je telesno izkustvo ponovno

prisvojilo pozornost - in hkrati postavlja z vso silo svojo existenco nasproti svoji simulaciji (ibid.).

Če sta v (post)modernej dobi, ki ni izključno doba dominacije vizualnih in multisenzoričnih medijev, temveč hkrati tudi doba v analizah tehnološkega obdobja dolgo časa zapostavljenih avditivnih strojev, ki so že po (tehnični) definiciji v nekem izključnem razmerju prav do polja vizualnega, izguba referencialnega in odklon od realnosti razlog za izgubo izkustva realnosti in za prenos poudarka na njeno simulacijo, medtem ko mora realnost zato, da bi (spet) lahko bila izkušena, "vedno vsebovati neko povezavo s posameznimi, konkretnimi kraji in časovnimi poteki" (Kleinspehn, 1989: 322), potem se nam zastavlja vprašanje, za katero ključno "realnost" in referenco bi lahko šlo v polju naše problematike akustične razsežnosti mestnih navzočih javnosti kot določenega izseka teh in takšnih konkretnih krajev in časovnih potekov. Avditivna tehnična (re)produkcija zvoka s svojo emisijo v akustičnih prostorih navzočih javnosti namreč ne posega v prazno, temveč stopi v interakcijo s historično generiranimi kulturnimi, estetskimi in komunikacijskimi praksami. Dominantni položaj elektronskih medijev nasploh in avditivnih posebej ne pomeni enostavnega izginotja "predtehnične", s telesom in aperceptivnim aparatom artikulirane materialnosti diskurzivnih formacij, v katerih in s katerimi se konstituira individualni subjekt mestne navzoče javnosti s svojo neposredno, t.j. telesno prisotnostjo na konkretnih krajih in v določenih časovnih izsekih vsakdanjega in/ali prazničnega življenja, pomeni pa transformacijo njihovega simbolnega in siceršnjega statusa. V z medijskimi produkcijami podob in zvokov povečani kompleksnosti imaginarnih in simbolnih posredovanj realnosti zasedejo "historične" prakse kraj nekakšne inertnosti ali insistence in jih ne moremo v imenu tehničnega "napredka" enostavno izvreči iz vidnega polja in slušnega volumna. Odnos med tehnično medialnim in fizično telesnim bi prej veljalo dojeti skozi vzporednost, neenakost in zamaknjenost bistvenih momentov njunega konstituiranja, momentov, ki se križajo in zgoščajo v partikularnih in kritičnih časih in prostorih konstituiranja subjektov mestnih navzočih javnosti v skladu s protislovno, paradokšno logiko tehnologij medialnega posredovanja imaginarnih prostorov in časov: njihovega osredotočenja na "okupacijo" telesa (površine, notranjosti, okolja) in hkrati njegovega izriva, substitucije.

Teza, iz katere izhajamo pri iskanju odgovora na vprašanje, v kateri točki se ta protislovni proces odvija in "locira", je v tem, da je ključna "realnost" in ključna "referenca", katere izgubo domnevamo z nastopom tehnik(e) avditivne reprodukcije, s pomočjo katere se predvsem z glasbo masivno, pomnoženo in ponavljajoč, a ne evidentno in

samoumevno hkrati tudi vrača, tisto, kar postavi Barthes v kontekstu polemичne izpostavitve (moderne) civilizacije govora nasproti samorazumevanju te civilizacije same kot civilizacije vizualnih slik/podob: "Glas je tisto, za kar dejansko gre v modernosti, glas kot specifična, povsod uveljavljajoča se substanca jezika" (Barthes, 1984: 175).

Čeprav natančno oziroma tehnično vzeto tehnična reprodukcija zvoka v odnosu do empiričnega glasu človeške govornice ni ekskluzivna, je do njega "ravnodušna" tako kot do drugih diskurzivno specifičnih artikulacij avditivnih fenomenov in praks zato, ker je predpostavka in učinek avditivne reprodukcije zvoka "realna abstrakcija" in redukcija na fizikalno-akustični zvok med mnogimi ("vsemi") zvoki (zvok kot tak), pa ohranja glas zaradi svoje bistvene povezanosti s človeško (verbalno) govornico, s katero se utemeljuje človeška subjektivnost, poseben status tudi v dobi tehnične reproducibilnosti zvoka. Poseben je toliko, kolikor pomeni razmerje med tehnično reprodukcijo zvoka nasploh, ki v empiričnem smislu vključuje tudi glas govornice, in glasom prav temeljni dispozitiv recepcije tehnično reproducirane glasbe in drugih z mediji posredovanih avditivnih fenomenov. Razmerje med glasom govornice in tehnično reprodukcijo zvoka pojmuje torej konceptualno in paradigmatično, saj se v svojih konsekvencah nanaša tudi na problem spremembe paradigme, ki nastopi s tehnično reprodukcijo zvoka v polje načinov produkcije in recepcije glasbe.

