



MUSIC IN A VICE BETWEEN PHENOMENOLOGY AND SOCIOLOGY

EDITORIAL

- 7 **Gregor Pompe:** Music between Sociology and Phenomenology
- 15 **Gregor Pompe:** The Phenomenological, Sociological, and Psychological Understanding of Music
- 26 **Aleš Nagode:** 'Sonate, que me veux-tu?' and Other Quandaries of the Epistemology of Music
- 35 **Matjaž Barbo:** Musical Meaning as a Generator of Musical Pleasure
- 44 **Primož Trdan:** Improvisation and Phenomenological Time
- 52 **Mirt Komel:** *Freunde, Nicht Diese Töne!* Adorno's Socio-Philosophy of Music through Beethoven's Sonata Form, Hegel's Dialectics, and Marx's Class Struggle
- 63 **Ičo Vidmar:** Music, Every Day, Everywhere
- 76 **Jože Vogrinc:** Towards the Problem of the Emergence of Popular Music

REVIEW

- 93 **Aleš Graber:** The Demystification of Elite Educational Institution
- 96 **Borut Brezar:** The Collective Memory of University of Ljubljana
- 101 **Kristjan Nemač:** Property in the 21st Century
- 109 **Ana Beguš:** "The kids are all right, but the adults aren't"

GLASBA V PRIMEŽU MED FENOMENOLOGIJO IN SOCIOLOGIJO

UVODNIK

- 7 **Gregor Pompe:** Glasba med sociološkim in fenomenološkim
- 15 **Gregor Pompe:** Fenomenološko, sociološko in psihološko razumevanje glasbe
- 26 **Aleš Nagode:** 'Sonate, que me veux-tu?' in druge zagate epistemologije glasbe
- 35 **Matjaž Barbo:** Glasbeni pomen kot generator glasbenega užitka
- 44 **Primož Trdan:** Improvizacija in fenomenološki čas
- 52 **Mirt Komel:** *Freunde, Nicht Diese Töne!* Adornova socio-filozofija glasbe skozi Beethovno sonato, Heglovo dialektiko in Marxov razredni boj
- 63 **Ičo Vidmar:** Godba, vsakdán, povsod
- 76 **Jože Vogrinc:** K problemu nastanka popularnih godb

RECENZIJE

- 93 **Aleš Graber:** Demistifikacija elitne izobraževalne institucije
- 96 **Borut Brezar:** Kolektivna memorija ljubljanske univerze
- 101 **Kristjan Nemač:** Premoženje v 21. stoletju
- 109 **Ana Beguš:** »*The kids are all right, but the adults aren't*«

UVODNIK

Glasba med sociološkim in fenomenološkim

Splošno sprejeto dejstvo je postalo, da je glasba obča dobrina, s katero stopamo v dotik tako rekoč na vsakem koraku, včasih tudi ne da bi si tega izrecno želeli. Prav takšna »vseprisotnost« glasbe jo kot fenomen čedalje bolj jasno poriva v naročje družbenega – glasba vzvalovi množice, z njo je mogoče množice manipulirati (glasba v reklamah) ali množica sama prevzame določeno glasbo za svoj simbol (revolucionarne, politične pesmi) – in tudi psihološkega – glasbo si marsikdaj zaželimo poslušati/izvajati/ustvarjati v prelomnih trenutkih svojega življenja, zaznamovanih tako z radostjo (zabave, praznovanja, snubljenja), kot tudi z bolj tragičnimi podtoni (smrt, osamljenost, stiska). Zato ni presenetljivo, da je tudi v raziskovanju glasbe v zadnjih treh desetletjih močno prevladala sociološka dimenzija – skoraj samoumevno se zdi, da je najbolj tehtna metoda, ki lahko ponudi daljnosežne vpoglede v glasbeni pogon, stroj in družbeno delovanje, sociologija glasbe, pomemben raziskovalni delež pa odpade tudi na kulturološke in antropološke poglede. Seveda ni bilo vedno tako.

Proučevanje glasbe je bilo sprva, v antični Grčiji, tesno povezano s fizikalnim in astronomskim proučevanjem: Pitagora je razdelitev tonov in odnose med njimi razumel v obliki matematičnih razmerij, spet ta pa naj bi odsevala razmerja med planeti v vesolju in pred tega splošno harmonijo stvarstva. Čeprav sta Platon in Aristotel podala že tudi odločnejše estetske vpoglede in mestoma povezala

razumevanje glasbe z glasbenopsihološkimi uvidi, se je pitagorejska logika v razumevanje glasbe trdno naselila v srednjem veku s sistemom sedmerih lepih umetnosti, kjer je glasba spadala v kvadrivij skupaj z aritmetiko, geometrijo in astronomijo, in ne v trivij, kjer so kraljevale umetnosti – danes bi rekli glasbi – sorodnejše discipline, retorika, gramatika in dialektika. Seveda so se takšna metodološka osišča hitro spreminjala in bistvo baročne glasbe se je že povezovalo s teorijo afektov (glasba budi emocijo, torej psihološke vsebine) in retorično teorijo (določena glasbena figura zbudi točno določen afekt), kar pomeni, da je glasba skorajda »prestopila« v trivij. Razsvetljenstvo je prineslo racionalistično logiko, za raziskovanje glasbe pa je bilo pomembno še 19. stoletje s formiranjem muzikologije, ki jo je njen »oče«, Guido Adler, razumel polarno: kot zgodovinsko in sistematično vedo, pri čemer je zadnja, nekoliko ponesrečena oznaka, seveda vključevala po eni strani estetske, sociološke in psihološke vidike, po drugi pa elemente formalne analize glasbenih del.

Današnji poudarek na sociološkem premišljevanju jasno odčitava trenutno mesto glasbe v družbi in izrazito »premoč« popularnih glasbenih žanrov, ki dosegajo in vplivajo na množično poslušalstvo, zato se zastavlja vprašanje, ali podoben obrat zaznamuje tudi druge fenomene. Ali je nekakšna sociologizacija zajela tudi druge pomembne fenomene 20. stoletja, ki niso močno preobrnili samo industrijske in ekonomske podobe sveta, temveč so »vstopili« v človeška življenja in v temelju spremenili navade, torej tudi družbene danosti? In ali dajemo takšnemu sociološkemu zrenju vedno prednost pred fenomenološkim, »čistim zrenjem« v predmet sam?

V zvezi z glasbo se fenomenološki metodi in bolj strogo znanstvenemu pristopu v ožjem pomenu (*science*) še najbolj približujemo z analitičnim prediranjem v glasbo, ki je pomemben del muzikološkega pristopa, seveda s to pomembno razliko, da muzikološka glasbena analiza nikoli ne more pristopati do svojega raziskovalnega objekta s popolno empirično objektivnostjo, kot je to značilno za naravoslovne znanosti, temveč se vanjo naseljujejo tudi spekulativne vsebine, polkongenialni uvidi (raziskovalec glasbe se loteva glasbe pri njenem koncu, torej ob končni slušni zaznavi, nato pa »analitično« potuje k njenemu »izvoru«, k skladateljski abstraktni misli oz. zamisli, zato mora posedovati vsaj nekaj skladateljskih znanj, če ne tudi skladateljskih, torej umetniških »uvidov«), ki pa morajo biti vedno vodeni logično in argumentirano, torej z diskurzom znanosti v širšem pomenu, torej vede.

Ob zgornji primerjavi ni brez pomena premislek, da glasba svoje

življenje v resnici začenja kot fizikalni fenomen, kot zvok, kot nihanje zraka. Toda glasbo loči od fizike prav njena nefizikalna vsebina, ki jo želi na fizikalni substrat pripeti avtor/skladatelj in se prebujati tudi pozneje v recepcijski izkušnji, v trenutku dajanja pomena. Veliko je bilo napisanega o tem trenutku, predvsem o kvaliteti in modusu glasbenih vsebin: te segajo od fizioloških (spreminjanje bitja srca, vpliv na delovanje notranjih organov in živčevja, želja po gibanju, torej plesu), psihičnih (spreminjanje razpoloženja, občutja, emocij), narativnih (možnosti »pripovedovanja« zgozd, o čemer so bili prepričani snovalci programske glasbe), vizualnih (ena najbolj značilnih laičnih operacij ob poslušanju glasbe naj bi bila po Karbusickem prebuditev vizualne podobe in nato nanjo prilepljena emocionalna asociacija) do izrecno družbenih (združevanje v gibanja, glasba kot socialno lepilo, kot medij za prenašanje ideoloških idej) in imanentno glasbenih (glasba kot igra »struktur«, »barv«, »energij«). Vse te vsebine z izjemo fiziološke odzivnosti kljub raznolikosti povezuje zavezanost družboslovju in humanistiki in zdi se, da primež, zapisan v naslovu bloka, v resnici razpira globlje epistemološke razlike med družboslovjem in humanistiko, posledično med sociologijo in muzikologijo.

Najbrž pa takšna epistemološka razdvojenost ne priča veliko ne o družboslovnih znanostih, ki se ukvarjajo tudi z glasbo, ne o humanističnih vedah, ki jo jemljejo v precep, temveč bolj o glasbi sami, ki je, kot v svojem članku piše Ičo Vidmar, »zaradi vsem dostopne tehnologije za njeno razširjanje in shranjevanje vsakdanja in povsodna«, zato poziva »k širšemu fokusu pri proučevanju glasbe«. Prav ta ideja je vodila oblikovanje tematskega bloka, k ustvarjanju katerega smo povabili strokovnjake, ki prihajajo iz različnih akademskih okolij: iz sociološkega, muzikološkega in filozofskega. Želja je bila, da bi se razgrnila žgoča debata, na nekaterih mestih celo nasprotujoča, a pomembno spoznanje mora biti, da je večinoma umirjena in usmerjena v skupni imenovalec, v prepričanje, da je za celovito razumevanje glasbe nujno združevanje različnih perspektiv in metodologij. Glasba je potemtakem izredno kompleksen fenomen, kar na svoj način poudarja Aleš Nagode, ko problematizira že sam pojem glasba, ki je izrazito širok.

Matjaž Barbo piše, kako je ideja emancipirane instrumentalne glasbe, torej tiste, ločene od besedila, v drugi polovici 18. stoletja porodila zahtevo po razumevanju, ki ga mora izvršiti le ustvarjalcu kongenialna duša, toda hkrati ugotavlja tudi, da umetnostnih sodb ne opredeljuje zgolj neposredna čutna zaznava, temveč »širša hermenevtska analiza vpetosti glasbe v referenčni kontekst, v katerem

se tvorijo glasbeni pomen, smisel, užitek in vrednost«. Prav v ideji referenčnega konteksta pa se skrivajo prej naštetе različne kvalitete in modusi glasbenih vsebin.

Primož Trdan prihaja najbolj neposredno v primež obeh metodologij, ko skuša s fenomenološko metodo proučevati improvizirano glasbo, torej glasbo, ki se je sociologija loteva skoraj pogosteje kot muzikologija, predvsem zato, ker gre za nepisno kulturo, podobno kot pri večjem delu popularne muzike. Trdan vzpostavi razlikovanje med improvizacijo in kompozicijo, pri čemer pokaže, »da je razlika med njima tudi razlika med subjektivnim, notranje zaznanim časom, in med spominsko časovno reprodukcijo«, s čimer svoje premišljevanje postavlja v ožji dotik s husserlovsko fenomenologijo.

Podobno kot ugotavlja Aleš Nagode za sam termin glasba, problematizira žanrske nalepke v popularni godbi Jože Vogrinc. Popularno glasbo namreč največkrat razumevamo nezgodovinsko, v kontekstu angloameriške kulture in globalnega kapitalističnega trga, v današnji družbi torej kot nekaj povsem samoumevnega. Toda v resnici so bile zgodovinsko družbene razmere, v katerih se je izoblikovala popularna godba, »časovno in tehnološko raznovrstne«, kar dodatno zaplete obsežen pojem popularne glasbe.

Najbolj povezovalno pa je usmerjen prispevek Mirta Komela, ki na prvi pogled primerja neprimerljivo. Tako v soodvisnost postavlja logiko, ki je na delu v Beethovnovi sonatni formi s Heglovo dialektiko in Marxovo idejo razrednega boja. Tako sopostavlja kar tri ravni dožemanja glasbe: muzikološkega, filozofskega in sociološkega ter opozarja na premakljive in prehodne meje med posameznimi območji vedenja, torej tudi med metodološkimi in znanstvenimi perspektivami. To spoznanje mora biti za naš blok osrednje: primeža ne smemo razumeti zgolj kot stisko, kot ideološki boj, temveč kot »tesno« situacijo, ki nas sili v razširjanje obzorij, medsebojno plemenitenje, osvetljevanje iz različnih zornih kotov, kar za glasbo ne more biti slabo.



JOHN CAGE

STEINWAY & SONS

Fenomenološko, sociološko in psihološko razumevanje glasbe

Abstract

The Phenomenological, Sociological, and Psychological Understanding of Music

When trying to investigate the understanding of music, there are a number of epistemologically and methodologically diverse perspectives, and this is associated with the fairly vague definition of music. Firstly, music exists in the form of a waving motion as a physical-acoustic dimension that reaches the listener's/receiver's ear. At the time of the »reception« of music, the human neuropsychological mechanism is triggered, which causes the process of semiosis – when we imbue music with meaning strongly exceeding the basic, physical characteristics of music as a sound. In the history of music studies, one can discern the periodical shifting of scientific methodologies that have placed now this and later the other perspective in the center of their research. Meanwhile the author of the article claims that for a holistic understanding of music one needs to employ all the different methodological starting points. Music must be understood as a "two-sided" process: it is possible to investigate the "path" that leads from the creation of music to the emergence of listener's meaning or to begin with the latter and try to connect it with the intentionality of the author.

Keywords: musicology, phenomenology, sociology of music, psychology of music, acoustics, semantics of music

Gregor Pompe is Associate Professor at the Department of Musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. His scientific interest is focused mainly on musical semantics, history of opera, and contemporary music. He is also active as a composer and music critic. (gregor.pompe@ff.uni-lj.si)

Povzetek

Epistemološko in metodološko gledano se je pri razumevanju glasbe mogoče oprijeti precej raznolikih perspektiv, kar je povezano s precej izmuzljivo definicijo tega, kar poimenujemo glasba. Glasba najprej obstaja v obliki valovanja, torej kot fizikalno-akustična dimenzija, ki doseže poslušalčevo/sprejemnikovo uho. V trenutku »sprejemanja« glasbe se sproži človeški nevropsihološki mehanizem, katerega končna posledica je, da v osnovi fizikalni količini na koncu v procesu semioze glasbi pripisujemo pomen, ki močno presega njene osnovne, fizikalne lastnosti. V zgodovini proučevanja glasbe so se periodično menjavale metodologije, ki so postavljale v središče zdaj eno (fenomenološko-analitično, sociološko-kulturološko, psihološko) in zdaj spet drugo perspektivo, medtem ko avtor prispevka zagovarja misel, da je za celovito dožemanje glasbe treba uporabljati tudi vsa različna metodološka izhodišča, pri čemer je treba glasbo razumeti kot dvostranski proces: mogoče je opazovati »pot«, ki vodi od njenega nastanka do kreiranja sprejemnikovega pomena, ali pa začeti pri zadnjem in ga povezovati z intencionalnostjo avtorja glasbe.

Gljučne besede: muzikologija, fenomenologija, sociologija glasbe, psihologija glasbe, akustika, semantika glasbe

Gregor Pompe predava na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Kot znanstveni raziskovalec se ukvarja s sodobno glasbo, z vprašanji semantike glasbe in glasbenega gledališča. Dejavni je kot publicist, glasbeni kritik in skladatelj. (gregor.pompe@ff.uni-lj.si)

Glasba je vsepovsod okoli nas: spremlja nas v nakupovalnih centrih, v restavracijah, v čakalnicah, na avtobusih in podzemnih železnicah, ob gledanju televizije, na proslavah, praznovanjih in zabavah. Živimo v času izjemne demokratizacije dostopnosti do glasbe – ta se je začela v 20. stoletju z iznajdbo snemalnih tehnik in reproduksijskih medijev ter še dodatno stopnjevala v zadnjem desetletju s prevlado svetovnega spleta, na katerem je mogoče dobiti brezplačno tako rekoč kakršnokoli glasbo ob kateremkoli trenutku. Glasbe je toliko, da se ji je pravzaprav težko izmakniti, vendar pa ni bilo vedno tako. Prav gotovo je takšna preprosta dostopnost pomemben napredek sodobne kulture, a v sebi nosi tudi bolj dvomljive klice. Glasba ob tako povečani in poenostavljeni dostopnosti ni več domena finančno in družbeno privilegiranih slojev, hkrati pa se je za dostopanje do nje izgubila potreba po praktičnih glasbenih znanjih in natančnejšem obvladovanju različnih glasbenih »sintaks« in semantičnih sistemov. V 19. stoletju se je sicer koncertno življenje že odprlo širšemu meščanstvu, toda za dostopanje do preostale glasbe, ki ni bila predstavljena na koncertih, je bilo še vedno potrebno obvladovanje glasbenih veščin: igranje na inštrument (v meščanskih salonih je prevladovalo igranje na klavir, prek štiriročnih priredb za klavir je bilo mogoče spoznavati velika simfonična dela) ali celo branje partiture (*solfeggio*). Danes je dovolj minimalno računalniško znanje, da si s spleta pretočimo glasbo in si jo nato predvajamo v majhnem mp3-predvajalniku tako rekoč kjerkoli na poti ali v kateremkoli kotu svojega domovanja – za dostopanje do glasbe v njeni celotni raznovrstnosti ni potrebno nikakršno specifično glasbeno znanje. Posledično se zdi, da se je prav zato, ker niso potrebna nikakršna vstopna glasbena znanja, da bi poslušali in uživali glasbo, močno spremenil diskurz o glasbi, njegovo glavno značilnost pa bi bilo mogoče označiti kot neimantnost: razpravljanje o glasbi je čedalje manj »glasbeno«. Ker lahko dostopa do glasbe vsaj v zahodnem svetu skorajda vsak, ima o njej tudi mnenje, a to mnenje je le redko zaznamovano z imantnimi glasbenimi karakteristikami. Takšna masifikacija glasbe je seveda ozko povezana z Benjaminovo idejo razbitja avre (Benjamin, 1998).

Demokratizacija dostopnosti do glasbe je rodila tudi množstvo glasb – edninski samostalniki glasba postaja čedalje bolj tesen za množico žanrov in podžanrov. Zato se poslušanje glasbe danes začne z aktivnim izbiranjem med žanri, medtem ko smo bili nekoč z njimi geografsko-historično zaznamovani (Eisentraut, 2013: 16) oz. smo se v določen glasbeni žanr/slog dobesedno narodili. Seveda ima takšna široka paleta glasbenih žanrov kot posledica širše dostopnosti glasbe tudi svojo ceno – z besedami Leonarda B. Meyerja: »Cena svobode je nuja izbire.« (Meyer, 1989: 89) Zato o našem spremenjenem odnosu do glasbe veliko povedo mehanizmi, po katerih si izbiramo priljubljene žanre, svojo »subkulturo« oz. »sceno«, pri čemer velja osrednji premislek vprašanju, do kakšne mere smo pri tem zares »svobodni«. Zato izbira odraža našo lastno subjektivnost in ideologijo, našo »osnovno psihofiziološko dispozicijo« (Eisentraut, 2013: 20), pri čemer ostaja vprašanje, do kolikšne mere nam jo določajo zunanji dejavniki: generacija, družbeni razred,

spol, etnično poreklo, izobrazba, kulturni kontekst. Številne raziskave potrjujejo (Hargreaves in North, 1997), da prevladujejo prav ti dejavniki, kar pomeni, da si priljubljene glasbe ne izbiramo predvsem po njenih glasbenih značilnostih, ampak so v »igro« izbire zapleteni veliko bolj kompleksni sociološki, kulturološki in psihološki momenti.

Izbrani žanri tako v sodobni družbi opravljajo pomembno socializacijsko nalogo – najpogosteje jih lahko imamo za nekakšne identifikacijske nalepke: identificiranje z določenim glasbenim žanrom naj bi navzven odražalo našo osebnost in svetovni nazor. Najmočnejšo identifikacijsko vlogo opravlja glasba med adolescenti, saj je nekakšna identitetna značka. Priseganje na določen žanr pomeni tako tudi zavezanost določeni socialni skupini, v kateri deluje mehanizem pripadnosti in hkrati tudi razločenosti od drugih podobnih skupin. Razlike med takšnimi skupinami pa v resnici niso velike in zelo redko temeljijo v glasbenih (beri: imanentno glasbenih) značilnostih, temveč so bolj zavezane kulturi oblačenja, načinu komunikacije v skupini, osnovni vizualni estetiki (naslovnice plošč) (Eisentraut, 2013: 39). Če pripadnike takšnih skupin vprašamo, v čem se glasba njihove skupine razlikuje od glasbe »nasprotno« skupine, največkrat ne znajo razložiti ali vsaj ne navedejo glasbenih kategorij, kar pomeni, da imamo opravka bolj ali manj s t. i. »navideznimi kulturaми« (Hargreaves in North, 1997: 151).

»Nova muzikologija«

Ob vseh spremembah mesta in pomena glasbe v družbi ni nenavadno, da se je močno spremenilo tudi razumevanje glasbe, razlaganje njenega »pomena«, njeno vrednotenje, aksiološko razlikovanje med različnimi glasbami in seveda tudi metodologija njenega raziskovanja. John Shepard zelo natančno označuje osnovni habitus muzikološkega raziskovanja pred pol stoletja:

Ko sem študiral glasbo v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih, so veljale še konvencionalne smernice. Študiral sem zgodovino zahodne umetniške glasbe z redkimi referencami na socialne in kulturne razmere. Poudarek je bil predvsem na »glasbi sami«, glasbi, ki se jo je razumelo kot avtonomno. Osnovna predpostavka je bila, da čeprav se je zahodna umetniška glasba rodila prav v določenih zgodovinskih trenutkih, je bila po svojem bistvu neodvisna od socialnih in kulturnih trenj. Predvidevalo se je, da v sebi pooseblja univerzalnost, »onostranske« vrednote in resnice, ki so imune na vplive vsakdanjega življenja. (Shepard, 2003: 74)

V središču takšnega raziskovanja niso bile glasbene izkušnje povsem navadnih ljudi, temveč sintaksa glasbenih del in ocene glasbenih strokovnjakov: skladate-

ljev, izvajalcev, teoretikov in kritikov.¹ Trditi bi bilo mogoče, da je bilo raziskovanje glasbe v skladu z vsakokratno metodološko »modo« najprej zavezano predvsem zgodovinskemu modelu, nato pa tudi fenomenološkemu in strukturalističnemu pogledu. Seveda se je v zadnjih petdesetih letih metodološka pokrajina močno spremenila, tudi tista, ki je povezana z raziskovanjem glasbe. Rodila se je t. i. »nova muzikologija« – znanstveniki so začeli prisegati na interpretacije, v katerih so glasbene strukture razumeli v povezavi s sociološkimi pomeni; v središču so vprašanja, povezana s povezavami med glasbenimi deli in kategorijami socialnih struktur; podrlo se je prepričanje, da obstaja med zgodovinskimi premenami (biografski in socialni kontekst glasbenega življenja) in glasbeno formo pomembna ločnica; raziskave se osredinjajo na vlogo glasbe kot socialnega medija. Kakorkoli epohalna se zdi takšna premena iz »tradicionalne« v »novo« muzikologijo, pa v resnici zaznamuje predvsem ideološki prelom ali še drugače: ena metodološka paradigma je nadomestila drugo in se, kot je to značilno tudi za politične ideologije, udobno namestila na prestol prejšnje. »Nova muzikologija« je postala del institucionalizirane muzikologije in je danes v resnici »muzikologija z 'veliko začetnico'« (DeNora, 2003: 35). »Nova muzikologija« je očitala »stari« ideološko zaznamovanost in socialni elitizem, v čemer je imela pogosto prav, toda danes mora biti jasno, da nosi tudi »nova muzikologija« izrazite ideološke podtone. Vse skupaj se je preobrnilo na glavo: medtem ko se je prej glasbene pomene povezovalo v pretežni meri zgolj z glasbenimi strukturami, se zdaj skuša celota glasbenih pomenov »prebrati« zgolj iz glasbenega konteksta. Takšna paradigma popolnoma negira možnost, da bi v procesu dajanja pomena glasbi imele pomembno vlogo njene imanentne lastnosti (konvencije sloga, zvočno-fizikalne značilnosti). Zdi se, da se raziskovalci tako predvsem ideološko opredeljujejo, namesto da bi spoznali obojestransko dinamiko: glasbo gotovo oblikujejo družbene sile, hkrati pa tudi glasba vpliva na družbene sile. »Glasba tako ne sporoča o družbenem oz. je ne povzročajo družbeni dejavniki: je del širšega družbenega okolja. Glasba je konstitutivna sestavina družbenega življenja.« (DeNora, 2003: 151)

Semantika glasbe

Zato se je ob takšnih skorajda diametralnih metodološko-ideoloških premenah treba predvsem vprašati, kako so sploh mogoče oz. na kakšen način jih omogoča raziskovalna materija sama, torej glasba – zakaj je enkrat njeno bistvo mogoče popisovati s celoto socioloških in kulturoloških povezav, po drugi doktrini pa je le-te smiselno abstrahirati in se osrediniti zgolj na strukturalne zveze med glasbenimi elementi. Takšna dvojnost je ozko povezana z osrednjo dilemo, *kako* in *kaj*

¹ Tak pristop v veliki meri zaznamuje slavno delo Leonarda B. Meyerja *Emotion and Meaning in Music* (1956).

pomeni glasba. Izkaže se, da so raziskovalne dileme glasbe povezane predvsem z vprašanji njene semantike oz. semiotike. Kljub močni skepsi, ali glasba sploh ima svojo semantično ravnino (Schneider, 1980; Faltin, 1985), je mogoče opaziti, da v povezavi z glasbo obstajata celo dva sistema njene referencialnosti: zunanja referencialnost (glasbene enote se nanašajo na zunajglasbeno realnost, z njo vzpostavljajo pomenske asociacijsko-metaforične vezi) in notranja referencialnost (pomen nastaja v zvezah in razmerjih med glasbenimi strukturami/količinami, torej izhaja iz glasbene sintakse). Prav takšna dvojnost omogoča konstantno spreminjanje raziskovalnih paradigem, povezanih z glasbo (Nattiez, 1990: 127).

Problemski oblak, ki spremlja vprašanje glasbene semantike, izhaja iz osnovnih premis človekove intencionalnosti, ki stvarjem v svetu pripisuje pomene, in tako je tudi z glasbo. Ta je sicer po svojem osnovnem ustroju fizikalna količina – nihanje zraka. Lahko bi jo razumeli kot množico periodično stisnjenih molekul zraka (valov), ki dosežejo naše uho in njegov bobnič. Takšnim zvočnim signalom, predvsem torej fizikalnim elementom, pa ob koncu procesa sprejemanja/doživljanja glasbe pripisujemo pomene in vrednosti, ki bistveno presega osnovne, suhoparne fizikalne količine. Na te ob končnem procesiranju zvočnih informacij celo v celoti pozabimo in govorimo o tem, da nas glasba energetsko poživlja, predstavlja v specifična čustvena stanja, odkriva transcendenčne svetove, skriva v sebi misteriozne »matematične« svetove, pripisujemo ji družbene funkcije, celo zmožnosti za družbeno-politične spremembe in manipulacijo množic (propagandna sporočila, glasba v podporo ideologiji). Pri obdelovanju zvočnih informacij se torej zgodi, da fizikalnim količinam začnemo pripisovati nekaj, kar fizikalni zvok sam močno presega.

Glasbo sestavljajo zvočne frekvence, toda za njeno doživljanje jo je treba dojeti, kar je tipični kognitivni proces, ki bi ga lahko poimenovali kot *simbolično notranjo reprezentacijo glasbe*. V tem procesu človeška zavest »zgolj zvoke« opremi s pomenom in tako ti lahko postanejo simboli za nekaj drugega, kot so sami. To pa že pomeni, da bi bilo mogoče glasbo opazovati tudi s tega, »tretjega« stališča, s stališča kognitivne psihologije, kar močno širi krog raziskovalnih perspektiv, povezanih z glasbo. Z nekaj poenostavitve bi bilo mogoče trditi, da je glasba plen treh osnovnih raziskovalnih perspektiv:

- analitično-fenomenološke (raziskovanje fenomena samega, iztrganega iz njegovega konteksta – prednost imajo zveze med glasbenimi strukturami, prevladuje torej imanentni pogled);
- kognitivno-psihološke (predvsem raziskovanje procesa podeljevanja pomena/smisla fizikalnim zvočnim količinam);
- sociološko-kulturološke (pomen glasbe v določeni družbi oz. kulturi).

Glasba je torej vpeta v precej zapleten proces podeljevanja pomena oz. semi-oze. To nenavadno pot zelo dobro opisuje Vladimir Karbusicky, ki govori o tem, da glasba (najbrž tudi druge umetnosti) stopa po poti, ki vodi od gole eksistence k transcendenci, ki prvotno eksistenco močno presega (Karbusicky, 1986: 97).

Material iz »narave« (eksistenca) vstopa v »kulturo« (transcendenca) po zapletenih poteh – najprej opravimo selekcijo zvokov (uporabljamo le izsek iz univerzuma materialnosti), nato pa le-te uredimo v različne sisteme, v katerih se izpolnjujejo pogoji za ustvarjanje različnih energij, tudi semantičnih. »Pravi« material glasbe je torej že »človeško« sistematiziran, odmaknjen od »necivilizirane« narave. Semioza se tako razkriva kot postopna pot od »narave« h »kulturi«, kot nekakšna antropološka razvojna evolucija (Karbusicky, 1986: 249). V okolju, naravi najdemo vrsto zvokov, ki zgolj obstajajo – kot taki pa so izziv za človekovo kreativnost. Stvari z lastno eksistenco je namreč mogoče semantično potujiti, jih postaviti v nov kontekst in s tem podeliti določene pomene. Semantično nevtralni glasbeni material (ta zgolj eksistira, »je«) si človek »prisvoji« in ga racionalno uredi v lestvice, različna sozvočja ipd., s čimer mu podeli možnosti za funkcionalizacijo (konvencionalizirane povezave, kot npr. v funkcijski harmoniji), ta pa pomeni izhodiščno točko za estetizacijo in mogoč »prestop« k simbolizaciji. Takšna postopna »prisvojitve« narave in njeno »transcendiranje« pa nista mogoči brez človeške intencionalnosti. Takoj ko zaslišimo en sam ton, se sproži proces semioze, ki pa dobiva zaradi različne človeške intencionalnosti povsem samosvoje oblike. Tako lahko »točno identične [...] glasbene vzgibe zaznavamo s tako močno intencionalnostjo, da izzovejo diametralno nasprotno psihične obdelave ('dešifriranja')« (Karbusicky, 1990: 1). Naše doživljanje sveta je aktivno, zato v različne pojavnosti projiciramo različne predstave. Zaradi tako naravnane intencionalnosti lahko v katerikoli zvočni realiji vidimo slike, indice ali simbole – tako pridobljene znakovne kvalitete pa so seveda lastne samo vsakemu posamezniku posebej, ki je določen vsaj s svojo zgodovinsko, socialno in etnično danostjo.

Prav takšen zapleten proces glasbene semioze daje možnost, da se v raziskovanje in premišljevanje o glasbi vključujejo najrazličnejše raziskovalne perspektive, ki pa redko zaobjamejo glasbo v njeni končni celovitosti, temveč se večinoma osredinjajo le na enega od segmentov tega procesa. Glasba se sicer rojeva v mislih avtorja (skladatelja, glasbenika), vendar velja ta proces za zdaj odmisлити – po določenih značilnostih je podoben procesu poslušanja, le da potuje v nasprotni smeri (poslušanje »dekodira« zvočne impulze in jih prevaja v pomen, medtem ko skladatelj pomene »kodira« v zvočne enote) – in začeti pri produkciji zvoka, ki prihaja iz glasbil(a) ali nosilca zvoka. V tej začetni obliki obstaja glasba zgolj kot fizikalna količina, ki jo je mogoče opazovati s fizikalnimi metodami in meriti z akustično logiko. V naslednjem koraku imamo opravka s kognitivno pretvorbo takšnih fizikalnih entitet v abstraktne strukture, s čimer se ukvarjata psihoakustika in kognitivna psihologija glasbe. Na zadnji stopnji pa takšne strukture opremljamo s pomeni, ki so najrazličnejših kvalitet in provenienc: glasbeni impulzi lahko sprožijo fiziološke procese v telesu (npr. povišan pulz), naše telo lahko poženejo v gibanje (ples), sprožijo najrazličnejša čustva, zbudijo estetsko navdušenje nad strukturno izoblikovanostjo, lahko jih povezujemo z značilnostmi določenega sloga ali žanra, lahko pa prevzamejo tudi širše sociološke (npr. poziv k spremembi v družbi) ali kulturološke pomene.

Vsakega od teh momentov lahko popisuje druga znanstvena perspektiva, pri čemer ni velike dileme, da je prva faza materialne elementarnosti zvoka domena fizike in začetek procesa simbolne notranje reprezentacije glasbe predmet kognitivne psihologije. Toda raziskovanje končnega podeljevanja pomena, pridobljenega prek zunanje ali notranje referencialnosti, se odpira široki metodološki pahljači, ki sega od fenomenološko prečiščene glasbene analize do socioloških, kulturoloških in antropoloških perspektiv. Široka metodološka sprejemljivost je položena v samo bistvo semantične izmuzljivosti glasbe, ki nima denotativne, enoznačne moči jezika, ampak ji je mogoče pripisati skoraj poljubno raznolike pomene, kar je hkrati njena odlika (odpira vrata širokemu krogu perspektiv) in nadloga (mogoče jo je »zlorabiti« in ji pripisati skorajda poljubne attribute).

Metodološki pluralizem

Kar samo od sebe se ponuja, da bi takšno metodološko drenjanje primerjali z žanrskim izobiljem: tako kot damo težko vrednostno prednost kateremu od žanrov, podobno negotovi smo tudi pri odločanju, ali je katera od metodoloških perspektiv glasbi bolj pravična kot druge. Živimo v času razpiranja perspektiv, metodološkega pluralizma – razprava o glasbi pridobi največ takrat, ko si izbrane metodološke paradigme podajo roko in iščejo skupne vzgibe, povezave in predvsem medsebojno odvisnost:

Tako muzikologija kot glasbena sociologija sta nujni za glasbeno-sociološko raziskovanje, kako lahko glasbene značilnosti svojim sprejemnikom ponujajo materiale za različne vrste odzivov, za gradnjo zvez med vlogami in njihovo razločeno, subjektivno pozicijo (npr. občutenje oblik, povezanih s temi vlogami). [...] Z drugimi besedami: sprejemniki glasbe se lahko identificirajo z določenimi vidiki glasbe ali se razpoznajo v določenih značilnostih kompozicije. Ko se tako zgodi, je mogoče trditi, da glasba »opravi« stvari, v tem primeru »vdira« (obvešča, ponuja formo, strukturira) v subjektivnost. Zato nam muzikološka branja del lahko pomagajo pri tem, ko skušamo razpoznati, kako glasbene strukture vplivajo na nastanek subjektivnih pogledov (perspektiv) in njihovih odnosov. (DeNora, 2003: 44)

Danes tako rekoč nihče več ne trdi, da bi bila glasba, tudi umetniška, popolnoma avtonomna, da bi živela v nekakšnem od družbe zavarovanem slonokoščinem stolpu in da na njeno strukturiranost ne bi imeli določenega ali odločilnega vpliva tudi zunanji, zunajglasbeni dejavniki. Toda hkrati se zdi nemogoča tudi pozicija, po kateri naj bi bili povsem zanemarljivi glasbenoimmanentni gradniki in vodila. Glede na zgoraj predstavljeno kompleksno pot glasbene semioze, ki vodi od materialnega k nematerialnemu, od eksistencialnega k transcendenčnemu oz.

od naravnega h kulturnemu in ki torej zaobsega različne »materialnosti« glasbe (glasba kot fizikalna količina, glasba kot material za kognitivno obdelavo, glasba kot nosilec pomenskih entitet), bi bilo mogoče trditi, da je za raziskovanje glasbe nujen sodobni metodološki pluralizem, ki glasbo zaobjema v njenem celostnem bivanju. Znotraj takšnega holističnega pogleda se ni mogoče izogniti spoznanju, da vsak materialni in posledično metodološki segment na svoj način določa produkcijsko in recepcijsko celoto glasbe. Na produkcijski ravni je tako mogoče zaradi izmuzljive narave glasbene referencialnosti trditi, da je glasba hkrati semantična in nesemantična, podobno pa so »preskakovale« tudi metodološke paradigme, ki so poudarjale zdaj zunajglasbeno referencialnost, zdaj znotrajglasbeno nanašanje, pri čemer ti pogledi niso bili nujno uglašeni z naravo glasbene strukturiranosti same – z največjo lahkoto so se glasbi, ki je bila zasnovana izrazito semantično in asociacijsko, pripisovali zgolj znotrajglasbene pomeni in tudi nasprotno.

Tipičen primer takšnega »neadekvatnega«, a ne tudi napačnega razumevanja je recepcija klasicistične glasbe, kakršna je zaznamovala dobršen del 20. stoletja. Tako se je glasba Mozarta in Haydna pogosto razumela kot »čista«, »avtonomna« glasba, v kateri je mogoče prepoznati predvsem jasnost in kristalnost glasbene forme, toda teorija toposov, kakršno so v drugi polovici 20. stoletja razvili L. Ratner (1980), V. K. Agawu (1991) in R. Monelle (2006), je pokazala, da naj bi bila prav klasicistična glasba v celoti zasnovana zunajreferencialno: posamezne glasbene tvorbe naj bi bile konvencionalizirane in naj bi nosile natančno določene pomene, ki izhajajo iz asociacijskih povezav med določenimi glasbenimi strukturami in zunajglasbenimi fenomeni. Ob tem pa se zastavlja vprašanje, kako lahko klasicistično glasbo razume nekdo, ki mu takšne zveze med obredjem, literaturo, vedenjskimi vzorci in ceremonijami 18. stoletja ter glasbenimi strukturami niso znane? Četudi se določenih modelov lahko nauči ob pogostem poslušanju ali ukvarjanju s klasicistično glasbo, mu vseeno ostaja zaprta izvorna pot signifikacije. Ali to pomeni, da tak, manj kompetenten poslušalec ne more estetsko uživati ob poslušanju klasicističnih del, ker jih pravzaprav ne dojema »pravilno«? Danes morda povprečen poslušalec ob, denimo, Mozartovem klavirskem koncertu celo bolj občuduje »asemantične« kvalitete te glasbe – navdušujejo ga »pregledna« forma, »tekoč« harmonski stavek, ki vodi v značilni »ležerni allegro«, simetrija in periodična urejenost najmanjših glasbenih enot (dvotaktja, stavki, periode), iz harmonije izpeljana »preprosta« melodika, »prosojna« instrumentacija. V tem primeru se semantično zasnovana glasba recipira kot nesemantična, zato se kot dilema zastavlja vprašanje, kako je to sploh mogoče. Mozartova glasba mora za takšno »asemantično« recepcijo vendarle ponuditi tudi kakšen »asemantičen« element – glasba ostaja kljub takšnim različnim perspektivam zvočno nespremenljiv fenomen. Fizični dražljaj Mozartovega koncerta, ki ga poslušata strokovnjak za topičnost klasicistične glasbe in laik brez poznavanja asociacijskih vezi med klasicističnimi glasbenimi formulami in zunajglasbenimi fenomeni, je v resnici enak. To pa pravzaprav potrjuje, da glasba ni enoznačno in primarno semantična, temveč

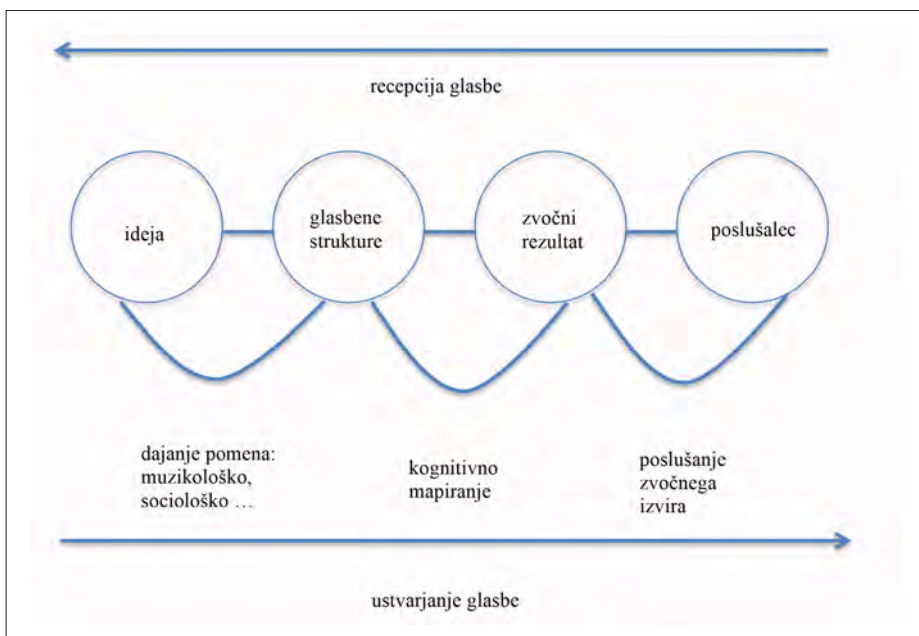
da je njen »semantični« status močno odvisen od »zunanjih«, predvsem kulturno-zgodovinskih dejavnikov, ki bi jih lahko razumeli kot srečanje med semantičnima sistemoma skladatelja in poslušalca ali tudi kot srečanje med skladateljevim kompozicijskim postopkom in recepcijsko raziskovalno paradigmo, pri čemer sta obe perspektivi pogojeni zgodovinsko-kulturno.

Če torej sprejmemo širok metodološki pluralizem, ki se skuša ogniti perspektivnemu oženju in negiranju raziskovalnih izhodišč »drugega«, mora biti glavno spoznanje, da nastopijo osrednje težave, povezane z različnimi metodološkimi pristopi do glasbe, predvsem na ravni podeljevanja pomenov, ko se glasbena imanentnost (fizikalne lastnosti zvoka in fenomenološka strukturalistična logika) začne odpirati širši družbeni stvarnosti. Toda zdi se, da je v praksi le redko v uporabi celotni metodološki arzenal in da se določene metodološke perspektive kot po nekakšnem nenapisanem pravilu pripisuje in z njo raziskuje natančno določeni glasbeni žanr. Pretežno sociološki pogledi tako zaznamujejo raziskovanja žanrov popularne glasbe, medtem ko se s klasično² glasbo ukvarjajo predvsem muzikologi in pri tem uporabljajo predvsem analitične, torej po svojem bistvu fenomenološke metode. Zaradi take metodološke »porazdeljenosti« med glasbene žanre se postavlja vprašanje, ali se morda povsem naravno določena metodološka paradigma ne prilega najbolj prav izbranemu glasbenemu žanru, da torej ločevanje na posamezne glasbene žanre prinaša tudi široko metodološko pahljačo? Če bi sprejeli misel, po kateri so posamezni žanri do določene mere tesneje povezani tudi s funkcijo, ki jo opravljajo, pri čemer se je treba ogniti zastareli misli, da je umetniška glasba brezfunkcijska, avtonomna, bi bilo mogoče trditi, da posamezni glasbeni žanri zahtevajo različne raziskovalne perspektive, ker v resnici sprožajo po kvaliteti različne pomenske odzive (od povsem telesnih do socioloških in estetskih). Najbrž bi bilo potemtakem tudi mogoče trditi, ne da bi se ob tem izrekalo kaj bogokletnega, da so skladatelji klasične glasbe bolj zagledani v strukturalna vprašanja, medtem ko ustvarjalci popularne glasbe črpajo iz širšega nabora socialnih dražljajev, pri čemer se je seveda treba odreči enostranskemu črno-belemu pozicioniranju in dovoljevati tudi »prestope« in »izmike«.

Če so mogoča takšna provizorična razlikovanja med muzikološko-fenomenološkim pogledom in sociološko-kulturološkim modelom, pri čemer se je treba zavedati, da sodobna muzikologija v svoj raziskovalni aparat povsem nedvoumno postavlja tudi sociološko in antropološko perspektivo, pa se zastavlja še vprašanje, kam se umešča psihološka perspektiva. Spet je odgovor povezan z izmuzljivostjo

² Ena težjih terminoloških zagat se zdi povezana z vprašanjem poimenovanja »klasične« glasbe, za katero se zdi še vedno najustreznejši termin »umetniška« oz. »umetnostna« glasba (Fukač, 1989). Nelagodje ob tem pojmu je toliko večje, ker tudi termin popularna glasba ni enoznačno in zlahka določljiv. Tako ni mogoče zanikati, da se določena dela, ki jih konvencionalno postavljamo med žanre popularne glasbe, gotovo dotikajo umetnostnih izrazil in vrednot, kot velja tudi nasprotno, da so nekatera dela, ki jih razumemo kot umetniška, klasična, v resnici popularna. Težava izhaja iz tega, da se termin »popularna« glasba po večini povezuje s tipom glasbene funkcionalnosti, medtem ko naj bi bila umetniška glasba povsem avtonomna, kar je seveda iluzija.

glasbenega substrata samega, z osnovno fizikalno komponento glasbe, ki jo kognitivni psihološki procesi pretvorijo v pomen, ki omogočajo raznolike interpretacije. Glasba se tako poslušalcu kaže kot večplastna, pri čemer niti ni nujno, da se za glasbeno uživanje poslušalec zaveda vseh plasti in jih dojema. Tako ga najprej doseže (1) zvočna plast fizikalnega nihanja, ki je osnova za (2) strukturirano kognitivno prepoznavanje glasbenih vzorcev. Človeški možgani namreč konstruirajo vzorce, ki niso nekakšne ikonske kopije slišane, temveč lastne zvočne reprezentacije, s katerimi možgani hitreje dojemajo zunanji svet, kot bi ga, če bi le akumulirali različne podatke (Fiske, 2008: 8). Tako nastajajo (3) »muzikološke« strukture, povezane z melodično logiko, harmonsko logiko in oblikoslovjem, tej plasti pa so na koncu pripisani (4) najrazličnejši pomeni, ki zaobsegajo (4a) fiziološke odzive, (4b) čustva, (4c) strukturalno-formalne oz. slogovno-žanrske, (4d) sociološke in (4e) kulturološke pomen. Opisane postaje seveda razkrivajo logiko recepcijskega sistema – celoten metodološki vozle se namreč še bolj zaplete, ko se skušamo vprašati, kako deluje produkcija, torej ustvarjanje glasbe. Najpreprostejše bi bilo tisto razumevanje, po katerem se ustvarjalec pomika v »nasprotni« smeri kot poslušalec, torej da začenja pri ideji/pomenih oz. funkciji glasbe in nato skuša prek izbranih glasbenih struktur, ki omogočajo kognitivno vzorčenje, poiskati ustrezne zvoke, merljive s fizikalnimi parametri.