Tako Schafer, ostajajoč zavezan konceptu "teritorialnega poslušanja", "akustične ekologije" in "akustičnega designa", s katerimi meri na oblikovanje zvočnega okolja po meri človeka, ne izstopa iz avdiotehnično in fizikalno pogojene paradigme "zvoka nasploh" drugače kot z vračanjem na predtehnična izhodišča. Prav v tem vračanju in ob kritikah "Lo-fi zvočne sfere" pa se ne toliko konceptualno domišljeno kot bolj v obliki primerov izkaže glas za tisto točko, okoli katere se zgošča nelagodje, povzročeno s tehnikami reprodukcije in prenosa zvoka, in na katero se hoče vrniti kljub ireverzibilnosti procesa in učinkov tehnizacije avditivne sfere, s katero stvari ne morejo biti več takšne, kot so bile, omogočajo pa jih prav s trenutkom njihove izgube šele pre- oziroma spoznati.

Z naknadnega stališča tehnične reprodukcije zvoka so bili po Schaferju (1988: 122) vsi zvoki izvorni, bili so "originali". Zgodili so se samo enkrat na nekem kraju (Ort) in so bili neločljivo navezani na mehanizme, ki so jih ustvarjali. Vsak zvok je bil neposnemljiv, enkraten. "Človeški glas je segel samo tako daleč, kolikor daleč je človek lahko (po)klical." Izumi elektroakustičnih mehanizmov za

prenos in hranjenje zvoka so v to stanje vnesli radikalno spremembo: s telefonom in radiom zvok ni bil več navezan na svoje izvorno mesto v prostoru; s fonografom je bil osvobojen tudi svojega izvornega mesta v času. S temi tremi "prevratnimi akustičnimi inovacijami elektromehanične revolucije" (120) se je začela "era shizofonije" (121). Od tedaj naprej se lahko vsak zvok, povsem vseeno, kako šibak je, ojača in preganja okoli vsega sveta, ali pa shranjen na traku ali gramofonski plošči čaka na prihodnje generacije. Zvoki so bili iztrgani iz svojih naravnih okvirov in so ohranili ojačano in neodvisno eksistenco. "Zvok smo odcepili od njegovega avtorja (Urheber). Tako npr. glas ni več vezan na neko odprtino v glavi. V istem trenutku lahko zveni iz milijonov odprtin okrog vsega sveta, ali pa je lahko shranjen, zato da bi kasneje, morda celo stotine let kasneje, bil zopet znova obnovljen in ponovljen."

Splošna Schaferjeva definicija opredeljuje shizofonijo kot "razcep nekega zvoka (Laut) v izvorni zvok in njegov elektroakustični prenos ali reprodukcijo" (121). Vendar pa Schaferjeva predhodna etimološko-prevodna razlaga imena shizofonije (gr. shizo = razcep; phon = glas) prejkone "spontano" in simptomatično vpelje v "središče" koncepta shizofonije prav in spet glas, tj. ne zvok nasploh, na katerega se sicer nanaša definicija koncepta.

Ob kritiki razsežnosti današnjega hrupa se pojavijo zvoki človeškega glasu kot objekt in mejni kriterij tistega, kar hrup okolja "prekrije in zatre" (podobna formulacija se ponovi kasneje še enkrat), medtem ko "v naravi obstaja malo zvokov, ki omejujejo našo glasovno komunikacijo" (256). Prav tako se je "celotna zgodovina ... oskrbela s pomembnim modulom za določitev oblik naselij z dometom človeškega glasu" (260-261). Glas je tudi kriterij definicije "maksimalnega" med akustičnimi prostori nasploh: maksimalni akustični prostor, tj. tisti volumen prostora, znotraj katerega lahko slišimo zvok in ki ga naseljuje človek, je prostor, v katerem lahko sliši svoj glas (259). Glede na to, da se slednja definicija sicer nevezano pojavlja v kontekstu poglavja o akustični skupnosti, lahko brez mnogo tveganja in po logiki stvari domnevamo, da je maksimalni akustični prostor osrednji prostor ali privilegirani modul Schaferjeve "idealne skupnosti", ki ima v primerjavi z drugimi definicijami človeških skupnosti prednost prav, če in ker jo definiramo po "akustičnih kriterijih".

Oglejmo si nekaj razlogov, za katere menimo, da določajo tak izjemen status glasu in iz tega izhajajočih preddispozicij in učinkov posega avdioreproduktivnih tehnik v območje človeških zvočnih, posebno še

s tehnično reproducirano glasbo "voluminiziranih" prostorov navzočih javnosti.

Transformacijsko dialektiko odnosov med dvema elementoma človeškega aperceptivnega aparata, v katerih se uveljavlja dominacija vizualnega: med pogledom očesa in glasom govornice lahko opazujemo v konceptih ideala "čiste" instrumentalne glasbe in razvite forme koncerta, ki se dokončno vzpostavi v drugi polovici 19. stoletja v obliki, v kateri ostane ta forma do danes paradigma koncertne forme nasploh, t.j. "druga narava". Zdi se, da gre v poskusu izločitve vseh elementov, ki ne bi bili zgolj "čisto glasbeni", za določeno reakcijo ali opozicijo na dominacijo vizualnega, ki pa, ne da bi bil nastanek pogojev za to pravzaprav izhajal iz zahtev glasbene produkcije same, doseže svojo optimalno "realizacijo" (pride do svojega pojma) na drugem, takorekoč nasprotnem kraju, prav z izumom Edisonovega fonografa (Heister, 1983: 5110). Fonograf *de facto* in *de iure* razloči in očisti zvok glasbe od njenega vsakršnega, še posebno pa koncertno uprizoritvenega (vizuelnega) konteksta. Fantazma "nevidnega orkestra", ki poudarjanje ideje čiste glasbe uprizarja do določene mere dobesedno s skrivanjem izvajajočega orkestra za različne zavesne (ker si koncert v prvi vrsti prizadeva doseči avditivno uživanje, je bil že 1672 na prvih koncertih v hiši violinista Johna Banisterja, ki vobče veljajo za prve profesionalne koncerte nasploh, orkester preskrbljen z zavesami, podobno pa so opazili 1714. leta v Bernu) ali pa "pokoplje" glasbeno dejavnost in glasbeno delo pod arhitektonske ornamente, implicira izvedbo brez izvedbe, popolno in živo izvedbo glasbenega dela brez samoudeležbe dejanskih, živih oseb, produkcijo brez dela, koncert in umetnost kot "naravni dogodek" (loc. cit., 508-509). Vpeljavo prekritega orkestra "glasbenega gledališča" so zahtevali proti koncu 19. stoletja tudi za koncertne dvorane; istočasnost in stvarno ujemanje teh tendenc in načina obstoja ter izvedbe tehnično reproducirane glasbe tako povsem konvergirata: Edisonova iznajdba iz leta 1877 je bila okoli leta 1900, v katerem je bila izpeljana koncepcija "nevidnega orkestra", v obliki gramofona že tako zelo razširjena, da je bilo npr. v Nemčiji 1900. leta prodanih 2,5 milijona gramofonskih plošč. V tem se je udeležil princip oziroma ideal "čiste, ne osebno posredovane zvočnosti"; to se je s fonografom in gramofonom tako kot v primeru glasbenih avtomatov in mehaničnih glasbenih instrumentov zgodilo "v neki od koncerta oddaljeni, nižji sferi glasbene kulture" (loc. cit., 510).

Ob produkciji akustičnega prostora kot pogoja recepcije "čiste" avtonomne glasbe na način zapore s fizično izolacijo prostora koncertne dvorane pred vdorom heteronomnih zvokov (hrupa, šumov) "od zunaj", je drugi pogoj realizacije/recepcije čiste glasbe zagotovljen na ravni