Skica 1: Glasbeni produkcijsko-recepcijski proces v povezavi z različnimi metodološkimi perspektivami

Problem glasbenega razumevanja je torej »dvostranski«: lahko si ga razlagamo kot proces, ki se lahko začne na obeh straneh daljice (glej skico 1). Vsaka od metodoloških perspektiv – fenomenološka, psihološka in sociološka – zajame del takšnega procesa, semioze oz. »totalnega glasbenega dejstva« (Nattiez, 1990), kar pomeni, da je celoto glasbe mogoče dojeti le z vzajemnim prežemanjem različnih pogledov. Ena sama, izolirana perspektiva daje sicer legitime rezultate, a ne seže daleč in je skoraj nujno ideološko omejena.

Literatura

- AGAWU, V. KOFI (1991): *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princetown: Princetown University Press.
- BENJAMIN, WALTER (1998): *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- DENORA, TIA (2003): *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EISENTRAUT, JOCHEN (2013): *The Accessibility of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FALTIN, PETER (1985): *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen: Rader Verlag.
- FISKE, HAROLD E. (2008): *Understanding Musical Understanding. The Philosophy, Psychology, and Sociology of the Musical Experience*. Lewinston: The Edwin Mellen Press.
- FUKAČ, JIŘI (1989): *Pojmoslovje glasbene komunikacije*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo.
- HARGREAVES DAVID J. IN ADRIAN C. NORTH (1997): *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- KARBUSICKY, VLADIMIR (1986): *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KARBUSICKY, VLADIMIR (1990): Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik. V *Sinn und Bedeutung in der Musik*, V. Karbusicky (ur.), 1–36. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- MEYER, LEONARD B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago.
- MEYER, LEONARD B. (1989): *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago.
- MONELLE, RAYMOND (2006): *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES (1990): *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- RATNER, LEONARD G. (1980): *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- SCHNEIDER, REINHARD (1980): *Semiotik der Musik*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- SHEPHERD, JOHN (2003): Music and Social Categories. V *Cultural Study of Music*, M. Clayton,

'Sonate, que me veux-tu?' in druge zagate epistemologije glasbe

Abstract

'Sonate, que me veux-tu?' and Other Quandaries of the Epistemology of Music

The article examines whether the choice between phenomenological and sociological musical observation, as it—dialectically sharpened—appears in the title of the publication, is reasonable. On the basis of an exposed historical example, the article aims to show that epistemological problems concerning music, which under scrutiny actually revealed themselves as problems regarding the perception of music, are not new. It tries, through a different historical viewpoint, to point out that some activities in musical culture are already imbued with the abilities of an individual and his developing “musical brain”. Thereby, the equation gets even more complicated because the rapidly growing field of neuropsychology has to be taken into account, and the usefulness of the analysis with the help of ideal types gets reduced. On the other hand, the article attempts to indicate the implications of the receptive deficit that comes to light through negligent or especially culturally marked understanding of the concept of music. Explanations that are grounded on this kind of understanding generally prove inadequate when it comes to the interpretation of musical phenomena of other times and cultural settings. A solution to epistemological questions, the article suggests, is seen in the preservation of the phenomenological-sociological approach that systematically balances scientific observation of music.

Keywords: music, epistemology, ontology, neuropsychology, aesthetics

Aleš Nagode is a musicologist and Assistant Professor of Musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. The focus of his research work is the music of antiquity and 18th and 19th centuries.

(ales.nagode@ff.uni-lj.si)

Povzetek

Članek opazuje smiselnost v naslovu publikacije postavljene dialektično zaostrene izbire med fenomenološkim in sociološkim opazovanjem glasbe. Na podlagi obravnavanega zgodovinskega primera poskuša pokazati, da epistemološke težave z glasbo, ki se pri podrobnejšem pogledu izkažejo za težave percepcije glasbe, niso novost. Skozi drugačen zgodovinski položaj poskuša opozoriti na predoločeno posameznih dejavnosti v glasbeni kulturi s sposobnostmi posameznika in njegovega razvijanja »glasbenih možganov«, kar v enačbo vključuje čedalje hitreje razvijajočo se nevropsihologijo ter zmanjšuje uporabnost analize s pomočjo idealnih tipov. Po drugi strani pa poskuša opozoriti tudi na posledico recepcijskega primanjkljaja, ki se kaže v površnem ali predvsem kulturno zaznavanem razumevanju pojma glasba. Na njem temelječe rešitve se po pravilu izkažejo kot nezadostne pri soočenju z glasbenimi fenomeni drugih časov ali kulturnih okolij. Zato rešitev epistemoloških vprašanj vidi v ohranjanju fenomenološko-sociološkega primeža, ki sistemsko uravnotežuje znanstveno opazovanje glasbe.

Ključne besede: glasba, epistemologija, ontologija, nevropsihologija, estetika

Aleš Nagode je docent na Oddelku za muzikologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Pri svojem raziskovalnem delu se posveča predvsem vprašanjem, povezanim z glasbo antike ter 18. in 19. stoletja na Slovenskem. (ales.nagode@ff.uni-lj.si)

V citatu duhovitega *bon mot*, navedenem v naslovu, ki naj bi ga izrekel Bernard le Bovier de Fontenelle, lahko prepoznamo zbežnost vsestransko izobraženega mojstra literarne in filozofske besede ob glasbi brez besed. Kot izoliran zgodovinski dogodek bi bila izjava lahko interpretirana na različne načine. Najprej kot povsem običajen odziv na spremembo v glasbenem okusu časa, ki ji v staro estetiko inkulturirani opazovalec ni mogel slediti. Lahko bi bila posledica njegove zasidranosti v francoski nacionalni glasbeni kulturi, ki je v prevladujočem delu skladateljske ustvarjalnosti vse od 16. stoletja dajala besedi prednost pred glasbo. Lahko pa bi pričala tudi o splošno človeški, od zgodovinskega trenutka povsem neodvisni dilemi razmišljajočega poslušalca, ki se znajde pred težavo, kako strukturirati in osmisliti slušne vtise pri poslušanju urejenega zvoka brez besed.

Za zadnjo možnost govori zgodovinski kontekst, v katerem je bila izrečena, in tako so jo razumeli tudi njegovi sodobniki in nasledniki. V času Fontenellevega življenja je izvajanje instrumentalne glasbe v Franciji doživelo tak razcvet, da je skoraj povsem izrinila vokalno glasbo. O tem govori Jean-Jacques Rousseau v svojem *Dictionnaire de musique*:

Danes so v glasbi najbolj pomembni instrumenti. Zelo moderne so sonate, med njimi še posebej simfonije. Človeški glas ni nič drugega kot privesek, saj petje spremlja spremljavo. (Rousseau, 1768: 451)¹

Rousseau pa je šel še dlje. Fontenellev citat je v svojem leksikalnem geslu uporabil kot sklep polemično zaostrenega in iz vrstice v vrstico stopnjujočega se zavračanja instrumentalne glasbe, ki jo je označil kot neučinkovito in nenaravno:

Drzнем si napovedati, da se tako nenaraven okus ne bo obdržal prav dolgo. [...] Me vse umetnosti violine gospoda Mondonvilla ganejo tako, kot dva tona glasu gospodične le Maure? (Rousseau, 1768: 452)²

Rousseaujeva preroška misel se zdi muzikologu ali izobraženemu glasbeniku morda naivna. Instrumentalna glasba je še danes pomemben, morda celo prevladujoč del glasbene umetnosti. Kaj pa, če pogledamo glasbeno kulturo v celoti? Če bi bili sodobni spletni portali za distribucijo glasbe merilo povpraševanja po različnih glasbenih zvrsteh, potem se zdi Rousseaujeva napoved skorajda uresničena. Instrumentalna glasba je le delček velikanske glasbene produkcije, skrit skupaj z

¹ »Aujourd'hui que les instruments sont la partie la plus importante de la musique, les sonates font extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie; le vocal n'en est guères que l'accessoire, & le chant accompagne l'accompagnement.« (Rousseau, 1768: 451)

² »J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. [...] Toute les folies du violon de M. Mondonville m'attendront-elles comme deux sons de la voix de Mademoiselle le Maure?« (Rousseau, 1768: 452)

vso drugo kompleksneje oblikovano glasbo sodobnosti in preteklosti v le eno od številnih vrstnih oznak.

Tako stanje bi lahko adornovsko odpravili z vplivom glasbene industrije, ki v želji po dobičku kvari glasbeni okus in s premišljenimi marketinškimi prijemi pripravlja trg za svoje malovredno blago (Adorno, 1986: 43–57). A zdi se, da se za zgoraj nanizanimi ugotovitvami skriva zahtevnejši problem. Fontenellevo in Rousseaujevo prostodušno priznanje, da jima instrumentalna glasba ne pomeni nič, bi lahko prišlo iz ust velike večine uporabnikov sodobnih spletnih portalov za distribucijo glasbe, morda pa tudi iz ust marsikaterega obiskovalca koncertov v svetiščih glasbene umetnosti. Na drugi strani pa obsežna produkcija tovrstne glasbe, ki nastaja že dve stoletji in ji ni videti konca, ter njena nezmanjšana vitalnost kažeta, da je bila brez dvoma več kot modna muha, za kakršno jo je imel Rousseau. Kje je torej vzrok za tako paradoksalen položaj, da je instrumentalna glasba hkrati cenjena in nerazumljena?

Če se za odgovore na naše dileme obrnemo k temu, kar so različne humanistične znanosti zapisale o glasbi, naletimo na skoraj nepregledno število specializiranih razprav ali obrobni omemb v delih, ki želijo utemeljiti širše segmente filozofskih, socioloških in glasbeno teoretskih sistemov. Po pravilu so jih spisala največja peresa filozofije, sociologije, muzikologije, semiotike, semiologije itd., zato bi jim težko pripisali površnost ali nepoznavanje tematike. Mnoge od nas osupnejo z jekleno disciplino razvijanja znanstvene misli in bleščečim ubesedovanjem le-te.

Pa vendar v njih skorajda ne najdemo enoznačnega odgovora na naše vprašanje. Védenje o glasbi sestavlja pester mozaik poskusov, da bi z metodološko orodjarno različnih znanosti razstavili ta tako izmuzljivi, a hkrati splošno prisotni pojav. Opazovan je z različnih stališč ter vpet v različne filozofske in ideološke sisteme. Pri interpretaciji izsledkov so številne prvine, ki ga določajo, postavljene v različne, hierarhično nanizane strukture. Zato nas ne sme presenečati, da različne raziskave prihajajo pri opazovanju navidezno istih pojavov do pogosto povsem različnih, celo protislovnih ugotovitev.

Morda je to najbolj očitno pri vprašanju, »kaj je glasba?«, ki ni zanimivo le zaradi svojega položaja v izhodišču vsakega znanstvenega opazovanja le-te, ampak tudi zato, ker odgovor nanj neposredno določa naše razpravljanje o epistemoloških vprašanjih, povezanih z njo. Preprost pregled raziskav, povezanih s tem vprašanjem, prikazanih v *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, razkriva osnovno dilemo (Kania, 2014).

Vsi opazovalci se strinjajo, da vse zvrsti in pojavne oblike glasbe zajamemo z ugotovitvijo, da je glasba intencionalno organiziran zvok. Pa vendar hkrati opažajo tudi, da to vključuje vrsto pojavov, ki bi jih sodobni človek nikakor ne imenoval glasba (npr. človeški govor ali v tritonus ušla sirena reševalnega vozila). Poskusi, da bi določili dodatne nujne ali zadostne pogoje za zamejitev pojava, npr. z določenimi značilnostmi zvočnega gradiva (preddefinirane tonske višine in ritmične vrednosti) ali prisotnostjo sistemov njihove predorganizacije (tonalnost), so se

izkazali za pomanjkljive (npr. Scruton, 1997: 1–79). Razvoj kompozicijskih tehnik v 20. stoletju, pa tudi kopičenje gradiva, ki so ga prispevale etnomuzikološke raziskave, sta vrgla senco dvoma na pravzaprav vse tovrstne poskuse. Elektroakustična glasba – še posebej *Musique concrète* – ali atonalna glasba sta brez dvoma smeri v skladateljski ustvarjalnosti 20. stoletja, ki jih razumemo kot glasbo, pa po načinu organizacije zvočnega gradiva ne ustrezata zgoraj omenjenim pogojem.

Kot podobno nezanesljiv kriterij se izkažejo povezovanje intencionalno organiziranega zvoka in zahteve po estetskih značilnostih ali zmožnosti biti estetsko opazovan, saj bi to vključevalo tudi leposlovje (Levinson, 1990). Njegova zahteva po eksplicitni izločitvi jezikovnega zvoka je problematična, saj na primer odpira vprašanje določitve razmejitvene točke med petim in govorjenim besedilom. Morda se zdi problem govorniku večine sodobnih evropskih jezikov navidezen, ne velja pa za številne druge kulture sodobnosti in preteklosti, ki so melodične in ritmične prvine glasbe lažje prepoznavale kot stopenjsko povečevanje prvin, intristično prisotnih v jeziku. Poskus, da bi problem rešili z radikalno preobrazbo razumevanja umetniškega ustvarjanja z zvokom (Hamilton, 2007: 40–65), pripelje do podobnega problema, kako kronološko in zvrstno ločiti sodobno »zvočno umetnost« ter tradicionalni glasbo in literaturo. Ob tem lahko brez dvoma pritrdimo Kanijevi kritiki (Kania, 2013), da glasba – tako kot jezik – ni nujno umetnost. Kljub temu pa se zdi prešibak tudi njegov poskus, da bi glasbo definiral kot:

(1) kateri koli dogodek, namenoma proizveden ali organiziran, (2) da bi se ga poslušalo in (3) ima *bodisi* (a) osnovne glasbene značilnosti, kot je tonska višina *ali* ritem ali (b) da se ga posluša z namenom zaznati takšne značilnosti. (Kania, 2011: 12)³

Ne samo, da kot potreben pogoj, da je nekaj glasba, postavlja to, da ima vsaj nekaj značilnosti glasbe a), s čimer se vsekakor preveč približa krožni definiciji. Problematična je tudi razširitev b), ki ni le slabo razumljiva, ampak v vsakem primeru le zamegli in ne odpravlja problema razmejitve med glasbo v tradicionalnem pomenu (torej tisto, ki ima tonske višine in ritmične vrednosti) in »zvočno umetnostjo« in njenimi *such features*.

Ko poskušamo ugotoviti, zakaj nobena od navedenih definicij ne more dovolj prepričljivo zamejiti pojma glasba, naletimo na ponovitev Fontenelleve dileme, s katero smo se ukvarjali na začetku. Zdi se, da je ključ neuspeha večine opazovalcev v tem, da svoje ugotovitve utemeljujejo na osebni izkušnji in vedenju, povezanimi z glasbo. Iz pisanja vseh navedenih avtorjev preseva pogled na glasbo, kakršen je značilen za izobraženca druge polovice 20. stoletja. Glasba je predvsem umetnost;

³ »(1) any event intentionally produced or organized (2) to be heard, and (3) either (a) to have some basic musical feature, such as pitch or rhythm, or (b) to be listened to for such features.« (Kania, 2011: 12)

kot taka je namenjena zbrani estetski kontemplaciji; umetniška glasba je predvsem instrumentalna, vokalna pa je le dodatek k njej ali pa komponirana tako, da se od nje skoraj ne razlikuje; glasbeni kanon sestavljajo dela klasično-romantičnega obdobja, razširjena z deli baroka in renesanse na eni strani in klasiki 20. stoletja na drugi; »eksperimentalna« glasba 20. stoletja, v kateri so do konca podrti sistemi strukturiranja zvoka iz preteklih stoletij (razkroj tonskega sistema kot sistema relativno določenih tonskih višin in tonalnosti, kot sistema organizacije razmerij med njimi), bi bila lahko zopet ena »novih glasb«, nova, »zvočna« umetnost. Omenjeni opazovalci glasbe se, podobno kot Fontenelle, izkažejo kot ujetniki svoje dobe, inkulturirani v kronološko in geografsko definiran predstavn svet, ki določa tudi meje njihove filozofske analize. Ta se – kakorkoli že – na koncu napaja iz izkustvenega bazena svojega avtorja. Namesto Fontenelleve »sonate« bi lahko rekli tudi: »*Musique concrète, que me veux-tu?*«

Če se vrnemo k izhodišču in iz poskusov definiranja glasbe izluščimo tisto, kar ni kulturno zaznamovana, ter poskušamo to soočiti z nakopičenim vedenjem o glasbenih kulturah sodobnosti in preteklosti, pridemo do spoznanja, da so zvočni objekti, ki jim rečemo glasba, le del širšega človekovega izkoriščanja zvoka kot nosilca informacije. So, če povzamemo prvi dve točki zgoraj navedene Kanieve definicije, namerno povzročen in urejen zvok, namenjen poslušanju. Le tako široko postavljen okvir zajame vse načine oblikovanja zvoka, ki vsebujejo glasbene prvine. Ne smemo namreč pozabiti, da ni mogoče jasno in brez ostankov razmejiti jezika in glasbe (v sodobnem pomenu besede), ki oba temeljita na pravzaprav enakem, le drugače – ali včasih celo le do različne stopnje – oblikovanem zvočnem gradivu.

V jeziku so namreč intrinzično vsebovane – za številne zgoraj omenjene avtorje značilno glasbene – prvine zvočnega oblikovanja (npr. ritem in tonska višina). Na drugi strani lahko najdemo celo vrsto stikov med literarnim in glasbenim oblikovanjem, kjer si ustvarjalci prizadevajo približati se kulturno etablirani meji med obema. Mednje spadajo npr. antična grška *μουσική τέχνη*, humanistični poskusi njene obuditve, *musique mesurée* 16. stoletja in monodični recitativ 17. stoletja, ali morda sodobni *Sprechgesang* v 20. stoletju. Na drugi strani zadevajo številni poskusi umetniškega oblikovanja besedil dejansko njegove »glasbene« prvine, npr. ritem ali rima v poeziji, zvočna slikanja z uporabo onomatopoejskih besed ali celo zvočno oblikovanje, kakršno najdemo pri Stéphanu Mallarméju. Danes skoraj samoumevna razlika med jezikom in glasbo, ki si ju tako prizadevamo razmejiti, ni nič drugega kot posledica stoletja trajajoče, kulturno pogojene specializacije oblikovanja zvoka v dve ločeni dejavnosti: jezik, katerega zvočne značilnosti so se poenostavljale (zmanjševanje pestrosti na glasovni ravni jezika, zmanjševanje števila tonemov, opuščanje kvantitativne verzifikacije ipd.) in glasbo, v kateri so bile iste lastnosti sprva potencirane in končno povsem osamosvojene v obliki instrumentalne glasbe.

Zdi se, da tudi te ugotovitve le malo prispevajo k odgovoru na vprašanje, kako to, da so lahko določene zvrsti glasbe pri podobno inkulturiranih posameznikih

cenjene in zavračane. Skoraj nujna »glasbenost« človekove zvočne komunikacije bi morala namreč spodbujati univerzalno dostopnost vseh njenih segmentov. Odgovor bi morali iskati v ključnem dejstvu, ki je skrito v zgoraj navedeni Kanievi definiciji. Povzročitelj in urejevalec, pa tudi recipient zvoka je vedno človek. Zato bi se bilo smiselno vprašati, kakšen psihološki proces je ustvarjanje oz. poslušanje zvočne komunikacije. Številne raziskave nevropsihologov, ki prinašajo nove in nove ter vedno bolj natančne izsledke o odzivanju človeških možganov na jezik in glasbo, so pokazale, da gre za kompleksen in večplasten proces. Pri njem sodeluje večje število med seboj povezanih in lokalno specializiranih predelov v možganih, ki vključujejo kognitivne, čustvene in motorične komponente. So značilni za človeško vrsto ter začno delovati zelo zgodaj v razvoju človeka, morda celo v zadnjih stopnjah razvoja zarodka. Zgodnje in dolgotrajno glasbeno šolanje pa pomembno vpliva na izoblikovanje teh možganskih središč (Habe, 2010: 80).

Te ugotovitve nas vodijo k sklepu, da človekova zvočna komunikacija ni enoplasten proces, kakršen je pogosto predviden v estetskih ali socioloških razmišljanjih preteklih stoletij in sedanjosti. Zato meje med jezikom in glasbo, ali morda med različnimi glasbenimi zvrstmi ne moremo definirati kot jasno izrisane izseke na linearnem kontinuumu zvočne komunikacije, ki sega od vsakdanjega govornega jezika na eni strani, do *musique concrète* ali 4'33" Johna Cagea na drugi. Moramo jih razumeti kot večplastne pojave, v katerih so vedno zastopane vse plasti človekovega duševnega odzivanja na zvočno komunikacijo, ki sicer bolj ali manj – morda včasih skoraj nič – presevajajo druga skozi drugo in prispevajo h končnemu učinkovanju zvočnega objekta. S tem bi lahko pojasnili tudi veliko pestrost glasbenih zvrsti, ki na različne načine in v različni meri nagovarjajo različne plasti človekovega dožemanja glasbe.

Na drugi strani pa nas nevropsihološke raziskave opozarjajo, da pri opazovanju glasbe ne smemo zanemarjati razlik med posamezniki. Glasba je namreč izjemno intimna umetnost. Njeno nastajanje, izvajanje in poslušanje je nujno povezano s posameznikom ter je v izhodišču odvisno – če se izrazimo prozaično – od razvitosti njegovih »glasbenih možganov«. Pri tem ne mislimo le na genetsko predispozicijo, temveč tudi na funkcionalne in strukturne spremembe, ki jih v možganih povzročijo dolgotrajna izpostavljenost glasbi (Habe, 2010: 80–81). Zato je utemeljevanje raziskovanja nastajanja in učinkovanja glasbe na nevtralnem ali morda povprečnem človeku podobno neplodno, kot če bi raziskovali meje njegovih telesnih sposobnosti na mimoidočem sleherniku. Pri tem, da so v glasbeni kulturi skoraj vseh obdobj dejavni posamezniki, ki so urjenju za ustvarjanje, izvajanje in poslušanje glasbe več let namenjali precejšen del svojega časa, moramo predvidevati, da v nekaterih segmentih glasbene kulture obstaja tako močna diferenciranost glasbenih prvin, da drugim ljudem preprosto ni več – ali vsaj ne v celoti – dostopna. Njihovo nerazumevanje torej ni posledica estetsko ali socialno pogojene *izbire* (ki predvideva enako dosegljivost vseh možnosti), ampak preprosto trenutne ali trajne nezmožnosti njihovih »glasbenih možganov«, da bi v slušnih vtisih prepoznali organiziran zvok.