ravnanj prisotne publike v t.i. "normi tišine", ki naj vlada med prisotnim, navzočim občinstvom in ki jo lahko formuliramo tudi kot "normo molčanja", in v "normi negibnosti", ki jo lahko formuliramo tudi kot "prepoved gibanja". Da bi lahko prisluhnili čisti glasbi, mora poslušalec molčati, se odreči govorni dejavnosti kakor tudi gibanju (hoji, plesu), kolikor pa ne sodi med socialno šibkejše ljubitelje glasbe pa celo stoječemu položaju. V normi "nedejavnosti" je reduciran na sluh (uho) in vid (oko). Če se subjekt poslušanja koncertne glasbe (poslušalec) na eni strani konstituira z zaporo govorne dejavnosti, ki se imperativno uveljavi v "normi molka", se ta proces implementira z ob "nevidnem orkestru" izraženo tendenco redukcije vizualnih (sublimnih) vrednosti koncertne izvedbe, v zasledovanju katere se lahko poslužimo nekega od tehničnih itd. (npr. zatemnitve dvorane, prekritja orkestra) "cenejšega, mehničnega orodja, da bi se znebili razglašujočega okolja: zapremo oči" (v Heister, 1983: 508). Čeprav se poslušanje koncertno izvajane glasbe z zaprtimi očmi ne more uveljaviti kot praktični in obče zavezujoči princip ravnanja (ibid.), se šele v gesti zapore očesne veke, ki ukine vidno polje, s polno mero uveljavi uho, ki "nima veke" (Schafer), kot dominantni, specializirani organ recepcije glasbe. V kombinaciji z normo tišine kot prepovedi ali zapore govora, katere nasledek je suspenz glasu, se uveljavi prostor glasbeno-zvočnega imaginarija na kraju obnemele govorice.

Izum fonografa po drugi strani ne izhaja iz potreb, ki bi jih v določenem zgodovinskem in družbenem trenutku proizvedla potreba katerekoli sfere glasbene kulture, čeprav ima zanjo, z njo vred pa tudi za akustično razsežnost urbane javnosti v teku razvoja množičnih medijev in tehnologije snemanja in reprodukcije zvoka neslutene posledice. Najprej so morali šumi sami postati predmet raziskovanja, diskurzi pa, nasprotno, postati privilegirana kategorija шумov (Kittler, 1986: 42). Komaj razumljiv prvi fonografski posnetek Edisonovega rjovečega "Hullo!" in potem otroške pesmice "Mary Had A Little Lamb", s katerima je bilo izumljeno mehanično snemanje zvoka, nista predstavljala nobenega priljubljenega glasu ali glasbenih sanj. Če se fonograf s tem, da "ne sliši" tako kot uho, ki je izurjeno za to, da iz шумov vedno enako izloča glasove, besede, tone, odpoveduje "akustičnim dogodkom kot takšnim" in s tem postane artikuliranost drugorazredna izjema v nekem spektru шумov" (loc. cit., 40-41), pa se vpisuje nemožnost glasu v njegovi razsežnosti tečaja, okoli katerega se vrti govoreči subjekt smisla, prav kot "nemi madež" v notranjost dispozitiva konstrukcije tehnične reprodukcije zvoka.

Fonografska disociacija vira zvoka od njegove reprodukcije - akta izjavljanja od izjave, ki postane s tem ponovljiva v svojem "lastnem"

mediju ali "materiji izraza" in ne več brezpogojno zavezana pisavi, vizualnemu označevalcu črke in kar Schafer poimenuje "shizofonija" - radikalno poseže prav v sistem "slišati-se-govoriti" s tem, da hkrati loči, premesti in pomnoži realno simulacijo izjavljalnega akta kot tistega, česar možnost je v fenomenologiji "privilegij zavesti" (Derrida, 1988). Bistvo in normalnost besede, da se namreč govoreči subjekt "sliši v prezentu", da se "sliši-razume", da percipira čutno formo fonemov in da hkrati razume svojo lastno ekspresivno intenco (loc. cit., 84-85), ker povzema sistem "slišati-se-govoriti", je "avtoafekcija absolutno enkratne vrste". Na eni strani deluje v mediju univerzalnosti: označenci, ki se v njej prikazujejo, morajo biti idealnosti, ki jih je mogoče idealiter enako neskončno ponavljati ali prenašati; na drugi strani se lahko subjekt poslušša ali si govori, se lahko afektira z označevalcem, ki ga proizvaja, ne da bi mu bilo treba skoz kakršenkoli ovinek čez instanco zunanosti, sveta in ne-lastnega sploh. Vsakršna druga oblika avto-afekcije mora skoz instanco ne-lastnega ali pa se mora odreči univerzalnosti. Zdi se, da je operacijo "slišati-se-govoriti", kolikor je čista avto-afekcija, kolikor reducira celotno notranjo površino lastnega telesa in v svojem fenomenu zmore brez tiste zunanosti v notranosti, kamor se umeščata subjektova izkušnja in njegova podoba lastnega telesa, v tolikšni bližini sami sebi, da naj bi bila že absolutna redukcija prostora nasploh. Zato je označevalna substanca, ki je absolutno razpoložljiva: oddajanje glasu namreč v svetu ne naleti na nikakršno oviro, prav kolikor se v njem proizvaja kot čista avtoafekcija. Le-ta pa je brez dvoma možnost za tisto, čemur pravimo subjektivnost ali zasebnost: v svoji globini namreč predpostavlja enotnost zvoka in glasu. Prav to, kar glasu omogoča, da se v svetu proizvaja kot čista avto-afekcija, pa je enkratna instanca, ki se izmika razločku med intra-mundanostjo in transcendentalnostjo, hkrati pa je tisto, kar ta razloček šele omogoča. Prav zaradi te univerzalnosti ne strukturno ne *de iure* ne more biti nikakršne zavesti brez glasu. Glas je biti pri sebi v formi univerzalnosti - kot za-vest. Glas je zavest (loc. cit., 84-86).