Raven glasbene izkušnje torej *a priori* začrtuje obseg posameznikovih zmožnosti za ustvarjanje, izvajanje in poslušanje glasbe. Njegove z glasbo povezane odločitve so seveda predoločene tudi s socialnim kontekstom, ki je brez dvoma ključen motivacijski dejavnik, pa tudi z estetskimi preferencami, včasih ločenimi od njega. Pa vendar je pri njih neizogibno omejen z razvitostjo svojih sposobnosti. Meje med nevropsihološkim, estetskim in sociološkim so – še zlasti zato, ker so številni procesi potisnjeni na nezavedno raven – večinoma nepreklicno zabrisane in jih ni mogoče zanesljivo prepoznati v konkretnih glasbenih objektih ali odzivih nanje. Zato se ubogi Fontenelle – če poskušamo svojo ugotovitev prenesti na konkreten primer – ni mogel, ni hotel, ali pa se mu ni bilo treba soočiti s poslušanjem nove, instrumentalne glasbe svojega časa. V nasprotnem primeru bi moral izuriti svoje »glasbene možgane« za poslušanje bistveno kompleksnejše glasbe, spremeniti svoja stališča o tem, kaj je lepo v glasbi, predvsem pa spustiti se z namišljenih vzvišav racionalističnega opazovanja sveta okrog sebe in sprejeti možnost, da se množica ljubiteljev instrumentalne glasbe povsem brez posebnega razloga predaja užitku, ki ga prinaša nezavedno delovanje naših »glasbenih možganov«.

* * *

Kaj nam torej zgodba o fontenellovski dilemi pove o tem, kako pristopati h glasbi? Na katero stran se postaviti v dialektično zastavljeni temi pričujoče številke, na fenomenološko ali sociološko? Na obe oz. na nobeno. Razprava med zagovorniki ene in druge je pravzaprav večinoma neumestna, saj poteka v dokaj gosti semantični in konceptualni meglici, ki obdaja pojem »glasba«. Za nekatere so to glasbena dela, za druge ustvarjalčevo intencionalno oblikovanje zvoka, za tretje zvoneča zvočna struktura, za četrte poslušalčevo »poglasbenje zvoka«, za pete eno ali drugo v funkcionalnem ali socialnem pogledu itn. Izbira razumevanja pojma glasba, ki je vedno implicirana, a redko definirana, narekuje odgovore na vprašanja, ki jih postavljamo v zvezi z njo. Morda bi mnogokrat lahko trdili tudi drugače. Vsaka od skupin raziskovalcev s favoriziranjem le ene od plasti človekovega odzivanja na glasbo omejuje njen obseg in se s tem izogiba neizogibnemu spoznanju neustreznosti svoje metode pri soočenju z glasbo v najširšem pomenu besede.

Fenomenološki pristop ima nekaj očitnih prednosti. Njegova osredinjenost na konkreten oz. intencionalno urejen zvok jasno razmejuje predmet opazovanja od konteksta. S tem implicitno postavlja v ospredje vlogo ustvarjalca in prejemnika, ključnih akterjev pri zvočni komunikaciji, ki je – kot smo ugotovili zgoraj – vedno individualno dejanje. Nenehno prizadevanje za opazovanje »predmeta na sebi« sili k – sicer v idealnem obsegu nedosegljivemu – odlaganju privajenih konceptualizacij zvoka in estetskih predsodkov. S tem odpira prostor za odkrivanje še neopaženega, pa tudi za usvajanje novih, drugačnih zgodovinskih in kulturnih kontekstov, ki so nujni za opazovanje glasbe, ki je od nas oddaljena v prostoru in času. V skrajnem primeru pa spodbuja tudi k razvijanju »glasbenih možganov«, ki

so temeljni pogoj za recepcijo kompleksnejših glasbenih struktur.

Sociološki pristop, ki opazuje glasbene objekte predvsem v njihovi družbeni pogojenosti, je le na prvi pogled nasprotje fenomenološkega. Prej bi ga lahko označili kot nepogrešljivo dopolnilo, ki razkriva družbeni kontekst, v katerem potekajo nastajanje, posredovanje in uporaba opazovanih glasbenih objektov. Pri tem imamo v mislih predvsem sistem družbeno pogojenih motivacijskih dejavnikov, ki bistveno določajo dejanja posameznikov v tem procesu.

Prevlada enega ali drugega pristopa vodi do povsem enostranske interpretacije glasbenih del, ki je toliko uspešnejša, kolikor močnejše plast glasbenega pomena, na katero se eden ali drug osredinja, preseva skozi druge. Fenomenološki pristop se izkaže kot uspešnejši pri opazovanju kompleksnejših glasbenih del, katerih zvočno gradivo, način oblikovanja, stopnja izraznosti in semantična referencialnost so časovno, kulturno ali po kompleksnosti realizacije močno oddaljeni od značilnosti, ki jih je vaju povprečno inkulturiran sodobni opazovalec. Na drugi strani skoraj povsem odpove pri glasbi, ki je s stališča sodobnega opazovalca lahko dostopna, morda celo trivialna.

Sociološki pristop se, nasprotno, odlično izkaže pri tovrstni glasbi, saj preusmeri pozornost na družbeni kontekst in pogosto večplastne, od trivialnosti glasbene strukture povsem neodvisne motivacijske dejavnike. Uporaba povsem socioloških metod pri opazovanju kompleksnejših glasbenih del pa se največkrat izkaže kot natikanje na tako ali drugačno ideološko kopito. Njihovi avtorji pogosto ne ločijo med stvaritvijo ustvarjalca in njeno uporabo. Če to povežemo z vsesplošnim uporabljanjem subjektiviziranih generalizacij za označevanje različnih družbenih skupin (ženske, moški, plemstvo, meščanstvo, delavski razred, narod ipd.), potem pogosto popolnoma izgine zadnja sled individualiziranosti glasbenega ustvarjanja, posredovanja in recipiranja glasbe. Opraviti imamo z razčlovečenim človekom, standardiziranim po meri interpretacije, ki bi jo avtor rad dokazal. To je še posebej očitno pri obravnavi glasbe preteklosti. Številni snovalci socioloških interpretacij se premalo zavedajo historičnega značaja zbranih dejstev, ki lahko – zaradi take ali drugačne filtriranosti – izdajajo povsem popačeno podobo preteklosti.

Naslov pričujoče številke pa hkrati ponuja tudi odgovor, kako naprej. Vsako opazovanje glasbe nujno potrebuje primež, sestavljen iz fenomenološkega *in* sociološkega pristopa, s katerim lahko prime tako izmuzljivo glasbo. Ob tem pa ne smemo spregledati, da tisto, kar opazujemo, ni objekt materialnega sveta, ampak predvsem odmev ali vzrok slušnih vitov, ki za krajši ali daljši čas zaposlijo človeške nevrone. Zato je glasba nujno večplastna, polivalentna, le delno dostopna. A v tem je skrivnost njene vsenavzočnosti v človeški civilizaciji, njene sposobnosti, da je lahko vsakomur vse. Kot taka lahko prestopa meje, ki jih drugim oblikam komunikacije postavljajo razdalje in neizogibno iztekajoči se čas. Na voljo je vsakomur, ki je pripravljen vložiti toliko navora, da izuri svoje »glasbene možgane« za njeno poslušanje.

Literatura

- ADORNO, THEODOR WISENDRUND (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: DZS.
- HABE, KATARINA (2010): Neuropsychology of music – a rapidly growing branch of psychology. *Psihološka obzorja* (19): 79–98.
- HAMILTON, ANDY (2007): *Aesthetics and Music*. New York: Continuum.
- KANIA, ANDREW (2011): Definition. V *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, T. Gracyk in A. Kania (ur.), 1–13. New York: Routledge.
- KANIA, ANDREW (2013): Music. V *The Routledge Companion to Aesthetics*, D. M. Lopes in B. Gaut (ur.), 545–557, 3. izd. New York: Routledge.
- KANIA, ANDREW (2014): The Philosophy of Music. V *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), E. N. Zalta (ur.). Dostopno na: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/> (april 2015).
- LEVINSON, JERROLD (1990): *Music, Art and Metaphysics*. New York: Cornell University Press.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (1768): *Dictionnaire de Musique*. Paris.
- SCRUTON, ROGER (1997): *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Glasbeni pomen kot generator glasbenega užitka

Abstract

Musical Meaning as a Generator of Musical Pleasure

The idea of emancipated instrumental music is connected to the establishment of the modern concept of the Fine Arts, which in turn produced a requirement for the *understanding* of music as created by some lonely misunderstood genius. The hidden codes of the aesthetic essence of art were to be understood only by some congenial soul, and at the same time perceived only by direct experience ("*perfectio cognitionis sensitivae*"). However, it is obvious that our sensory perception is unreliable, incomplete, and limited due to numerous factors (ideological, social, historical, aesthetic, etc.), and thus in need of critical examination. At the same time the understanding of these mechanisms provides only a partial account of music, since they ignore the object of aesthetic contemplation. Therefore, we need a reflection on the systems of the "understanding of musical understanding," i.e., a wider hermeneutical analysis of the integration of music in a referential context constituted of musical significance, meaning, pleasure and value.

Keywords: musical aesthetics, meaning in music, aesthetic value, musical hermeneutics

Matjaž Barbo is Full Professor at the Department of Musicology at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. His research focuses on the music from the 18th century to the present, and in questions linked to aesthetics and sociology of music. (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si)

Povzetek

Ideja emancipirane instrumentalne glasbe, porojena v kontekstu lepih umetnosti, je oblikovala zahtevo po razumevanju glasbe, ki jo v idealizirani podobi oblikuje osamljen nerazumljen genij. Skrito bistvo umetnikove izpovedi more razumeti le kongenialna duša, ki v umetnosti najde prikrite kode njenega estetskega bistva. Sistem lepih umetnosti obenem postavi za temeljno predpostavko možnost zaobjetja estetskega bistva v neposredni izkušnji, »popolnost čutne zaznave« (*»perfectio cognitionis sensitivae«*). Vendarle je jasno, da umetnostnih sodb nikoli zares ne opredeljuje le neposredna čutna zaznava, saj je nezanesljiva, nepopolna in določena s preštevilnimi (ideološkimi, socialnimi, historičnimi, estetskimi itd.) dejavniki, zato potrebuje kritični pretres. Hkrati pa spoznanje teh mehanizmov zagotavlja le delno razumevanje umetnosti, saj zanemarja predmet estetske kontemplacije. Zato je nujna refleksija sistemov »razumevanja glasbenega razumevanja«, torej širša hermenevtska analiza vpetosti glasbe v referenčni kontekst, v katerem se tvori glasbeni pomen, smisel, užitek in vrednost.

Gljučne besede: glasbena estetika, pomen v glasbi, estetska vrednost, glasbena hermenevtika

Matjaž Barbo je redni profesor na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Njegove raziskave se osredinjajo na glasbo od 18. stoletja do danes, poleg tega njegovi raziskovalni interesi vključujejo vprašanja, povezana z estetiko in sociologijo glasbe. (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si)

Na vseh koncertih so igrali Haydnove simfonije. Z vsakim dnem je raslo razumevanje in s tem občudovanje del tega velikega genija. Kako zna eno samo temo na najbogatejši in najrazličnejši način razvijati v nasprotju s sterilnimi skladatelji, ki nenehno prehajajo iz ene teme v drugo, ker niso sposobni predstavljanja ene misli v različnih oblikah ter zato mehansko in brez okusa kopičijo efekte brez notranje povezave.
(Barbaud, 1960: 68–69)

Zapis iz pariškega časnika *Mercure de France* (1788) oprijemljivo poudarja navdušenje, ki so ga sprožale prve izvedbe Haydnovih simfonij v Franciji. To je tudi v Franciji sprožilo vse do danes neprekinjeno občudovanje del skladatelja, ki je simbolno zaznamoval enega najodločilnejših mejnikov v zgodovini glasbene estetike, za katerega lahko rečemo, da še danes v temelju opredeljuje splošno recepcijo glasbe in njeno vrednotenje. Prinesel je namreč prek »ideje absolutne glasbe« obrat proti »emancipaciji instrumentalne glasbe«, kot je to poimenoval Carl Dahlhaus (1978) oz. po Johnu Neubauerju »emancipacijo glasbe od jezika« (1986).

Seveda je francoska glasba s svojo načelno averzijo do nemških novotarij vselej iskala inovativne rešitve ter simfonični idiom in z njim razglašen estetski zasuk v smeri glasbeno avtonomnega francosko obarvala. Najizrazitejši simbol tega je Berlioz s svojo *idée fixe*, fiksno idejo, ki prežema simfonično tkivo ter mu podeli zunajglasbeni pomen. Berliozov odmik se kaže tudi v ostrih besedah, ki jih je vsaj na začetku kariere namenjal sodobniku in nemškemu (oz. judovskemu) skladateljskemu in dirigentskemu tekmeču Mendelssohnu. Ta pa mu nasprotno prav tako ni ostajal dolžan in je govoril, da mora dirigent z rokavicami prijemati Berliozove partiture, da si z njimi ne umaže rok.

Razkol se je pozneje izostril v slovitnem boju med zagovorniki absolutne in programske glasbe, v boju za oslovsko senco pravzaprav iste estetike, ki je v svojem temelju izhajala iz premis Beethovnovе glasbe, da naj bo glasba *razumljena*, če hočemo zares prodreti v njene *resnične* globine, saj le-te omogočajo pravi estetski *užitek*. Torej tako kot pri Haydnu, pri katerem je raslo »razumevanje in s tem občudovanje« njegovega genija.

Zahtevo po *razumevanju* glasbe je radikalno postavil Beethoven s svojimi deli. Idealizirano podobo odmaknjene genija, ki osamljen tava v vzvišenih prostranstvih neskončnega, je v veliki meri produciral prav Beethovnova pojava in v marsičem zaznamovala še danes veljavno splošno predstavo o odtujeni vzvišenosti umetnikovega duha, nerazumljivega povprečnim banavzom. Skrito bistvo umetnikove izpovedi more razumeti le kongenialna duša, ki zna v umetnosti najti prikrite kode njenega estetskega bistva. Ustvarjalec se (verjetno celo prvič v zgodovini umetnosti) ne prilagaja okusu in sposobnostim poslušalca, prav tako kot se uslužnostno ne uklanja nobenim drugim zakonom in pravilom, ki so glasbo določala dotlej. Odpoveduje se zahtevam služenja dvoru, odreka liturgičnim zakonom, plesnim obrazcem, razvedrilni vlogi glasbe. Povzpne se tudi nad besedilo,

katerega »služabnica« je bila glasba prej brez pomisleka. »*Prima la musica e poi le parole*« Salieri provokativno izrazi tendenco časa v naslovu svoje enodejanke. Namesto od zunaj prinesenih pravil si glasba, zdaj osamosvojena, začne graditi svoje lastne strukture, izvija se iz tematsko-motivičnega boja, harmonskih povezav in kontrastov, kromatskih in enharmonskih razširitev, ritmičnih zgostitev in redčenj, bordunskih temeljev, ostinatnih ponovitev, miksturnih naslojevanj, instrumentacijskih rešitev ... Pogosto tudi povsem v nasprotju s tem, kar bi učila klasična kompozicijska teorija. Še več – celo v nasprotju z bolj ali manj navideznimi mejami izvedbenih možnosti. Beethoven pravi, da se požvižga na »bedno violino« (*»elende Geige«*) sicer enega tedaj najboljših dunajskih glasbenikov, Ignaza Schuppanzigha, zdravnikovega sina slovenskih korenin, zaslužnega za številne prve izvedbe Beethovnovе glasbe. Skladatelju je vseeno, če glasbenik njegovega časa česa ne more zaigrati, saj verjame, da bodo morda daleč v prihodnosti, a vendarle nekoč njegove zamisli uresničene – morda ko bodo odkrili nove izvajalske tehnike ali bo napredovala tehnika izdelave inštrumentov. Podobno skladatelja ne skrbi, ali kdo od njegovih sodobnikov sploh razume njegovo glasbo. Ga bodo pač zato razumeli nekoč v prihodnosti.

Poznamo številne primere, ko največjih umetnin sodobniki niso razumeli. Značilno zadrego v spoprijemanju tako zlasti s poznim Beethovnovim opusom izražajo sočasni ocenjevalci. Znamenita *Velika fuga op. 133* je tako označena kot »babilonska zmeda«, »nerazumljiva kot kitajščina«, medtem ko je za danes eno najbolj klasičnih del, *Simfonijo št. 9 v d-molu*, ocenjevalec v *Allgemeine musikalische Zeitung*, tedaj osrednji glasbeni reviji, zapisal:

Smo torej v nevarnosti, da spadamo med tiste, ki te veličine nismo sposobni sprejeti in priznamo odkrito: Ni nam všeč. Zdelo se nam je, kot da bi glasba hodila po glavi in ne po nogah.¹ (N. N., 1826: 853)

Pa vendar si skladatelj ne prizadeva biti všečen poslušalcem. Nasprotno – to postaja znak skladateljske šibkosti, plehkosti, zato tudi estetske neobčutljivosti in neprepričljivosti. Kompleksnost, zahtevnost, celo otežena dostopnost čedalje bolj postajajo merilo estetske veljave, glasba pa čedalje teže razumljiv sistem znakov, ki jih lahko razumejo le vanj posvečeni. Skladatelj si s svojimi deli ne pridobiva hipne veljave, ampak gradi spomenik lastne genialnosti, ki ga svet okoli njega le postopoma osvaja, interpretira in razumeva, prek tega pa tudi v njem uživa, občuduje in časti. Spet tako, kot to nakazuje že pariška ocena Haydnovih simfonij.

¹ »Also auf die Gefahr hin, als gehörten wir zu denen, die Grosses zu fassen nicht im Stande sind, bekennen wir unverholen: Sie gefällt uns nicht. Es ist uns vorgekommen, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte, und nicht auf den Füßen.«

Čutna zaznava glasbe in sistem lepih umetnosti

Sistem, v katerega je tedaj in odtlej glasba vpeta, je estetski sistem lepih umetnosti, referenčni okvir, v katerega so ujete vse umetnosti. Z njim so postavljeni normativni vzvodi estetskega užitka in vrednostnega ocenjevanja – tudi pri glasbi.

Ta se je namreč šele postopoma in pozno vključila v svet lepih umetnosti. Prej je stoletja dolgo spadala med številne znanosti, ki so s kvadrivijem tvorile jedro svobodnih umetnosti (*»artes liberales«*). Paradoksalno pri tem je dejstvo, da ji je to vključevanje omogočilo razumevanje, ki se zdi v temelju *nasprotno* od omenjenega beethovnovskega pojmovanja glasbene estetike. Porojevala ga je namreč vera v prepričljivost neposredne recepcije, celo brez kakršnega koli dvoma o zmožnosti polnega zaobjetja estetskega bistva v neposredni izkušnji. »Popolnost čutne zaznave« (*»perfectio cognitionis sensitivae«*) to imenuje Alexander Gottlieb Baumgarten v svoji sloviti *Aesthetici* (1750), s čimer začrta estetske okvire dojemanju glasbe, za katero se ravno tako zdi, da še danes prepričljivo opredeljuje splošno zaznavo glasbe in začrtuje najširši normativni estetski okvir, s katerim pogosto brez zadržkov merimo prepričljivost neke glasbe.

Glasba učinkuje na nas z zvoki, torej je za njeno presojo odločilna naša slušna izkušnja, kot to velja za čutila, ki presojujejo likovno umetnost, gledališče, pa ne nazadnje tudi vrtnarstvo, zlatarstvo ali kuharsko umetnost. In estetika ni nič drugega kot le znanost čutne zaznave, kot pravi Baumgarten: *»Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.«* (Baumgarten v Luhmann, 2000: 322)

Čutna zaznava je sama po sebi popolna. Če ne spoznava umetnosti v polnosti, pomeni, da je umetnost spačila svojo naravno bit. Glasbeni jezik more učinkovati le prek svojega naravnega izrazila, prek zvoka, njegovo spoznanje (in s tem užitek) pa omogoča le neposredna čutna zaznava; vse drugo je umetnosti in uživanju v njej odveč in neprimerno. Seveda obstajajo obrtna pravila, ki naj se jih glasbenik kot obrtnik drži v enaki meri, kot to počne kipar, ki mora upoštevati naravo kamna, zmožnosti svojega orodja ali urejenost naravnih proporcev. Vendarle pa je to le stvar »učениh teoretikov«, ki zagotavljajo »lepi umetnosti« zgolj tehnično podlago.

Zgovorno tovrsten pogled razgrne v svojem sestavku o glasbi Baumgartnov sodobnik in eden ključnih utemeljiteljev sprejetja glasbe v sistem lepih umetnosti, Charles Batteux (1746):

Če rečem, da ne morem uživati pri pogovoru, ki ga ne razumem, moje priznanje ne bo nič posebnega. Če pa si upam reči isto za neko skladbo, me bodo vprašali, ali menim, da sem dovolj dober poznavalec, da lahko slišim odlike skrbno izdelane dobre glasbe. Upam si odgovoriti: da, saj je to stvar poslušanja. Sploh ne zahtevam preštevanja tonov ali razmerij bodisi med njimi ali glede na organ poslušanja: tu ne govorim ne o vibracijah strun ne

o matematičnih proporcij. Učenim teoretikom prepuščam te spekulacije, ki so podobne le gramatikalnemu načrtu ali dialektiki govora, pri katerih slišim bistvo, ne da bi se poglobljajal v podrobnosti. Glasba me nagovarja prek tonov: ta jezik je zame naraven; če ga sploh ne razumem, je umetnost naravo spočila, namesto da bi jo izpopolnila. Skladbo bi morali presojeti tako kot sliko. V tej najdem poteze in barve, katerih vsebino razumem; ugaja mi, dotakne se me. Kaj bi rekli za slikarja, ki bi nastopil s tem, da bi na platno postavil drzne poteze in najbolj žive gmote barv brez vsake podobnosti s kakšnim znanim predmetom? Isto velja za glasbo. Nobene razlike ni; če pa je, še podkrepi moj dokaz. (Batteux v Lippman, 1986: 267)

Zdi se nam lahko, da Batteux pretanjeno izpoveduje estetski spopad, ki iz značilnega generacijskega trka med Johannom Sebastianom Bachom in njegovimi sinovi pripelje do razkola med zagovorniki aritmetično urejenega starega glasbenega sveta in navdušenci nad čutno sproščenostjo galantnega sloga. Na eni strani je glasba pomenila do podrobnosti izmerjen prostor številčnih razmerij, ki je izviral iz njene vključenosti v sistem *artes liberales*, na drugi strani pa se je svobodno sukala nad najpreprostejšimi ploskvami temeljnih harmonskih funkcij. Na eni strani občudujemo »preštevanje tonov« in »razmerij«, »vibracije strun« in »matematične proporce«, na drugi strani pa nam glasba zveni kot nepotvorjen »naravni jezik tonov«, ki mi »ugaja«, »se me dotakne«. Glasba je kot druge umetnosti stvar čutne zaznave, neposrednost njenega *zvočnega* jezika je edina, prek katere lahko glasba učinkuje na poslušalca, in nam zato tudi ponuja edino mogoče vzvode za ocenjevanje njenega učinka, prek tega pa določa na pogled edino zanesljiv sistem vrednostnih meril. V duhu rousseaujevske enciklopedične tradicije torej išče sledove njene naravne govorice v oddaljeni preprostosti prajezika kot zvočnega izraza ter prek tega potrjuje njeno izrazno prepričljivost. Ta hkrati edina zares zagotavlja tudi njen estetski učinek. Ne matematično urejevanje, ki bi – kot je pritrjeval sistem *svobodnih umetnosti* – samo po sebi umerjalo človekov najširši psihosomatski odziv na glasbene proporce, temveč glasba kot vsem razumljiv – zato pa edinole tudi estetsko prepričljiv – jezik zvokov. Do skrajnosti zljajšana misel, ki naj bi jo izrekel Haydn mlajšemu kolegu Mozartu, ko ga je ta pred potovanjem v London svaril pred tujim svetom: »Moj jezik razume ves svet,« je brez dvoma imela korenine v teh estetskih postavkah (Horvath in Reicher, 2001). Glasbeni jezik naj bo naraven, da bo razumljiv in prepričljiv. Umetelne akrobacije so stvar učenih teoretikov in s samo glasbeno estetiko nimajo nič skupnega. Obrt naj se torej loči od filozofije, bi lahko rekli.

Zgodovina, ki bi jo pogosto radi razumeli kot vektor, usmerjen v čedalje višje ravni naše zavesti, se tudi v tem kaže kot plivkanje podobnih, če ne kar enakih predpostavk. Baročni idiom, ki so se ga torej kot preveč umetelnega hoteli odkrižati sredi 18. stoletja, se je skoraj dve stoletji prej začel uveljavljati pravzaprav na enak način kot odklon od pretirane umetelnosti renesančne polifonije. *Ars nova* se je še prej podobno branila pred neživiljenjstostjo *ars antique*, pozneje so se roman-

tične miniatures odmaknile od obteženih vélikih glasbenih form, aleatorika se je razvila kot reakcija na togost serializma, repetitivnost minimalizma je bila odgovor na skrajno neponovljivost zgoščenih struktur, proti vsem stranem odprt postmodernizem je odklon od hermetičnosti modernizma ...

In čeprav se je Batteux zavzemal za uveljavitev preproste neposredne zaznave kot temelja užitka in ocenjevanja umetnosti, je s tem posredno pripravil pot za uveljavitev vseh poznejših estetskih konceptov, ki so iz razumevanja tako emancipirane umetnosti izvirali – vključno s tistim, iz katerega se je v svojem zapisu sam norčeval kot nekaj nepojmljivega, absurdnega: »Kaj bi rekli za slikarja, ki bi nastopil s tem, da bi na platno postavil drzne poteze in najbolj žive gmote barv brez vsakršne podobnosti s kakšnim znanim predmetom?« Prav sistem lepih umetnosti, v katerem so estetski kriteriji zavezani zgolj le neposredno kontemplirani lepoti brez zunanje referenčne okvira, je namreč navsezadnje omogočil razmah sodobne nefiguradne umetnosti in glasbene atonalitetnosti.

Družbeni konteksti

Čeri pretirano odprtega sistema estetske poljubnosti, ki bi jo vodil poenostavljen model *čutna zaznava = estetska presoja*, so se zavedali že Baumgartnovi sodobniki. Težava ni le v dvomu o demokratično izenačeni veljavi vseh ocenjevalcev in o njihovi enakovredni merodajnosti. Predvsem je težava teze v tem, da umetnostnih sodb nikoli zares ne opredeljuje zgolj neposredna čutna zaznava, saj je nezanesljiva, nepopolna in še zlasti določena s preštevilnimi dejavniki. Jasno je namreč, da na našo recepcijo vpliva množica najrazličnejših podatkov, raznolikih dejavnikov, da je naša sodba ideološko obremenjena, historično zaznamovana, estetsko pogojena, socialno opredeljena, označena s predsodki ...

Očitno dejstvo, na katerem gradijo vse velike glasbene produkcijske hiše, je, da je lahko široko podprt oglaševalski manever sam na sebi temelj uspeha nekega glasbenika. Pevca Andrea Bocelli ali Thomas Quasthoff pričata o tem, kako lahko morda neko povsem zunanje dejstvo – torej tudi takšna ali drugačna hendikepiranost – celo pozitivno pripomore h glasbenikovi splošni priljubljenosti, pa žal seveda tudi nepriljubljenosti. Le naivnež verjame, da lahko v žensko preoblečen bradatež uspe na evrovizijski popevki samo zaradi svojega glasu ali pesmi. Najbolj se tega zavedajo seveda tvorci tovrstnih uspehov. Do potankosti tako ni dodelan le glasbeni nastop, ampak seveda tudi videz glasbenika, koreografija njegovega nastopa, pričeska, obleka, slušalke, ki jih ima obešene okoli vratu ... Pretehtani so njegovi medijski nastopi, izjave za časopise in revije, družba, v kateri se pojavi, ipd. Podobno kot v popularni glasbi, ki se neposredno financira iz svoje priljubljenosti, je tudi v klasični umetnostni glasbi, kjer ravno tako sistem podeljevanja takšnih in drugačnih priznanj, nastopanja s slovitimi dirigenti in znamenitimi orkestri v največjih dvoranh, različni javni nastopi ipd. tvorijo podobo glasbeni-

kov, s tem pa tudi njihovo estetsko prepričljivost. Tudi navidezno hermetično zaprt prostor visoke glasbe se tako ne more umakniti tem vplivom. Ali ni celo kak Glenn Gould, navidezno skrit v snemalnem studiu, odsev podobe, ki tvori prodajno prepričljivo znamko, potrjeno s »čistim« estetskim užitkom?

Da bi korigiral naivno utopičnost Baumgartnove predstave o »popolnosti čutne zaznave«, je David Hume vpeljal korektiv »pravih razsodnikov« (*true judges*), tistih, ki imajo »močan čut, združen s prefinjenim občutkom, izboljššan s prakso, izpopolnjen s primerjavo in izčiščen vseh predsodkov«. ² Taki »pravi razsodniki« se torej zavedajo vseh vplivov, umetnino očistijo vseh nepotrebnih primesi, jo razumejo v njenem bistvu, jo zmorejo tako pravilno razumeti in interpretirati, s tem pa tudi edinole merodajno estetsko vrednotiti. Humov argument je brez dvoma stvaren in jassen – umetnino velja opazovati v pravem okviru, jo očistiti nepotrebne umazanije in jo nato v polni luči predstaviti občinstvu. Ta proces je torej usmerjen v pretresanje družbenih kontekstov, socialnih predispozicij, kapitalskih odnosov, uveljavljenih predsodkov, ideološke navlake in podobnih preštevilnih kontekstov, ki brez dvoma v temeljih zaznamujejo vsako umetnostno recepcijo (Beard in Gloag, 2005). Za razumevanje družbenih procesov, v katere je vključena umetnost, so tovrstna spoznanja nedvomno ne le koristna, ampak nujna. Kako lahko spoznavamo mehanizme estetskega vrednotenja brez razumevanja vpetosti umetnosti v neki najširši družbeni kontekst? Pa vendar je hkrati res, da spoznanje teh mehanizmov ostaja še vedno le na polovici celovitega prepoznanja razumevanja umetnosti in tvorjenja estetskih sodb. V ospredje svojega spoznanja namreč postavi sredstvo, po katerem se sicer nedvomno ravna estetski užitek, a lahko zato hkrati povsem spregleda vir tega užitka in mu ta v njegovem znanstvenem spoznanju posledično postane tudi povsem odveč. Umetnostnega fenomena tako po njem ne določa predmet neke estetske kontemplacije v relaciji do subjekta tega estetskega kontempliranja, ampak zgolj mehanizmi, ki estetsko kontemplacijo omogočajo in določajo. Izvotljen prostor umetnosti nadomestijo procesi, oz., če se pošalimo: filozofija se oddalji od obrti.

Glasbeni pomen, smisel, užitek in vrednost

Iluzija neposrednega zaznavanja se torej izteče v zahtevi po glasbenem razumevanju, to pa vzpostavi potrebo po refleksiji širših estetskih normativnih sistemov, po »razumevanju glasbenega razumevanja« (De la Motte-Haber, 1997: 12), kot svoj cilj definira t. i. sistematični pol muzikologije. V približevanju razumevanju

² »Under some or other of these imperfections, the generality of men labour; and hence a true judge in the finer arts is observed, even during the most polished ages, to be so rare a character; Strong sense, united to delicate sentiment, improved by practice, perfected by comparison, and cleared of all prejudice, can alone entitle critics to this valuable character; and the joint verdict of such, wherever they are to be found, is the true standard of taste and beauty.« (Hume, 1757)

našega razumevanja glasbe se moramo približati sistemom njenega osmišljevanja, doživljanja in vrednotenja – torej sistemom referenčnih odnosov, v katere se glasba vpenja, in kategorij, znotraj katerih jo interpretiramo in razumemo. Temeljni pogoj ostaja: za »razumevanje« glasbe in njenega razumevanja je nujno spoznanje distance, ki loči glasbeni tekst od njegovega »bralca«. To distanco vzpostavlja denimo zgodovinska oddaljenost, tudi geografska odmaknjenost, pa seveda kulturne razmere in ne nazadnje beethovnovski mit o skladateljevem geniju, ki pluje daleč nad svetovi vsakdanjika. Distanco lahko premošča le primerna interpretacija, ki je zatorej temeljni pogoj pravega glasbenega »razumevanja«. To se opira na predpostavko, da je potreba po »razumevanju glasbe« ključnega pomena tudi za njen užitek. Lahko rečemo, da z »razumevanjem« raste »občudovanje«, če se še enkrat vrnemo k pariškemu navdušencu nad Haydnom. Seveda se tovrstna glasbena hermenevtika ne ustavlja na mejah opredeljevanja mehanizmov neke temeljne estetske kontemplacije. Hkrati prav tako ne zanika veljave denimo v čisto (»absolutno«) glasbeno igro usmerjene strukturalistične glasbene igre (Hoeckner, 2002). Prav tako seveda ni nujno omejena zgolj na estetski normativni sistem, ampak zajema iz raznolikega opredeljevanja glasbe (oz. glasbenih praks). Tako svoje razumevanje glasbe izpeljuje iz širše hermenevtske analize vpetosti glasbe v referenčni kontekst, v katerem se tvori glasbeni pomen, z njim pa tudi njen smisel, užitek v njej in njena vrednost.

Literatura

- BARBAUD, PIERRE (1960): *Haydn*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- BATTEUX, CHARLES (1746): *Les beaux arts réduits à une même principe*. Pariz: Durand.
- BAUMGARTEN, ALEXANDER GOTTLIEB (1750): *Aesthetica*. Frankfurt/Oder: Ioannis Christiani Kleyb.
- BEARD, DAVID IN KENNETH GLOAG (2005): *Musicology. The key Concepts*. New York: Routledge.
- DAHLHAUS, CARL (1978): *Die Idee der Absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- DE LA MOTTE-HABER, HELGA (1997): Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft. V *Systematische Musikwissenschaft*, C. Dahlhaus in H. de la Motte-Haber (ur.), 1–24. Laaber: Laaber Verlag.
- HOECKNER, BERTHOLD (2002): *Programming the Absolute. Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- HORVATH, MANFRED IN WALTER REICHER (2001): 'Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt'. *Joseph Haydn. Eine musikalische Topographie*. Dunaj: Brandstätter.
- HUME, DAVID (1757): *Of the Standard of Taste*. Dostopno na: <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r15.html> (1. maj 2015).
- LIPPMAN, EDWARD (1986): *Musical Aesthetics. A Historical Reader*, 1. zv. New York:

Pendragon Press.

LUHMANN, NIKLAS (2000): *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.

NEUBAUER, JOHN (1986): *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press.

N. N. (1826): Nachrichten. *Allgemeine musikalische Zeitung* (52): 849–859.

Improvizacija in fenomenološki čas

Abstract

Improvisation and the Phenomenological Time

The article offers a phenomenological perspective on improvised music, a musical praxis which is more often dealt with in sociology. While sociological texts focus on the topics of music in the society, rather than on the questions of sociality in music itself, this article deals with the latter by viewing the improvisational moment by means of a phenomenological method. The author attempts this by looking at the differences between improvisation and composition. It turns out that differences between them are also the differences between subjective, internally sensed time and time reproduction through memory—improvisation celebrates the living-in-time, its attention is paid to time in which social relations are most intense, while composition more often finds its greatest invention in triggering memory associations within itself.

Keywords: music, improvisation, composition, phenomenology, time

Primož Trdan is a musicologist and PhD student at the Department for Musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. (primoz.trdan@gmail.com)

Povzetek

Članek ponuja fenomenološki pogled na improvizirano glasbo, glasbeno prakso, ki je pogosteje predmet sociologije glasbe. V socioloških člankih je vprašanje glasbe v družbi praviloma postavljeno pred vprašanja družbenosti v glasbi sami, zato lahko nanje poskusimo odgovoriti s fenomenološko analizo improvizacijskega momenta. Avtor poskusi to storiti z razločevanjem med improvizacijo in kompozicijo, pri čemer se izkaže, da je razlika med njima tudi razlika med subjektivnim, notranje zaznanim časom in med spominsko časovno reprodukcijo – improvizacija slavi vživetost v čas življenja, ki je tudi čas žive družbe, kompozicija pa svojo invencijo najde tudi v sprožanju spominskih asociacij.

Ključne besede: glasba, improvizacija, kompozicija, fenomenologija, čas

Primož Trdan je muzikolog in doktorski študent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. (primoz.trdan@gmail.com)

Lanski november. Festival *Neposlušno* v ljubljanskih Španskih borcih. Predavanje Raduja Malfattija, ki govori o svojem prestopu iz improviziranja v skladanje, razlaga svoje poglede na kompozicijo in improvizacijo in se čedalje bolj vrti okoli ideje, ki jo je verjetno najbolj koncizno ubesedil Steve Lacy v pogovoru s Fredericom Rzewskim.¹ Gre pa za vprašanje časa, ki ga ima glasbenik za razmislek, reagiranje ter izvedbo pri skladanju in pri improviziranju. Miha Zadnikar, ki je leto poprej tudi sam predaval na *Neposlušnem*, Malfattija prekine in ga prosi, naj razloži še razliko v družbenem mestu skladatelja in improvizatorja, in ima pri tem v mislih razredno pozicijo, na katero se povzpne glasbenik, improvizator, ko se vključi med skladatelje (Zadnikar, 2014). Malfatti se ne da prav dosti motiti in nadaljuje s svojim načinom razločevanja med improvizacijo in kompozicijo.

Sta v tem primeru trčila fenomenološko, notranje in sociološko, povnanjeno? Tudi sam razumem časovnost za bistveni glasbeni element, ki je različen pri improvizaciji in kompoziciji, pa vendar šibkega momenta Malfattijevega predavanja ne vidim (le) v njegovem kategoričnem odklanjanju vprašanj muzike in družbe, temveč v materialistični premisi razmisleka o glasbenem času. Če bi hotel Radu Malfatti zares razločiti notranje procese v improvizaciji in kompoziciji s pomočjo časovne koordinate, bi to storil bolje, če bi upošteval ne le zunanje, objektivne, ampak tudi notranjo, subjektivno zaznavo časa. V tej najdemo pomemben strukturni moment, če želimo razliko med improvizirano in komponirano glasbo razumeti fenomenološko.

Objektivni in subjektivni čas

Objektivni čas je čas, v katerega se je človeško bitje nekoč odločilo urediti in razporediti trajanje dneva, je čas, ki ga merimo po pravilih, ki se jih priučimo in jih razumsko dojemamo. Ta čas je seveda po svoje tako kot za vse drugo relevanten tudi za glasbene reči. Je pa med samim zvokom in časom še drugačna, lahko rečemo tesnejša zveza. Zvok, podobno kot čas, zavzema obliko nenehnega iztekanja, spreminjanja in minevanja. Ne ustavi se in ne obstoji nespremenjen, kot to velja za vidne in otipljive stvari. Zvoku naše okolice ne moremo ponovno ter podrobneje prisluhniti tako, kot lahko ustavimo in izostrimo pogled na neki predmet ali kot lahko ta predmet, če želimo, večkrat zapored otipamo in šele počasi razberemo površino in obliko. Zvok izvira nenadoma, se izteka v nič, v nič-več-prisotno in je v tem soroden času – zvok razkriva čas (Ihde, 2007: 102). Takšen čas pa je subjektivni čas, »notranji«, zavesti imanenten čas, je tisti čas, ki ga ne dojemamo toliko, kot

¹ »Leta 1968 sem na ulici v Rimu naletel na Steva Lacyja. Iz žepa sem potegnil žepni magnetofon in ga poprosil, naj mi v petnajstih sekundah opiše razliko med kompozicijo in improvizacijo. Odgovoril je: 'Razlika med kompozicijo in improvizacijo v petnajstih sekundah je ta, da pri kompoziciji razpolagaš z vsem časom pod soncem za odločanje, kaj boš rekel v petnajstih sekundah, pri improvizaciji pa imaš časa le petnajst sekund.' Njegov odgovor je bil dolg natanko petnajst sekund in je še vedno najboljša formulacija problema.« (Bailey, 2010: 163)

ga zaznavamo, ter je čas, v katerem vsak hip živimo svoje življenje (Husserl, 1991: 4–8). Ključna pojma sta tu tudi zaznava in zavest. Zavest v fenomenološkem smislu namreč ni neka stvar, ni védenje; je naša čista usmerjenost v stvari (Ferrara, 1991: 59).

Husserlovo delo *O fenomenologiji notranje časovne zavesti* postavlja temelj obravnavi časa v zavesti. Glede na fenomenološko zahtevo, da moramo iz vsakršne analize izločiti predsodke in vsa samoumevna prepričanja, spoznanja, ki jih imamo kot zgodovinska bitja, je treba iz analize časovne zavesti izločiti predstavo o objektivnem času. Medtem ko bi lahko za objektivni čas hitro sklenili, da ga sestavlja neskončna množica trenutkov, neskončno veliko »zdajev«, in da se časovna trajanja sestavljajo iz posameznih takšnih trenutkov, pa to ne more veljati za razlago zavesti imanentnega časa, saj posameznega »zdaja« kot zareze med prihodnjim in preteklim v resnici ne zaznamo, ampak je časovni potek v naši zavesti neprekinjen in nedeljiv proces. Po Husserlu ima čas v zavesti obliko obzorja in obstaja znana analogija med zaznavo časa in gledanjem pokrajine med vožnjo z vlakom.² V nobenem trenutku med gledanjem skozi okno ne vidimo le ene vertikale, enega samega in nepremičnega objekta, na primer drevesa ali enega samega nepremičnega prizora pokrajine, temveč je vidno polje vedno v gibanju, ves čas nam v vidnem polju še ostaja pokrajina, mimo katere smo že šli, v pogled pa že vdira tudi pokrajina, ki je šele pred nami. Podobno se v časovnem obzorju, kot ga opisuje Husserl, zliva preteklo, ta hip zaznavano, in tudi prihodnje. Poglejmo, kako se povezujejo ti trije časovni modusi. Ko se v zavesti pojavi nov dražljaj, pravkar preteklo doživetje ne izgine takoj iz zavesti, temveč ga zavest še nekaj časa zadržuje – to Husserl imenuje retencija. To zadrževanje se v zavesti dogaja medtem, ko je v objektivnem času že del preteklosti. Dražljaj je objektivno gledano ves čas enak, a v zavesti se nenehno retencijsko preoblikuje. Te preobrazbe dajejo času obliko iztekanja, drsenja oziroma izzvenevanja v preteklost. Povedano natančneje – dražljaj se v časovni zavesti preobraža tako, da se kaže kot čedalje bolj oddaljen v odnosu do aktualnega zdajšnjega dražljaja, ob tem pa se zmanjšuje njegova jasnost (Husserl, 1991: 27, 68). Prav tako se večina dražljajev ne pojavlja nepripravljeno, nestrukturirano, ampak jih v zavesti vsaj nekoliko tudi pričakujemo. Ko se nam predmet približuje, v resnici že predrazumsko predvidimo, da nam bo sčasoma vse bližje. Tej odprtosti za prihodnje Husserl pravi protencija. Gre za modificirana pričakovanja, spoznanja o smeri, v katero vodijo obkrožajoči nas dogodki, projekcije pravkar prihajajočih vtisov, te projekcije pa nastajajo na podlagi poprejšnjih in trenutnih vtisov (Gell, 1992: 208). Ker tu ne gre za zaznavo prihodnjega, o protencijski intencionalnosti raje govorimo kot o odprtosti (Brough, 1991: XL), odprtosti, ki jo lahko razumemo tudi kot pričakujoče »iskanje« zunanjega, prihodnjega roba notranje zaznave časa (Ihde, 2007: 93).

² Primer med drugim navaja Gell, prisposodbo z vidnim poljem pa je v resnici ponudil že Husserl sam (cf. Gell, 1992: 205; Husserl, 1991: 32).

Zavest in spomin

Vsaka retencija hitro dobi tudi lastno retencijo. V vsakem trenutku v zavesti obstajajo »zdajšnji« čutni dražljaji, jasne retencije in protencije ter vse manj jasne retencije retencij in protencije protencij. To množico časovnih vtisov povsem zapolnjuje vsako trenutno polje notranje časovne zaznave, polje, ki ni prazno, ampak polno (Hribar, 1993: 135). Polje pa je nekaj omejenega s svojimi najbolj oddaljenimi mesti, ki določajo njegov rob, obzorje. To obzorje je skrajno implicitni rob izkušnje, je umikajoče se, izginjajoče, zato lahko horizont časovne zavesti definiramo le negativno: določa ga tisto, česar v polju notranje časovne zavesti ni (Ihde, 2007: 108–109).

Pomembno je, da retencije razlikujemo od spominskih reprodukcij. Tisto, česar ni v polju notranje časovne zavesti, kar se nahaja zunaj njenega horizonta – vse to imenujemo spomske reprodukcije, ki so pomembno drugačne od retencij. Osrednji razloček nakazuje že pojem *reprezentacija*. Spomin re-prezentira, torej *ponovno* postavlja nekaj pred nas, to nekaj pa je že razumsko dojet časovni objekt, medtem ko je retencijski časovni tok prezentirajoč, saj nam zares predoči moment v zaznavi (Husserl, 1991: 43).

Čas, improvizacija in kompozicija

Razločki med subjektivnim in objektivnim časom in med modusi časovne zavesti so nam lahko v pomoč, če želimo razmišljati o razlikah med glasbeno improvizacijo in kompozicijo. Zamislimo si improvizacijo kot reduciran fenomen, ki je v različni meri prisoten v različnih glasbenih praksah in jo ločimo od kompozicije.

Kompozicija je zgodovinsko in fenomenološko zaznamovana s spominjanjem in navezovanjem na preteklo – ponavljanje preteklega lahko razumemo kot simbolno spominjanje. V baročnem koncertu se ponavljajo ritorneli, v fugi se ponavlja ena ali več tém, sonatna oblika pozna reprizo, ki spremenjeno ponovi ekspozicijo, podobno je s pesemsko obliko, bolj razčlenjeno pa učinek spomina deluje v principu tematsko-motivičnega izpeljevanja, ki ga je gojilo glasbeno 19. stoletje – poznamo celo spominski motiv v operah, Wagnerjevi vodilni motivi pa pletejo še bolj kompleksno spominsko dramaturško mrežo. Spominjanje je tudi del samega kompozicijskega procesa. Ko skladatelj zapisuje glasbeno delo, ima ves čas pregled nad njegovo celoto. Ko snuje ali zapisuje določen del, ima v vsakem trenutku pred seboj v zapisu in v spominski zalogi že zamišljeno in zapisano. V nekem smislu ne počne ničesar drugega, kot da vnaprej strukturira in manipulira časovna trajanja skozi medij zvoka, in pri tem lahko predvidi mesta v glasbi, ki bodo ob poslušanju sprožala spomske asociacije.