Medtem ko človeka in njegovo zavest torej naredi to, da se sliši govoriti, pa tehnično-medialna izdiferenciacija akustike raz-loči to vzvratno zanko, ki v glasu zagotavlja sovpadanje akta izjave (govornega dejanja) in smisla izjave. Če je to opis delovanja mehanizma tehnične (re)produkcije posamezne verbalne izjave oziroma govornega akta, pa ima paradigmatično vrednost tudi, ko gre za glasbo. Moja teza je, da je prav to razmerje do govornice tisto, kar naddoloča tudi razmerje do percepcije tehnično reproducirane glasbe, da gre torej poslušanje glasbe preko glasu, preko nekega odnosa do glasu in njegove vloge v konstituiranju (govorečega) subjekta. Tehnična reprodukcija zvoka na

nek način generalizira tisto, kar je specifično prav za govor, na celotno zvočno sfero: s tem, da posneti zvok odcepi od njegovega vira - od tukaj in zdaj izjavljalnega akta, kraja izjavljanja in njegovega pragmatičnega konteksta - se v ponovitvi ta trenutek aktualizira, vendar premeščeno, na drugem kraju in v drugem času, ki pa je za govoreči subjekt vedno spet kraj in trenutek (aktualno-potencialnega) govornega akta. Na nek način gre za presečno množico obeh (dveh) krajev in trenutkov izjavljanja, za njuno sinhronizacijo in konfrontacijo hkrati.

Literatura

- BARTHES, Roland (1984), "Lessons in Writing". V: *Image-Music-Text*, London 1984.
- BURROWS, David (1990), *Sound, Speech, and Music*. Massachusetts 1990.
- CHION, Michel (1987), "Zvok in montaža v filmu", obj. v: Vrdlovec Zdenko (ur.), *Montaža*. Ljubljana 1987.
- DERRIDA, Jaques (1988), *Glas in fenomen*. Ljubljana 1988.
- ELSNER/MÜLLER (1988), "Der angewachsene Fernseher", v: Gumbrecht/Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität von Kommunikation*. Frankfurt/Main 1988, 392-415.
- HEISTER, Hanns-Werner (1983), *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Band I, II. Wilhelmshaven 1983.
- IHDE, Don (1973), *Sense and Significance*. Pittsburgh 1973.
- JAKOBSON, Roman (1988), *Lingvistični spisi*. Ljubljana 1988.
- KITTLER, Friedrich (1986), *Gramophon. Film. Typewriter*. Berlin 1986.
- KLEINSPEHN, Thomas (1989), *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek bei Hamburg 1989.
- MOČNIK, Rastko (1988), "Sprememba besede", v: Jakobson (1988).
- ROETZER, Florian (1991), "Mediales und Digitales. Zerstreute Bemerkungen und Hinweise eines irritierten informationsverarbeitenden Systems". Obj. v: Roetzer, F. (Hrsg.), *Digitaler Schein. Ästhetik des elektronischen Media*. Frankfurt/Main 1991, s. 9-81.
- SCHAFFER, Murray (1988), *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Frankfurt/Main 1988 (amer. orig.: *The Tuning of the World*. Toronto, New York 1977).
- SHUHEI, Hosokawa (1990), "Der Walkman Effekt", v: Back, K. in drugi (ur.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990, s. 229-252.
- SMITH, F. Joseph (1979), *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*. New York, London, Paris 1979
- SOBCHAK, Vivian (1988), "The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der "Gegenwartigkeit" im Film und in den elektronischen Medien", v: Gumbrecht/Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität von Kommunikation*. Frankfurt/Main 1988, 416-427.