Tudi improviziranje je bilo v zgodovini, kot jo podajajo pisni viri, skoraj vselej odvisno od komponiranih elementov. Improvizator na orglah je vedno razmišljal

tudi o obliki, zvrsti, v prostem improviziranju pa vsaj o načinu modeliranja fraz, nastopanja kadenc, o harmonski periodičnosti, o reprizah že zaigrane teme, če ne celo o v sebi zaključenem oblikovnem redu, kar so ravno elementi skladateljskega akta. Tudi rage v indijski klasični glasbi ali harmonska sosledja v jazzovskih standardih niso nič drugega kot skladateljske odločitve. V resnici fenomen improvizacije težko izluščimo iz te ali one konkretne glasbene situacije in je kot pojem v tem pogledu blizu idealnemu tipu. Zdi se, da je improvizacijsko dejavnost od skladateljske bolj prepričljivo odcepila šele svobodno improvizirana glasba, kakršna je vzniknila v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Tu najlaže opazujemo improvizacijo v njeni še najbolj ekstrahirani obliki. O tem nas prepričuje tudi Baileyjev izraz za svobodno improvizirano glasbo – neidiomatska improvizacija. Idiom v vsakem pogledu prinaša nekaj utrjenega, vnaprej določenega, pa naj gre za instrumentalni, slogovni ali kateri tretji idiom, neidiomatskost pa napeljuje v smer etimološkega bistva improvizacije (lat. *improvisus*: nepredviden).

Posebna struktura svobodno improvizirane glasbe se rojeva iz hitrega in intenzivnega soočanja z zvočno snovjo. Ko se glasbenik sooči z lastno ali tujo, vedno pa pravkar ustvarjeno snovjo, ko začne razmišljati o njej, jo obravnavati in se nanjo odzivati v njenem porajajočem se stanju, ko upošteva njeno minljivost in jo v neprekinjenem iskanju naslednje začne opuščati – takrat delovanje zavzame obliko, v kateri je razmišljanje o mestu in namenu ideje v kontekstu celotnega glasbenega loka in v kontekstu zgodovine glasbe nekje pri robu improvizatorjevih misli. Improvizacija je igra lovljenja retencij, potiskanja časovnega toka naprej z nenehnim pletenjem zvoka v zavesti in je bolj kot načrtovana glasba tudi igra v protencijski odprtosti.³ Še več – Husserl nikoli zares dobro ne razloži protencije in zdi se, da ta notranji časovni modus najboljše razumemo, če si zamislimo, da je podoben odprti drži, s katero glasbenik-improvizator preži na nepričakovano. Tudi svobodno improvizirana glasba se ne zapira pred ponavljanji že odigranih materialov in pred zgodovinskimi referencami, kar je oboje del kompozicijskega ustvarjalnega principa. Zgornji opis bi tako lahko veljal za improvizacijo v njeni idealnotipski obliki.

Aksiom je torej naslednji. Pri improvizaciji je zavest uperjena v polje sedanosti, pogloblja se vanj bolj kot druge glasbene prakse, zato je časovna narava improviziranega igranja toliko bolj tista narava časa, s katero živimo vsakdanje življenje. Kompozicija ima nasprotno veliko opraviti s spominskimi procesi, ki naseljujejo glasbeni čas skupaj z vseprisotno notranjo časovno zavestjo. Takšno razlikovanje v časovni naturi improvizacije in kompozicije bi moralo razrešiti pogost »akademski« pomislek o formi v improvizaciji. Dobra svobodna improvizacija ni tista, ki že spominja na kompozicijo, in domišljene oblike ima le toliko, kolikor ji jo pripenjamo sami. Sama po sebi vabi v retencijsko sledenje in protencijsko odprtost nepred-

³ Podobno ugotavljam tudi v članku *Nikamor drugam kot naprej* (Trdan, 2012), nekoliko drugače pa vez med improvizacijo in časovno zavestjo pojasnjuje Gary Peters (2013).

videnemu. To implicira tudi Bailey, ko pravi, da je improvizatorjem brezobličnost ljubša, in opozarja, da »natančna presoja kompleksnih sil, ki oblikujejo in usmerjajo improvizacijo, če je kaj takega sploh mogoče, nima kakšnega splošnega pomena.« (Bailey, 2010: 128)

Razmislek o fenomenološki časovnosti, mimogrede, ponuja enega mogočih odgovorov na večno dilemo: kako smiselno je posneti improvizacijo. S posnetkom improvizacijo opremimo s spominskimi oprijemališči. Poslušanje improvizacije in nato še njenega zvočnega zapisa improvizirano glasbo v resnici potisne proti fenomenološki bližini komponirane glasbe.

Onkraj fenomenologije improvizacije

Nazaj k prvemu vprašanju. Je lahko stik fenomenološkega – *zares* fenomenološkega – in sociološkega edinole trk? Adornova sociologija glasbe poudarja, da družbenost glasbe ni zvedljiva na njene družbene učinke, saj je o tej družbenosti mogoče razmišljati na dva načina. Lahko imamo pred očmi prisotnost glasbe v družbi, ali pa nam je pomembna družbenost v glasbi sami, s čimer se že bližamo fenomenološkosti (Dolar, 2012: 176–178). Adornova ugotovitev, da med družbenim okoljem in ustrojem njegove glasbe ne more biti drugega kot razkol, je v resnici vezana na 18. in 19. stoletje. Za to glasbo lahko rečemo, da je s čedalje večjo hitrostjo spreminjala tradicijo in jo s tem slej ko prej načela, da pa so jo omogočali družbeni sloji, ki so hoteli ohraniti družbeno stanje – v novosti usmerjena glasba tistega časa po svoje ni nič drugega kot tihotapljenje razdiralnih idej v konservativno jedro družbe.

To še ne pomeni, da je med glasbeno snovjo in družbenim mestom glasbe vselej nekaj kontradiktornega, in v to smer kažejo tudi razmisleki improvizacijske prakse. Bruce Russell ugotavlja, da improvizacijska praksa simbolno likvidira dragoceno blago – čas (Russell, 2009: 92), kar je uglašeno z nepridobitniško držo praktikov svobodno improvizirane glasbe. Eddie Prévošt je še bolj neposreden, ko nakaže, da implicitni kolektivism in dialoškost ter z njima težnja k nehierarhičnosti improvizacijske dejavnosti in pa *modus vivendi* improvizatorjev na podoben način nasprotujejo kapitalističnim odnosom (Prévošt, 2009: 43, 55). Bailey zapiše bolj splošna stališča, kot to, da je improvizacija ustvarjanje družbe v malem (Bailey, 2010: 90), kar nadaljuje Ičo Vidmar, ko razvija tezo o improvizaciji kot igri družbenih razmerij (Vidmar, 2010: 183). Tudi tu se znajdemo pred nekonfliktnimi povezavami med mestom glasbe v družbi in družbe v glasbi, med svobodo v glasbi in v družbi. Kolikor je improvizacije v glasbi nekega prostora in časa, toliko naj bi bilo svobode v tej družbi, improvizacija sama pa je »manifestacija individualnosti v kolektivnem kontekstu« (Vidmar, 2012). To je v resnici veliko bližje iskanju mesta glasbene dejavnosti v družbi, kot pa razkrivanju družbenega v glasbi. Zakaj bi namreč za improvizirano glasbeno stvarino kaj bolj veljalo, da je igra družbenih razmerij, kot pa za

kakšno Šostakovičevo simfonijo ali Carterjev godalni kvartet? Carter se denimo v *Drugem godalnem kvartetu* zasedbi približa kot skupnosti glasbenikov-posameznikov in štiri godalce »označi« tudi značajsko, saj prvemu violinistu nameni izrazito bravurozen tonski material, violistu pa ravno nasprotno, introvertiran part. S tem tudi Carterjeva skladba postaja igra družbenega, individualnega in kolektivnega, čeprav gre za popolnoma fiksirano glasbo.

Sledi družbenosti, vtrte le v improvizirano glasbo, bi lahko našli v fenomenološkem pogledu na improvizacijo. Če pogledamo onkraj fenomenološke paradigme, nam lahko potopljenost improvizacije v notranjo časovno zavest pove, da je prav ta glasbena dejavnost tista, ki najbolj slavi vživetost v čas življenja, ki je tudi čas žive družbe. Morda tudi zato improvizatorji radi primerjajo svojo glasbo, ki jo igrajo, in svoj *modus vivendi*, vse skupaj pa bolj kot muzikologe zanima sociologe. Nasprotno kompozicija močnejše kot improvizacija živi v spominu, iz spomina, iz svoje re-prezentacije in morda se tudi zato tako velik del tuje, sploh pa domače muzikologije, temelječe na študiju komponirane glasbe, v resnici še vedno najraje ukvarja z glasbenim zgodovinopisjem, v znanost prevedenim spominom.

Literatura

- BAILEY, DEREK (2010): *Improvizacija: njena narava in praksa v glasbi*. Ljubljana: LUD Šerpa.
- BROUGH, JOHN BARNETT (1991): Translator's Introduction. V *On the phenomenology of the consciousness of internal time*, E. Husserl (ur.), XI-LVII. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- BENSON, BRUCE ELLIS (2003): *The Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARDEW, CORNELIUS (2006): Towards an Ethic of Improvisation. V *Cornelius Cardew: A Reader*, E. Prévost (ur.), 125–133. Harlow: Copula.
- DOLAR, MLADEN (2012): Strel sredi koncerta. V *Strel sredi koncerta*, P. Klepec (ur.), 151–202. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- FERRARA, LAWRENCE (1991): *Philosophy and the Analysis of Music*. New York: Excelsior Music Publishing.
- GELL, ALFRED (2001): *Antropologija časa*. Ljubljana: Študentska založba.
- HRIBAR, TINE (1993): *Fenomenologija I*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HUSSERL, EDMUND (1991): *On the phenomenology of the consciousness of internal time*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- IHDE, DON (2007): *Listening and voice: phenomenologies of sound*. New York: State University of New York.
- PETERS, GARY (2013): In The Moment: Improvisation and Time-Consciousness. V *Oxford Critical Improvisation Studies Handbook*, G. E. Lewis in B. Piekut (ur.). New

- York: Oxford University Press. Dostopno na: http://www.academia.edu/1522957/In_The_Moment_Improvisation_and_Time-Consciousness (15. april 2015).
- PRÉVOST, EDWIN (2009): Free Improvisation in Music and Capitalism: Resisting Authority and the Cults of Scientism and Celebrity. V *Noise & Capitalism*, A. Iles in Mattin (ur.), 38–58. San Sebastián: Arteleku Audiolab. Dostopno na: http://blogs.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf (15. april 2015).
- RUSSELL, BRUCE (2009): Towards a Social Ontology of Improvised Sound Work. V *Noise & Capitalism*, A. Iles in Mattin (ur.), 73–95. San Sebastián: Arteleku Audiolab. Dostopno na: http://blogs.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf (15. april 2015).
- TRDAN, PRIMOŽ (2012): Nikamor drugam kot naprej. V *Neposlušno*. Zvočni zapis na CD. Ljubljana: Zavod Sploh, L'innomable.
- VIDMAR, IČO (2010): Derek Bailey in Improvizacija. V *Improvizacija, njena narava in praksa*, D. Bailey, 175–191. Ljubljana: LUD Šerpa.
- VIDMAR, IČO (2012): *Improvizacija v godbah – sociološki pogled, predavanje in debata v okviru festivala improvizirane glasbe Neposlušno*. Center kulture Španski borci, Ljubljana, 17. november. Dostopno na: <http://novamuska.org/?p=5450> (15. april 2015).
- ZADNIKAR, MIHA (2014): *Muzika, zvok, razredi, dezintegracija*. Radio Študent, 20. december. Dostopno na: <http://radiostudent.si/politika/terminal/muzika-zvok-razredi-dezintegracija> (15. april 2015).

Freunde, Nicht Diese Töne! Adornova socio-filozofija glasbe skozi Beethovnovno sonato, Heglovo dialektiko in Marxov razredni boj

Abstract

***Freunde, Nicht Diese Töne!* Adorno's Socio-Philosophy of Music through Beethoven's Sonata Form, Hegel's Dialectics, and Marx's Class Struggle**

The article juxtaposes three levels of understanding music—musicological, philosophical, sociological—as extractable from Adorno's musicological works, and poses the thesis that the principle on all three levels is the same, as discernable through an analysis of the logic at work in the case of Beethoven's sonata form, Hegel's dialectics, and Marx's class struggle.

Ključne besede: Adorno, Marx, Hegel, Beethoven, dialectics, class struggle

Mirt Komel is Assistant Professor of Philosophy at the Department of Cultural Studies of the Faculty of Social Science at the University of Ljubljana. (mirtkomel@hotmail.com)

Povzetek

Prispevek sopostavlja tri ravni dojemanja glasbe – muzikološkega, filozofskega, sociološkega – kakor jih je mogoče izluščiti iz Adornovih intelektualnih izvajanj, pri čemer postavlja tezo, da je princip, ki je na delu na teh treh ravneh, isti in razberljiv prek analize logike, ki je na delu v primeru Beethovnovne forme sonate, Heglove dialektike in Marxovega razrednega boja.

Ključne besede: Adorno, Marx, Hegel, Beethoven, dialektika, razredni boj

Mirt Komel je docent na Oddelku za kulturologijo na FDV, Univerza v Ljubljani. (mirtkomel@hotmail.com)

V nasprotju z vulgarmarksistično sociološko analizo, ki glasbo omejuje na glasbenika in produkcijski kontekst njegovega ustvarjanja, se bo pričujoči prispevek držal Adornovega vodila, da če glasba odraža družbene antagonizme, potem jih ne odraža preprosto v smislu njihove historično-materialistične pogojenosti, marveč jih v celoti povzema v svojelastni govorici, ki jo je mogoče opisati izključno s striktno tehničnimi glasbeno-analitičnimi koncepti. Iz Adornovih intelektualnih izvajanj o glasbi je mogoče izluščiti tri ravni dojemanja glasbe – muzikološko, sociološko, filozofsko – pri čemer je vsaka raven prevedljiva, nikakor pa ne zvedljiva druga na drugo prek kakšne preproste analogije. Emblematičen primer je Beethovnova sonata, ki dovršuje klasicizem in anticipira romantiko, po svojem notranjem ustroju ustrezna Heglovi dialektiki, ki je sama podlaga za Marxov koncept antagonističnega razrednega boja v družbi.

Ekspozicija: Adorno-Hudič v »Nemški Kaliforniji«

V dolgi, zapleteni zgodovini filozofije glasbe, polni spodletelih srečanj in posrečenih neposrazumov, kjer filozofi povečini pišejo o glasbi brez ali z zelo malo glasbene podlage, Adorno s svojo muzikološko izobrazbo nedvomno zaseda privilegirano mesto.¹

Rojen leta 1903 v frankfurtski družini z očetom veletrgovcem in materjo pevko se je klavirja že zelo zgodaj naučil od svoje tete Agathe Calvelli-Adorno, pevke in pianistke, kmalu zatem pa se je učil še komponiranja pri Bernhardu Seklesu; leta 1921 se je vpisal na Univerzo v Frankfurtu, kjer je študiral filozofijo, muzikologijo, psihologijo in sociologijo, pisal pa je tudi glasbeno kritiko. Leta 1925 se je preselil na Dunaj, kjer je, zaposlen kot glasbeni kritik v uredništvu glasbenega časopisa *Anbruch*, vpisal podiplomski študij kompozicije pri Albanu Bergu, učencu Arnolda Schönberga, obenem pa je veliko komponiral, predvsem klavirske skladbe. Dunajska glasbena »romanca« je trajala samo dve leti, saj se je dovolj hitro izkazalo, da nima dovolj talenta, da bi se lahko poklicno posvetil glasbeni karieri. Po vrnitvi z Dunaja se je sicer še vedno brezupno posvečal kompoziciji in pisanju glasbenih kritik – neuspeli poskusi z berlinskim *Ullstein* in dunajskim *Musikblätter des Anbruchs*, predvsem pa razorožujoči odzivi glasbene skupnosti glede njegovega lastnega avtorskega ustvarjanja – toda čedalje bolj je postajalo očitno, da se njegov pravi talent skriva v filozofiji.²

¹ Lep panoramski pregled zgodovine razmerij filozofov z glasbo, vključno z njihovo muzikološko zposobljenostjo, podaja tržaški filozof Riccardo Martinelli v svoji knjigi *I filosofi e la musica*; kljub zgledni preglednosti pa je delo žal povečini zgolj deskriptivne narave (cf. Martinelli, 2012).

² Biografske vzporednice z nekaterimi drugimi filozofi, ki jim prav tako ni uspelo uresničiti svojih glasbenih aspiracij in so postali filozofi bolj po sili razmer kot po zavestni odločitvi, bi bile sicer zanimive, a povsem neumestne v pričujočem kontekstu; kljub temu naj omenim vsaj eno ne samo zveneče, ampak tudi doneče ime: Friedrich Nietzsche, ki je opravljal poklic filologa, želel si je biti

A vendar se glasbi ni nikoli odrekel. Poleg razvejeno razburkane, intelektualno stimulativne in politično aktivistične akademske kariere je seveda še naprej igral klavir, komponiral in pisal glasbene kritike. Najbolj markantne stične točke med njegovo poklicno profesionalizacijo in ljubeznijo do glasbe pa lahko najdemo v številnih njegovih delih, kjer se eksplicitno posveča muzikološkimi vprašanjem in jih nenehno povezuje s filozofskimi ali sociološkimi problemi. Poleg *Filozofije nove glasbe* (1949) in *Uvoda v sociologijo glasbe* (1968) je tukaj cela vrsta del, ki se posvečajo muzikološkimi vprašanjem,³ toda tukaj naj se pozornost usmeri na neko kuriozitetu, ki bo prav posebej predmet proučevanja pričujočega pisanja: *Beethovenbuch*, beležnica zapiskov o Beethovnu, nikoli zaokroženih v knjigo. Če smemo verjeti samemu Adornu, se mu je zamisel za »filozofsko delo o Beethovnu« porodila leta 1937, v nadaljnjih letih pa se je, vsaj sodeč po pisemih prijateljem in družini, periodično večkrat vrnil k zamisli za knjigo, toda dela ni nikoli dokončal.⁴ Adornovo nedokončano modernistično delo o Beethovnu tako ironično uteleša natanko postmodernistični koncept nedokončnega *work-in-progress*.

Prvi ohranjeni zapiski so datirani z letom 1938 in torej sovpadajo z njegovo selitvijo v New York, kjer se je zaposlil na Inštitutu za družbene raziskave, z Maxom Horkheimerjem sociološko raziskoval radijsko glasbo in še istega leta spisal kritičen članek z naslovom *O fetišističnem značaju glasbe in regresiji posluha*, naslednjega leta pa projekt že opustil. Zapiski o Beethovnu se nadaljujejo tudi po selitvi v Los Angeles leta 1941, kjer se je naselil v isti soseski kot številni drugi nemški in avstrijski emigranti (»Nemška Kalifornija«, kakor jo humorno označi Thomas Mann), med drugimi: Max Horkheimer, s katerim sta spisala znamenito *Dialektiko razsvetljenstva*; Arnold Schönberg, o katerem se je Adorno toliko razpisal v *Filozofiji nove glasbe*; in pa Thomas Mann, ki je, kot je znano, veliko glasbenih idej, vsebovanih v *Doktorju Faustusu*, povzel po Adornu.

Mann je Adornu v času, ko je nastajal *Doktor Faustus*, pisal z naslednjo prošnjo: »Ali bi bil pripravljen skupaj z menoj premisliti, kako bi delo – mislim, Leverkuhnovo delo – izgledalo; kako bi ga ti sam izpeljal, če bi se spečal s hudičem?« (Müller-Doohm, 2005: 316) Iz njune korespondence je prav tako razvidno, da so dolo-

glasbenik, postal pa je znan kot filozof (cf. Noudelmann, 2008: 59–110).

³ Adornov muzikološki opus se prav tako kot njegov filozofski in sociološki začenja šele v povojnem času, poleg zgoraj omenjenih pa zaobsega naslednja najpomembnejša knjižna dela: *Versuch über Wagner* (1952); *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (1956); *Klangfiguren. Musikalische Schriften I.* (1959) in pa *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II.* (1963); *Mahler. Eine musikalische Physiognomie* (1960); *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen.* (1962); *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze* (1928–1964).

⁴ Vzemimo nekaj pomenljivih izjav iz različnih obdobj Adornovega življenja: junija 1940 je pisal svojim staršem o svojih namenih (cf. Tiedemann, 2005): »Naslednje večje delo, s katerim se nameravam soočiti, bo posvečeno Beethovnu.« Konec leta 1943 je iz Kalifornije Rudolfu Kolischu poročal o svoji »dolgo načrtovani knjigi o Beethovnu« ... »Mislim, da to mora biti prva stvar, ki jo naredim po vojni«; julija 1957 se pošali pianistu Jürgenu Ughdeju: »Če bi se le lahko posvetil svoji knjigi o Beethovnu, za katero imam toliko zapiskov«; leta 1969 je tedaj petinšestdesetletni Adorno svojega Beethovna vključil v seznam osmih knjig, ki jih namerava še spisati do smrti.

čeni »krščanski kritiki« (Doflein, Horst, Mayer) Adorna identificirali s hudičem, s katerim, kakor pravi, si ne deli nobenih »diaboličnih značilnosti«, a vendar se v nekem pismu resignirano podpiše prav kot »V resnični predanosti Vaš starodavni Hudič.« (Adorno in Mann, 2006: 36, 54, 71) Razlog za tovrstno identifikacijo je bil predvsem v dejstvu, da je Mann svobodno uporabil Adornove teorije, da bi razvil glasbeno idejo romana, tj. nujo prehoda v atonalnost in dodekafonijo, kar naj bi odražalo duha časa dogajanja romana in historično ustreza Schönbergovi inovaciji (cf. Copley, 2002: 43–70). Ni odveč pripomniti, da je Adorna razjezila primerjava s hudičem, površna raba njegovih teorij v romanu skrajno vznejevoljila, za nameček pa si je Mann nakopal še Schönbergov srd, saj je njegova invencija pripisana protagonistu romana in njegovi pogodbi s hudičem.

Kljub temu, da so Adornove teorije o glasbi na splošno in Beethovnu še posebej v Mannovem romanu *Doktor Faustus* posplošene in preoblikovane celo do te mere, da so mestoma povsem napačno izpeljane (tudi ko gre za splošnejša in sploh ne tako tehnična vprašanja genija, tradicije, demoničnosti ipd.), lahko vendarle iz tega izpeljemo poanto, ki ni brez navezave na zastavek pričujočega spisa. V osmem poglavju tedaj še mladi in s hudičem še ne spečani Adrian Leverkuhn skupaj s pripovedovalcem zgodbe posluša predavanja jecljavega organista, ki sliši na ime Wendell Kretzschmar (aluzija na resnično obstoječega Hermanna Kretzschmarja, utemeljitelja t. i. glasbene hermenevtike): »O čem je govoril? No, mož je mogel celo uro nameniti vprašanju, 'zakaj ni Beethoven h klavirski sonati opus 111 napisal tretjega stavka'.« (Mann, 1986: 103) Osnovna muzikološka in prosto po Adornu povzeta ideja Mannovega romana je ta, da – kakor lahko preberemo v osmem poglavju – *Sonata op. 111* pomeni slovo od klasične forme sonate (ibid.: 108) in da vrnitev Beethovnovnega poznega sloga k polifoniji (fuga) pomeni vrnitev k tradicionalnim glasbenim formam (ibid.: 109); Beethoven naj bi razvil tonalni sistem do sebi inherentnih meja, korak k atonalnosti pa naj ne bi bil mogoč v njegovem času (ibid.: 318–319), marveč je, kakor je razvidno iz petindvajsetega poglavja, naloga za mladega skladatelja Leverkuhna, ki ga sam hudič v staronemškem narečju nagovorja takole: »Razumeš? Ne samo da boš predrl hromeče tegobe časa – sam čas, kulturno obdobje, se pravi obdobje kulture in njenega kulta –, temveč se boš tudi drznil povzpeti se do barbarstva.« (ibid.: 323) Kaj pa je barbarstvo v kulturi? O tem znova hudič: »Mojstrovina, tvorba, ki je v sebi zasidrana, je last tradicionalne umetnosti, emancipirana umetnost jo zanika.« (ibid.) Adrian Leverkuhn, glasbeni doktor Faust, naj bi torej s korakom v atonalnost (»emancipirana umetnost«) – korakom, ki ga Beethoven bojda ni mogel storiti zaradi svoje lastne historično-materialistične pogojenosti in zasidranosti v klasične glasbene forme (»tradicionalna umetnost«) – torej dovršil nalogo svojega časa v formi, ki zrcali njegov lasten zgodovinski položaj.⁵

⁵ (Adorno) hudič daje Leverkuhnu precej natančna navodila, ki napotujejo na (Schönbergovo) atonalno revolucijo: »Stvar se začinja tako, da nikakor nimate pravice razpolagati z vsemi tonskimi kombinacijami, ki so bile že kdaj v rabi. Nemogoč je postal zmanjšani septakord, nemogoče so pos-

V splošnih potezah lahko v ideji o neprekoračljivosti lastne historične pogojenosti vidimo odmev Heglove poante, da je vsakdo »sin svojega časa« in da potemtakem ni mogoče »skočiti čez svoj čas« (Hegel, 1998: 57) –, čemur je mladi Marx nasprotoval z revolucionarno akcijo kot odgovorom na filozofsko inercijo, »filozofi so svet samo različno interpretirali, gre pa za to, da ga spremenimo.« (cf. Marx, 1979: 359) – Heglovo opredelitev filozofije, da ni nič drugega kot svoj lasten historičen »čas zajet v mislih« (Hegel, 1998: 58), pa lahko prek adornoškega ovinka razširimo tudi na glasbo in rečemo: *glasba je svoj lasten historičen čas, zajet v zvokih*.

Tukaj se odpira zveza ne samo med filozofijo in glasbo, marveč tudi z zgodovino, ki pa ni, kot bomo še videli, preprosto kontekstualno notno črtovje, na katerem se prvi dve vršita, marveč je tudi sama ena od zapisanih elementov.

Razvoj: Beethovnova sonata, Heglova dialektika, Marxov razredni boj

Razmerje glasba-filozofija-sociologija, ki se je tukaj odprlo, se seveda spreminja odvisno od gledišča, na katero se postavimo – ali glasbo obravnavamo dosledno muzikološko ali pa jo motrimo zdaj s filozofskega, zdaj s socio-historičnega stališča – toda logika je, kot bomo videli na primerjalni osi Beethoven-Hegel-Marx, v vseh treh primerih ista.

Najprej pa se je treba ogniti določenemu nesporazumu, na katerega opozarja Adorno v *Uvodu v sociologijo glasbe*:

Kdor posluša Beethovna in v njem ne začuti revolucionarnega meščanstva, odmeva njegovih parol, stiske njihovega uresničevanja, hotenja po totaliteti, v kateri naj bosta zagotovljena um in svoboda, ta ga prav tako ni razumel kot tisti, ki ne zmore spremljati čisto glasbene vsebine njegovih del, notranje zgodbe, ki jo preživljajo njegove teme. (Adorno, 1986: 86)

Izhodiščna metodološka težava ob pristopanju h glasbi na splošno in Beethovnu še posebej je torej dvojna: po eni strani ta, da muzikologi pogosto odpravijo sociološko perspektivo kot vnanjo sami glasbeni stvari, po drugi strani pa ta, da se sociologi lotevajo glasbe, ne da bi razumeli njene specifično tehnične govornice.⁶

tale neke kromatične prehodne note. Vsak boljši umetnik nosi v sebi kanon prepovedanega, prepovedujočega se, kar končno obseže vsa sredstva tonalitete, torej vse tradicionalne glasbe. Kanon določa, kaj je napačno, kaj je postalo obrabljen kliše. Tonalni zvoki, trizvoki v skladbi z današnjim tehničnim obzorjem – prekašajo sleherni disonanco. Kot takšne jih je tudi rabiti, ampak previdno in le *in extremis*, potem je pretres hujši, kakor je bilo prej najbridkejše nesoglasje. Vse je odvisno od tehničnega obzorja.« (Mann, 1986: 318– 319)

⁶ Primerjaj v tem pogledu oceno stopnje vpeljave sociološke perspektive v slovenski in svetovni muzikologiji v prispevku Gregorja Pompeta v pričujoči ediciji *Časopisa za kritiko znanosti*.

Na enako zagato pa naletimo tudi v razmerju sociologije in filozofije: sociologija pogosto naslavlja in napotuje na neko domnevno zunajkonceptualno družbeno realnost, v najboljšem primeru – če gre za marksizem – historično družbeno realnost, toda pozablja, da niti družbenost niti sama zgodovinskost nista nekaj *danega*, temveč nekaj *mišljenega*. Hegel je za takšen uvid nedvomno najboljša referenca, ko v *Filozofiji zgodovine* opominja, da moramo biti najprej pozorni na to, da »naš predmet, svetovna zgodovina, poteka na duhovnih tleh« (Hegel, 1999: 41): »filozofiji svetovne zgodovine« resda po navadi očitajo, da pristopa k zgodovini s stališča mišljenja in da vnaša mišljenjske kategorije tja, kamor ni treba, toda edina misel, ki jo filozofija prinese s seboj, je »preprosta misel uma, da um obvladuje svet, da se je torej tudi v svetovni zgodovini godilo umno«; trik je v tem, da to sploh ni specifična filozofije zgodovine, marveč zgodovinopisja kot takega: »To prepričanje in uvid je predpostavka v pogledu zgodovine kot take sploh. V filozofiji sami to ni nikakršna predpostavka; v njej je s spekulativnim spoznanjem izkazano, da je um.« (Hegel, 1999: 24) Zgodovinska dejstva pač postanejo »zgodovinska« šele po posredovanju zgodovine kot vede in jih brez zgodovinskega pojmovnega aparata sploh ni mogoče zapopasti, temveč ostanejo zgolj gola dejstva brez pomena; recimo, datuma rojstva in smrti nekoga po imenu Beethoven ne bi kot goli dejstvi imela nobenega pomena, če ne bi bila vpeta v širši historični narativ glasbene zgodovine.

Hegel tako izkazuje temeljno razsvetljenko držo v razmerju do zgodovinskega časa, kakor je ponazorjena na primer v Kantovem spisu *Odgovor na vprašanje: Kaj je razsvetljenje*, kjer se razsvetljenje samoopredeli kot historično gibanje in definira svoje lastno zgodovinsko poslanstvo (cf. Kant, 1987: 9–13), pri čemer določenost s historičnim časom pri Heglu ni več dojeta kot meja univerzalnosti duha, marveč, ravno nasprotno, kot temeljni pogoj njegove realizacije: »Videti je namreč, da je razodetje zgodovinskega duha zaznamovalo odločilni trenutek v zgodovini Heglove misli. In da je drugi, nič manj odločilni moment, bilo odkritje dialektičnega značaja časa. Le zato, ker je duh časoven, čas pa dialektičen, je mogoča dialektika duha.« (Koyré, 1971: 163) V predgovoru k *Fenomenologiji duha* je prelomen historični trenutek francoske revolucije, ki zaznamuje konec stare dobe z začetkom nove, reflektiran kot notranji moment historičnega preloma v filozofiji: s stališča »duha časa«, ki je pravzaprav »čas duha«, ni nikakršne razlike med duhovno zgodovino in zgodovino kot tako, med »zunanostjo« svetovnega dogajanja in »notranostjo« filozofske misli: medtem ko je dotedanja filozofija poskušala zapopasti univerzalnost duha kot nekaj onostranskega in transcendentalnega in potemtakem kot nekaj, kar naj bi se nahajalo onkraj partikularnega svetovnozgodovinskega dogajanja, potem je Heglov pojem duha ravno nasprotno nekaj, kar se ne samo preprosto vrši v času ali znotraj, marveč je naravnost čas sam: »Duh je čas.«⁷

⁷ V *Jenski realni filozofiji* (1803/04) Hegel zapiše: »Narava je v prostoru; celotna pretekla zgodovina ostaja pričujoča; duh je čas (*Geist ist Zeit*), uničil je svojo preteklost, svojo vzgojo.« (Hegel, 1975: 5) Koyré (1971: 179) pristavlja, da je hotel Hoffmeister tole enigmatično artikulacijo popraviti v na

Če je duh čas, »filozofija čas, zajet v mislih«, glasba pa »čas, povzet v zvokih«, imamo v pojmu duha tisti moment, ki je notranji obema, tako filozofiji kot glasbi, tako da se med njima ne zarisuje zgolj analogija, marveč intrinzična povezava. Teje logiki, po kateri je duh čas, mora ne nazadnje ustrezati tudi razmerje med filozofijo in glasbo, kakor jo paradigmatško uteleša natanko razmerje med Heglom in Beethovnom: »Volja, energija, ki poganja formo v gibanje pri Beethovnu, je vselej že celota, Heglov svetovni duh.« (Adorno, 2005: 10) Zato mora vsaka študija Beethovna, nadaljuje Adorno v *Beethovenbuch*, vsebovati filozofijo glasbe, tj. »vzpostaviti razmerje med glasbo in konceptualno logiko«, saj bo šele tako »primerjava s Heglovo Logiko in potemtakem interpretacija Beethovna ne zgolj analogija, marveč stvar sama.« (ibid.: 11) Adorno v nadaljevanju shematsko skicira tri pglavitne točke tovrstne intrinzične povezave med Heglom in Beethovnom (cf. ibid.: 11–12): prvič, Beethovnova glasba je »podoba tistega procesa, ki ga velika filozofija razume kot svet«, torej »ne podobe sveta, marveč interpretacije sveta«; drugič, »senzorična komponenta glasbe, izpraznjena vsakršne kvalifikacije«, a vendar »posredovana skozi sebe spravlja celoto v gibanje«, pomeni »motivično-tematsko dimenzijo«; in tretjič, »duh«, posredovanje, je »celota kot forma«, pri čemer je kategorija, ki je v tem kontekstu identična tako pri filozofiji kot pri glasbi, *delo*.« Osnovni nastavki dobijo svojo natančnejšo elaboracijo v nadaljnjih štirih točkah (cf. ibid.: Adorno, 13–14): prvič, Beethovnova glasba je način, kako lahko »preizkusimo idejo, da je celota resnica«; drugič, specifično razmerje med Beethovnovim glasbenim in Heglovim filozofskim sistemom izhaja iz dejstva, da je treba enotnost celote razumeti zgolj kot nekaj posredovanega; tretjič, »Beethovnova glasba je heglowska filozofija: obenem pa je še resničnejša od filozofije«, saj upošteva, da »samoreprodukcija družbe kot samoidentične entitete ni dovolj, še več, da je lažna«; četrtič, tako za Beethovna kot za Hegla je značilen humor, s katerim se tako prvi kot drugi distancirata od »ideje totalitete kot nečesa v sebi sklenjenega in vselej že doseženega«, tako pri Heglu kot pri Beethovnu razvidnem v parodičnih momentih, ki razdirajo idejo totalitete od znotraj: *Freunde, Nicht Diese Töne!*⁸

Nikjer ni intrinzična povezava med njima jasneje razvidna kot ravno na primeru dialektične forme Beethovnovе sonate. Na splošnejši ravni je mogoče reči, da tako kot je Hegel prekinil s filozofsko tradicijo na ta način, da je dialektično dovršil

pogled ustreznejšo formo »Duh je v času« (*Geist ist in der Zeit*), toda stvar je natanko v tem, da gre za radikalno enačenje duha in časa, s čimer Hegel prekine dotedanje poskuse filozofov, da bi duha postavili v neki transcendentni onstran: »V nasprotju s filozofijo, ki je hotela najti kraljestvo duha onkraj časa, je za Hegla duh edino sredi časa, istoznačen s časom, je čas sam.« (Dolar, 1990: 77)

⁸ Vzemimo denimo Beethovnov karnevaleskni sklepni četrti stavek Devete simfonije, ki v koralnem delu Schillerjeve *Ode radosti* samoparodično vnažaj ukinja sublimno iluzijo sklenjene celote, kakor se je pompozno vzpostavila v prvih treh stavkih (cf. Žižek, 2012) – ali pa Heglov pojem absolutne vednosti iz *Fenomenologije duha*, ki je v resnici parodija tistega, kar se običajno predstavlja pod absolutnostjo vednosti, saj izhaja iz razcepa med vednostjo in resnico, obljublja njun harmonični spoj na koncu, namesto tega pa ironično sklene s stavkom, da je resnica vsebovana v poti in ne na cilju (cf. Dolar, 1985).

njene najbolj eminentne pojme, jim dodelil povsem nove pomene in jih pripeljal do točke samoukinitve (cf. Dolan, 1990: 22–24), tako je tudi Beethoven s svojo povsem novo sonatno formo prekinil s tradicijo na način, da je povzel in razvil do skrajnih meja sonatne modele, kakor so se vzpostavili na relaciji Haydn–Mozart (cf. Rosen, 2002: 9–12). Na bolj posebni ravni pa lahko intrinzično povezavo med dialektiko in sonato razberemo iz samih njunih formalnih postopkov: malce poenostavljeno, a vendar, Heglova dialektika triade teza-antiteza-sinteza pomeni porajanje novega skozi ponovitev istega – najprej teza, ki se ponovi v formi antiteze (npr. bit in nič), kjer se za nazaj izkaže, da je teza vselej že bila antiteza, nato pa še sinteza, ki ne pomeni harmonične spojitve teze in antiteze, marveč je vnzaj razumljena kot antiteza (npr. postajanje biti in nič), kakor da je »vselej že« bila antiteza (cf. Žižek, 1985: 68–69) – prav tako kot Beethovnova forma sonate, sestavljene iz triade ekspozicija-izpeljava-repriza, ki glasbeni material najprej organizirano predstavi, nato ga v kontrastu elaborira, ne nazadnje pa povzame (cf. White, 1976: 57), doma la v skladu s heglovski dialektiko, po kateri se mora vsaka stvar ponoviti dvakrat ne zato, da bi uveljavila svojo premoč, marveč ker je stvar sama v prvo spodletela in zato terja ponovitev.

Zgoraj se je na več mestih Adornovega sopostavljanja Hegla in Beethovna razprla distinktivno marksistična sociološka perspektiva in njej lasten pojmovni aparat (delo, produkcija itd.), tako da je tukaj zopet potrebna splošnejša pripomba: Hegel je predvideval, da je protislovje gonilo zgodovine, Marx pa je temu protislovju nadel obraz družbenega antagonizma, tako da je vsa zgodovina postala zgodovina razrednih bojev; toda medtem ko je mladi Marx, denimo v *Nemški ideologiji*, heglovski logiki še zoperstavljal neko nereflektirano družbeno realnost (cf. Marx, 1979: 5–352), pa se je pozni Marx iz *Kapitala* še kako zavedal, da mora vsaka prava historično-materialistična analiza postopati po pojmovni dialektični poti (cf. Marx, 1961). Kolikor pa je vsa zgodovina zgodovina razrednih bojev, toliko družbeni antagonizem ni nič drugega kot sociološko ime za isti paradoks, s katerim ima opraviti filozofija na ravni logike ali glasba na ravni kompozicije, tj. s paradoksom duha, ki je čas, in časom, ki je dialektičen.

Zdaj pa moramo omeniti še razmerje med marksistično sociologijo in glasbo, pri čemer si lahko znova za vodnika vzamemo Adorna: »Namesto da vrtamo za glasbenim izrazom razrednih stališč, bo bolje, da načelno o razmerju glasbe do razredov mislimo tako, da se v sleherni glasbi, in to manj v jeziku, ki ga govori, kot v njeni notranji strukturni sestavljenosti, prikaže antagonistična družba kot celota«; ali še malce pozneje na najkrajši mogoči način rečeno: »Glasba ima z razredi toliko opraviti, kolikor se v njej izraža razredno razmerje *in toto*.« (Adorno, 1986: 93) V Beethovnovem primeru to pomeni, da njegova glasba ne izraža samo buržujske kulture njegovega časa, marveč historični revolucionarni razcep in družbeni antagonizem v celoti, tj. buržujski prelom s fevdalnim režimom, ki se odraža v Beethovnovem lastnem prelomu s klasično glasbeno tradicijo, obenem pa na novo nastali družbeni antagonizem med buržoazijo in proletariatom, odraženim v

notranji napetosti, ki je lastna njegovim glasbi.

Skratka, če naj obstaja kaj takšnega, kot je razredni boj v glasbi, potem je inherenten sami glasbeni dialektiki, v kateri se izražajo antagonistična družbena razmerja v celoti – na isti način, kot se izražajo v filozofiji, ki, tako kot glasba, med drugim sploh ne potrebuje eksplicitno politične vsebine, da bi bila politična; s tem padeta filozofija in glasba na eno stran, sociologija pa na drugo.

Rekapitulacija: Razredni boj glasbene dialektike

V čem je torej pravzaprav razlika med neposredno družbeno-politično angažiranostjo marksistične sociologije in posredno političnostjo glasbe in filozofije? Treba je narediti dva koraka nazaj, da bi lahko izpeljali sklepnega.

Seveda drži, da je vsaj od moderne naprej kakršen koli glasbeni naturalizem nemogoč, kolikor je pač vsaka glasba bistveno historičnega značaja – tonalni sistem ni narava, marveč, če že kaj, »druga narava«, »videz, ki se je vzpostavil v zgodovini« (cf. Adorno, 2002: 16) – toda glasba ima prav po svojem najbolj lastnem notranjem ustroju moč vzpostavljanja neke druge transhistorične realnosti, ki presega svojo družbeno-historično danost: zaradi »suspensa empirične realnosti in formacije neke druge realnosti *sui generis*« je »glasba bolj svobodna kot druge umetnosti«, »čistejša podrejenosti realnosti, ki jo primarno aficira, ne v njenem bistvu, marveč kot kontekst nepovezanih učinkov« (cf. Adorno, 2005: 6–7) Natanko v tem, ne pa v preprostem odražanju družbeno-historične realnosti, se skriva ideološkost glasbe: »Ideološko bistvo glasbe, njen afirmativni moment, ni, kakor pri drugih umetnostih, v neki specifični vsebini, ali v vprašanju tega, ali njena forma operira v harmoničnih terminih, marveč je v dejstvu, da gre za *povzdignjen glas*, da je glasba.« (ibid.: 6) V nasprotju z drugimi umetnostmi glasba torej ni ideološka po neposrednem odražanju družbeno-historičnega konteksta, recimo antagonističnega razrednega boja, marveč po svojem lastnem, od empirične družbene realnosti dislociranem, estetskem obstoju *sui generis*.

Na podobno poanto kakor v *Beethovenbuch* naletimo tudi v *Uvodu v sociologijo glasbe*, kjer je o nefunkcionalnem, presežnem značaju glasbe v kapitalističnem družbenem režimu rečeno: »V funkciji tega, kar je brez funkcije, se križa nekaj resničnega in nekaj ideološkega« in »eksploatacija nečesa, kar je na sebi nekoristno in za ljudi, ki jim je vsiljeno, zaprto in odveč, je razlog fetišizma, ki odeva kulturne dobrine na splošno in glasbene še posebej.« (Adorno, 1986: 62–63) V povsem funkcionalno urejeni družbi, kjer je vse instrumentalizirano, vključno s kulturno produkcijo, se glasba, če je osvobodjena neposredne predmetne danosti – njen zračni značaj nedotakljivosti – umešča na dvoumno mesto resnice in ideološke neresnice obenem (cf. Dolar, 1986: 303–310). Glasbena resnica je neinstrumentalna in nefunkcionalna, njena neresnica pa je natanko enaka transcendentalni transpoziciji, ki s svojo distanco do danega družbeno-historičnega sveta pomaga

perpetuirati njegovo prevladajočo ideologijo instrumentalne funkcionalnosti.

Podobno mesto zaseda filozofija, ki se pri svojem početju mišljenja odmika od pojave danosti sveta in je zato zmožna živeti svoje lastno »življenje duha« (cf. Arendt, 1981: 49–128), tako da je njena resnica, ki ni podrejena instrumentalni funkcionalnosti kakršnega koli posvetnega početja, o čemer pričajo današnji slogani o »neuporabnost filozofije«, ki pa so, če imamo vsaj kolikor toliko zgodovinske zavesti, stari vsaj toliko kot starorimska kritika grštva – prav tako kot glasbena obnem ideološka neresnica. Ampak natanko zaradi tega se filozofiji ni treba ukvarjati z neposrednimi političnimi vsebinami, da bi bila politično angažirana, saj je že njeno najbolj lastno početje po definiciji politično, o čemer priča, denimo, klasično filozofsko vprašanje o tem, ali je bit ena ali mnoga, monarhična ali pluralna (cf. Nancy, 1996; 2001). Politični angažma filozofije je natanko v njenem *povzdignjenem mišljenju* kot mestu, kjer se spajata resnica in ideološka neresnica.

Razlika med filozofijo in glasbo na eni in sociologijo, še zlasti marksistično, na drugi, pa je tako preprosto naslednja: ideološka funkcija sociologije sploh je v njenem soustvarjajočem afirmiranju empirične družbene realnosti, ki jo vzpostavlja natanko tam, kjer se zdi, da jo zgolj reflektira (pri čemer je v tem pogledu povsem nepomembno, ali je do realnosti apologetska ali kritična), ideološka funkcija marksistične sociologije še posebej pa je v tem, da se zaveda historične pogojenosti vsega, razen svojih lastnih predpostavk, ki jih ni mogoče razumeti brez temeljitega poznavanja filozofskega – heglvskega – porekla samega marksizma, začeni s samim pojmom zgodovine.

Četudi seveda na podlagi vsega rečenega še ne moremo reči, da je filozofija glasba, lahko vendarle rečemo, da glasba je filozofija, celo še resničnejša od filozofije prav zato, ker radikalno izraža dvom o realnosti kot taki, ki jo filozofija vendarle poskuša zapopasti, čeravno na neki drugi ravni; v tem pogledu je mogoče tudi za sociologijo reči, da je filozofija, toda manj resnična natanko zato, ker v svojem neposrednem zapopadanju družbenega afirmira, ne pa suspendira družbeno realnost *quo* realnost.

Literatura

- ADORNO, THEODOR W. (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: DZS.
- ADORNO, THEODOR W. (2002): *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi.
- ADORNO, THEODOR W. (2005): *Beethoven. The Philosophy of Music*. Cambridge & Malden: Polity Press & Blackwell Publishers.
- ADORNO, THEODOR W. IN THOMAS MANN (2006): *Theodor W. Adorno and Thomas Mann: Correspondence 1943–1955*. Malden: Polity Press.
- ARENDR, HANNAH (1981): *The Life of the Mind*. New York: Harcourt.
- COBLEY, EVELYN (2002): *Avant-Garde Aesthetics and Fascist Politics: Thomas Mann's Doctor Faustus and Theodor W. Adorno's Philosophy of Modern Music*. *New*

- German Critique* 86: 43–70.
- DOLAR, MLADEN (1985): Tri uvodna predavanja k problematiki Hegla in objekta. V *Hegel in objekt*, M. Dolar in S. Žižek (ur.), 5–62. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- DOLAR, MLADEN (1990): *Heglova Fenomenologija duha I*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- HEGEL, FRIEDRICH G. W. (1975): *Jenaer Systementwürfe I*. Hamburg: Felix Meiner.
- HEGEL, FRIEDRICH G. W. (1998): Osnovne črte filozofije prava. *Problemi* 7-8(36): 49–61.
- HEGEL, FRIEDRICH G. W. (1999): *Um v zgodovini*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- KANT, IMMANUEL (1987): Odgovor na vprašanje: Kaj je razsvetljenje? *Filozofski vestnik* 1(8): 9–13.
- KOYRÉ, ALEKSANDER (1971): *Études d'histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard.
- MARTINELLI, RICCARDO (2012): *I filosofi e la musica*. Bologna: Il Mulino.
- MANN, THOMAS (1986): *Doktor Faustus*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MARX, KARL (1961): *Kapital I*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MARX, KARL (1979): *Teze o Feuerbachu*. MEAD II: 356–359. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MARX, KARL (1979a): *Nemška ideologija*. MEAD II: 5–352. Ljubljana: Cankarjeva založba
- MÜLLER-DOOHM, STEFAN (2005): *Adorno: A Biography*. Malden: Polity Press.
- NANCY, JEAN-LUC (2001): *Être singulier pluriel*. Paris: Gallilée.
- NANCY, JEAN-LUC (2001): *Le sens du monde*. Paris: Gallilée.
- NOUDELMANN, FRANÇOIS (2008): *Le toucher des philosophes*. Paris: Gallimard
- TIEDEMANN, ROLF (2005): Editor's Preface. V *Beethoven. The Philosophy of Music*, T. Adorno (avtor). Cambridge & Malden: Polity Press & Blackwell Publishers.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1985): Tri sklepna predavanja o Heglu in objektu. V *Hegel in objekt*, M. Dolar in S. Žižek, 63–125. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (2012): *Pervert's Guide to Ideology*. Sophie Fiennes (rež.). United Kingdom: Guide Productions, 136 min.
- WHITE, JOHN D. (1976). *The Analysis of Music*. New York: Prentice Hall.

Godba, vsakdán, povsod

Abstract

Music, Every Day, Everywhere

Today's challenge for the understanding of music in the society and everyday life is a new issue: music is omnipresent due to the availability of dissemination and storage technologies. Therefore, attention should be paid to the effects of accessible music, i.e. both to the increased availability of a variety of musical forms and styles, as well as to the apathy in the reception of music as an object of special attention. In contrast with technological determinism, we, along with Chion, expose three dominant technicist myths about high fidelity, reproduction, and the technical management of music. Regarding the relationship between sociology and musicology, the author offers—as one of the possible solutions—an older notion of socio-musicology, as a relevant interdisciplinary approach to the research on music, to which more productive sections of sociology and ethnomusicology—and the dilemmas of both—refer. The text focuses on this issue in more detail. Building on the conceptualization of the four modes of listening by Pierre Schaeffer, the author argues for a reevaluation of listening to all sound events on a general level, taking into account the listener's confusion, and the passages from one listening to the other. The structural role of well-theorized music in the film could be a convenient way for questioning the role of music in everyday life, also in the case of *muzak*, which, on a fully functional and economic level, supplies and, in various transformations, still co-structures modern daily life. The essay is a call for a wider focus in the studies of music as has been the case in particular in western academia and traditional science.

Keywords: music in everyday life, ubiquity music, technicist myths, four modes of listening, sociology of music, music in film, muzak

Ičo Vidmar is a sociologist of culture. He works as an independent writer, translator, and critic. From 1988 onwards, he has been a host of a regular radio show on Radio Študent, Ljubljana, dedicated to jazz, blues, improvised music, and African music. (ico@radiostudent.si)

Povzetek

Današnji izziv za vsako razumevanje glasbe v družbi in vsakdanjem življenju je neko razmeroma novo stanje: glasba je zaradi vsem dostopne tehnologije za njeno razširjanje in shranjevanje vsakdanja in povsodna. Zato se je treba posvetiti učinkom pomnožene glasbe, tako večji dostopnosti raznovrstnih glasbenih oblik in stilov kot otopelosti pri sprejemanju glasbe kot predmeta posebne pozornosti. Proti tehnološkemu determinizmu s Chionom razgalimo tri prevladujoče tehnicistične mite o visoki verodostojnosti, reprodukciji in tehničnem obvladovanju glasbe. Glede razmerja med sociologijo in muzikologijo se kot eden mogočih odgovorov ponuja stara zamisel o sociomuzikologiji, ki navaja k resničnemu interdisciplinarnemu raziskovanju glasbe, na kar napotujejo produktivnejši prekati formiranja sociologije in etnomuzikologije ter zadreg obeh, ki se jim besedilo posveča v večjem obsegu. Iz konceptualizacije štirih ravni poslušanja Pierra Schaefferja se zavzemamo za ponovno splošnejšo revalorizacijo poslušanja vseh zvočnih dogodkov na splošni ravni, upoštevajoč poslušalčevo beganje in prehajanje iz enega poslušanja na drugo. Strukturna vloga dobro teoretizirane glasbe v filmu je priročna pot pri preizpraševanju vloge glasbe v vsakdanjem življenju, tudi v primeru muzaka, ki na povsem funkcionalni in ekonomski ravni napaja, glasbeno opremlja in v različnih preobrazbah še sostrukturira moderni vsakdan. Spis je poziv k fokusu pri proučevanju glasbe, širšemu od običajnih zakrnelih, izjemnih načinov predstavljanja in snovanja glasb, kakor so se uveljavila zlasti v zahodnem akademskem svetu in tradicionalnih znanstvenih disciplinah.

Ključne besede: glasba v vsakdanjem življenju, povsnost glasbe, tehnicistični miti, štirje načini poslušanja, sociologija glasbe, glasba v filmu, muzak

Ičo Vidmar je sociolog kulture. Dela kot neodvisni publicist, prevajalec in kritik. Od konca osemdesetih na Radiu Študent v oddaji Idealna godba suka jazz, blues, improvizirano glasbo in afriške godbe. Leta 2010 je bil med ustanovitelji spletne glasbene revije Nova muska. (ico@radiostudent.si)

Tole je niz krajših zapisov, variacij na dano temo. Vpeljimo ga z ugotovitvijo, da nobena tradicionalna umetnost iz sredine 19. stoletja s prihodom novih medijev in tehnologij snemanja, prenašanja zvoka in pozneje njegove digitalne sinteze ni doživela takšnega prevrata kot glasba. Pri tem bi zgrešili, če bi vso to nadlego deterministično pripisali le tehnologiji, saj so bile tehnologije v glasbi navsezadnje vedno navzoče bodisi kakor glasbila, zasnovana kot stroji, ali pa kot inštrumenti, na katere je igral človek (Chion, 1994). V zvezi z zadnjimi zadošča bežen pregled obsežnega dela Andréja Schaeffnerja s področja organologije in širšega preiščevanja o izvorišču glasbe, kot je *Izvor glasbenih instrumentov* (1994), ki ga je francoski muzikolog in etnomuzikolog prvič objavil po raziskovanju v Afriki v tridesetih letih in dopolnjeval do šestdesetih let prejšnjega stoletja z dostopnimi zgledi z vseh celin. Mislec o glasbi je hkrati objavljaval tudi študije o Stravinskem, Debussyju, jazzu in »črnski godbi«, kar je bil morda takrat poseben francoski kulturni naklon, a resna etnološka in muzikološka obravnava jazza – tedanje popularne godbe – je hkrati pričala o tem, da je vsaj v Franciji zgodaj postajal del izobraženske kulture in da se je osupljivo hitro širil po svetu.

O vsakdanjosti in povsodnosti glasbe

Kakšno je stanje z godbami danes? Glasba je postala vsakdanja in povsodna. Je mobilna in zlahka prehaja prostor in čas. Ima značaj blaga na kapitalističnem trgu, lastninijo jo vsepovprek. S tem je treba začeti. Tega se je treba resno lotiti ali vsaj izkazati zavedanje o tem, če že ne pristnega zanimanja, naj gre za muzikologijo, sociologijo glasbe, antropologijo, etnomuzikologijo, socialno zgodovino glasbe, filozofijo in psihologijo glasbe in druge vede, ki se tako ali drugače ukvarjajo z glasbo. Glasba nas spremlja od jutra do večera. Množijo se njene družbene rabe in načini potrošnje. Zaslišimo jo povsod in poslušamo jo povsod. Hote ali nehote, pozorno ali mimobežno. Nekdo nam jo predvaja, drugi igra za drobiž na ulici ali v sosednjem stanovanju vadi skladbo in nam najeda živce, ker se mu vedno zatakne na istem mestu. Vendar je večina glasbe, ki jo slišimo, posneta. Brenči in oglašja se iz vseh koncev in krajev, iz prenosnih telefonov ali računalnikov, radijskih in televizijskih sprejemnikov, različnih predvajalnikov. Klavirsko sonato prekrije *techno beat*, popevanje Marjane Deržaj pompozni avizo, ki označuje začetek velikega športnega tekmovanja. Iz preveč jakostno modulirane reklame kriči najnovejši hit pop zvezde trenutka, ki ga bo z vami podelil »prijatelj« z družabnega omrežja. Obisk koncerta, doživljanje glasbe »v živo« in stik z njo je za večino ljudi postal izjemen, redke socialni dogodek, in ravno zato toliko bolj fetišiziran.

Michel Chion (1994) je pred leti, ko še splet še ni bil tako silovito razmahnjen, ko še ni bilo novih digitalnih aparatov in pretoka glasbenih zvokov, razmišljal o učinkih »pomnožene glasbe« okrog nas: na eni strani je blagor večja dostopnost raznovrstnih glasbenih oblik in stilov, na drugi otopelost pri sprejemanju glasbe

kot predmeta posebne pozornosti; navzoče je obžalovanje za »imaginarno izgubljeno zlato dobo glasbe«, po drugi strani se je treba upreti vsesplošni banalizaciji glasbe. Ob pestrosti drugih godb Chion brani avtorstvo, »skladateljevo delo«, kar je čedalje težje, saj danes avtor, glasbeni ustvarjalec tekmuje z vsepovsod prisotnimi »velikimi« avtorji iz glasbene zgodovine ne glede na glasbeni žanr. Ali je mogoče glasbo »ponovno prisvojiti«? Eden od pogojev za to je razgaljenje treh prevladujočih tehnicističnih mitov, ki nas obdajajo:

a) *Mit o »visoki verodostojnosti«.* *Hi-fi* je komercialen pojem, ob katerem se pozablja, da reproduciran »posnetek« le v grobih potezah spominja na glasbeni, zvočni dogodek, koncert. *Hi-fi* je treba preimenovali v »visoko definicijo«. S pridobljenim zvočnim detajlom (poudarjenim zvočnim spektrom, dinamičnimi kontrasti ipd.), se od »zvočne realnosti« muziciranja v živo oddaljujemo v drugem smislu. Sam koncert ideološko ni manj idealna, mitizirana referenca. Pravzaprav to postaja vse bolj, saj *melomani* nimajo realne slišne izkušnje, a ravnavajo, kakor da jo imajo.

b) *Mit o reprodukciji.* Po njem mediji, radio, kino, plošče ne proizvajajo glasbe, marveč jo »reproducirajo«. To je obnavljanje teme o »izgubljeni glasbi« in »idealizaciji preteklih pogojev praks in recepcije glasbe«, na kar na drugi strani stavi industrija. Radio, plošče, splet ustvarjajo videz, da glasba obstaja »sama zase«, brez resnične prisotnosti glasbenikov in brez pozornosti poslušalca.

c) *Mit o tehničnem obvladovanju glasbe.* Z upravljanem naprav za reprodukcijo, modulacijo zvoka, ki slovijo po natančnosti, se krepi iluzija nadzora. Tehnicistični položaj je razdražen ob misli, da same naprave ne ponujajo nobenega načina za natančno obvladovanje glasbenega sporočila. Zato se mnogi nestrpno zatekajo k tehnologiji, namesto da bi »obdelovali uho«, načine poslušanja, primerne za različne godbe (Chion, 1994).

O muzikologiji in sociologiji glasbe

Urednik zbornika nam je v povabilu dal nekaj iztočnic za razpravljanje. Na trenutke se slišijo kot poziv k domači »spravi« med muzikologijo in sociologijo, ki naj bi bila »pogosto v antitetičnem odnosu«. Ena njegovih podmen je resno interdisciplinarno raziskovanje glasb in glasbenega življenja, ki ga pri nas nimamo. Zakaj ga ni, je pravo in zoprno vprašanje, zato je predlog: na plan s prvim takšnim raziskovalnim predlogom. Zakaj so iz dvoboja izločene druge vede, etnomuzikologija in pri nas živahna antropologija glasbe, ni povsem jasno. Prvi odgovor v »duhu pomiritve«, ki mi je prišel na misel, je bil *sociomuzikologija*. Kot študent etnomuzikologije jo je med prvimi leta 1960 predlagal Charles Keil, ko je skušal ovrednotiti vlogo in status glasbenikov v nekaterih zahodnoafriških družbah, potem pa se je zapletel v poskus razrešitve konflikta med funkcionalnimi in estetskimi vidiki v godbah različnih kultur. Leta pozneje, ko je tudi etnomuzikologija postajala čedalje bolj samozadostna akademska enklava s svojimi doksami, hierarhijami in intituci-

onaliziranimi pravili igre, je Keil projekt in obet sociomuzikologije povzel približno takole: s tesnejšo primerjavo se lahko več naučimo o vzajemnem delovanju zvokov (glasb) in interakcijah ljudi (družbah in razmerjih v njih) v določenih časih, družbenih prostorih in kontekstih, ki se jih ne moremo naučiti s transkribiranjem glasbe, pogovorov in interpretiranjem teh »nasebnih« tekstov (Keil, 1998). Prvotnemu obetu sociomuzikologije, ki naj bi »od znotraj« proučevala vlogo glasbe, glasbenikov in glasbenih institucij v družbi, je priključil nov, širši, obetaven »raziskovalni teren«, *performance studies*. V povezavi z gledališčem, filmom in drugimi kulturnimi formami je to tudi zame izjemno obetaven »teren«. Zgled je delo Philipa Auslanderja, ki analizira kulturno moč različnega živega uprizarjanja v času, ko je televizija kot prevladujoča kulturna oblika prepojila vse sfere kulture do te mere, da je postala »televizualna« (Auslander, 2008).

V zvezi z odnosom do muzikologije¹ raje ponovim zapisano drugje (Vidmar, 2014), ob izidu slovenskega prevoda izvrstnega *Pojmovnika glasbe 20. stoletja* zagrebškega muzikologa Nikše Gliga (2012). V Sloveniji smo ga nekateri pišočiči o godbah zainteresirano brali in rabili od njegovega izida v hrvaškem jeziku leta 1996. Ključno v njem je, da ne diskriminira glasb, ni vzvišen do tistih, ki ne veljajo za »umetniške« ali za visoko kulturo. Gligo je pri obdelavi vsakega pojma dosleden dedič raznih teoretskih tradicij, ki so izkaz njegove glasbene, humanistične in znanstvene širine ter erudicije. Vseeno dvoumno pojasni, da iz malega morja izrazja »iz jazza, rocka, popa in popularne ter zabavne glasbe, ker tudi te zvrsti glasbe nedvomno spadajo v glasbo 20. stoletja«, sam izbere le nekatere izraze, za katere težko velja, da so strokovni in/ali tehnični pojmi. Zanj pripadajo določenemu »žargonu«, a avtor je bil tu posrečeno dosledno nedosleden: po strogih lastnih znanstvenih (muzikoloških) pravih terminologije (strokovni izrazi in tehnični pojmi) ti izrazi (kalipso, rock'n'roll, honky tonk piano, blues lestvica in drugi) vanjo ne spadajo, »pa so se vseeno morali uvrstiti in obdelati v Pojmovniku«. Gligo se preprosto zaveda, da bi bil kabinetni glasbeni filister, če ne bi ob *metrski disonanci* obdelal še *off-beata*, ki je v nekaterih glasbenih praksah gost in hudo natančen tehnični termin s širšim kulturnim ozadjem, kjer ne prevladuje »glasbena pisnost«, marveč »fonografska ustnost«. Le-ta za glasbenike lahko odigra podobno vlogo mnemotehničnega in skladateljskega pripomočka kot notni zapis. Jazz je že prvi tak zgodovinski zgled. Gligo je sicer včasih v komentarjih o pojmih, kjer razpravlja o izbranih definicijah, pomanjkljiv. To se bolj pozna pri izrazih iz popularnih godb kakor pri pojmih s področja komponiranih glasb, avantgardnih tokov in skladateljskih postopkov.

Utrjena predstava o muzikologiji (pri nas) je, da se peča s tisto glasbo, ki se

¹ Za definicijo discipline naj rabi tista iz *Harvard Dictionary of Music*: muzikologija je »korpus sistematizirane vednosti o glasbi, ki uporablja znanstveno raziskovalno metodo, izhaja iz filozofske spekulacije in racionalne sistematizacije dejstev, procesov in razvoja glasbene umetnosti, odnosa človeka do te umetnosti.« (Keil, 1998: 305)

je, učena, kot je bila, zvečine »zapisana«, notirana dogajala do konca 19. stoletja in malo čez v Evropi in za nazaj velja za umetniško glasbo. Prevod *Pojmovnika*, pa tudi nekaterih drugih del, lahko navsezadnje interpretiramo kot oznanilo, da je po preteklih petnajstih letih v 21. stoletju tudi domača muzikologija končno do kolen zabredla v pestro 20. stoletje, kjer se je dominantnemu, a manjšinskemu delu igrane glasbe pridružilo še 99 odstotkov glasbe, ki jo snujemo, igramo in poslušamo na tem svetu.

Odločitev za prevod Gligovega *Pojmovnika* je lahko znamenje odpiranja neke dolgotrajne zapore. Zato jo razumemo kot intervencijo v lastno zamejeno akademsko polje, njegove določajoče estetske predsodke, navsezadnje tudi kot poseg v dolgoletni buržoazni oportunitizem pri delanju akademske kariere, na katerega ni bila imuna nobena evropska (ali zahodna) katedra. Mimogrede, to zadnje do konca šestdesetih let 20. stoletja v dobršni meri velja tudi za sociologijo glasbe, ki je dobesedno potrebovala generacijski prelom v lastnih vrstah, ki je nastal pač s tem, da so se novi sociologi glasbe formirali kot poslušalci ali praktiki rocka, podobno kot se je pretežni del povojnih etnomuzikologov oziroma glasbenih antropologov v ZDA in tudi drugod po svetu formiral ob jazzu in bluesu. Današnji zgled tehtne in berljive muzikološke razprave o aktualnih raziskovalnih problemih, ki veljajo za vse glasbe in vede o glasbi, je *Glasba* iz Oxforddove serije »zelo kratkih uvodov« angleškega muzikologa in specialista za Beethovna, Nicholasa Cooka (2009). Spotoma smo omenili različna mnemotehnična sredstva kot pomagala pri skladanju. Zato velja opozoriti na naslednjo opombo v zvezi s skladanjem s pomočjo klavirja, v »skladateljski kulturi« pogosto stigmatiziranem tudi zaradi Beethovnovе posebnosti – gluhosti in posledično tega, da je na papirju »gledal svojo glasbo«: »Zamisel, da je s skladanjem s klavirjem nekaj narobe, je samo še en primer mita 19. stoletja, da je glasba nekaj čistega, breztelesnega, kar se nepozvano spusti iz svetega duha. Skladatelji vedo, da glasba ni nekaj, kar kot vreme nastane samo od sebe. Glasba je nekaj, kar ustvariš.« (Cook, 2009: 78) To sta vedela tudi Charlie Parker in Ali Farka Touré, le da sta, kakor vemo, ustvarjala z drugimi sredstvi, empirično preizkušala možnosti, se opirala na druga izročila, obdelovala svoje glasbilo in glas. Zgodovinsko zahodno delitev dela na skladatelja in izvajalca sta odpravila oziroma se nanjo sploh nista preveč ozirala, saj v njunem glasbenem delokrogu ni bila tako mogočna, kar še ne pomeni, da ni bila navzoča drugače – bila sta pač glasbenika, predstavnika drugačne glasbene umetnosti.

Prehod v sociologijo glasbe je bolj domač, vsaj v tisti njen obširni del, ki obravnava popularne godbe, vključno z zame vedno prvim sociologom glasbe, ki je ravno proti popularni godbi (»lahki glasbi«) in jazzu usmeril številne tirade, Theodorjem Adornom. Sociologija popularne glasbe se je pravzaprav formirala v polemiki z njim, njegovo negativno dialektiko in predvsem z včasih čudaškimi stališči in estetskimi vrednostnimi sodbami, kar je včasih mejilo na obsesijo (to je bil pravi popakademski šport negotovih izidov – potolči Adorna). John Shepherd (2013) v orisu zgodovine sociologije glasbe opozarja na dvoje. Najprej na to, da

dolgo ni bilo prave skupnosti sociologov, ki bi izključno proučevali glasbo, in zato tudi ni bilo njene kontinuitete. Tudi za »sociološke klasike« je bila glasba prej podaljšek njihovega temeljnega dela. Osnovni premisleki sociologije so bili usmerjeni k razumevanju pojavov, kot so družbena neenakost, družbena kohezija, logika množičnih gibanj in interakcija v manjših skupinah. Na primer, s konstitucijo IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) leta 1981 se je oblikovala prepoznavna mednarodna skupnost proučevalcev popularne godbe, v kateri so prevladovali sociologi in sociologija glasbe (rocka).

Druga zgodovinska poteza glasbene sociologije je njena dolga preokupacija z »zahodnoumetniško glasbo«. To vrst glasbe so imeli za avtonomno in s tem v njenem estetskem jedru izločeno iz vsakršnih vplivov družbenih procesov, kar naj ne bi veljalo za očitno »socialne« tradicionalne oziroma ljudske in popularne godbe. Po Shepherdovem mnenju je povezana tako s privilegiranim statusom »zahodne umetniške glasbe« v družbi kot v samem akademskem okolju – tu se je poznal akademski oportunitizem. Kdo pa bi si pacal status in ogrožal pridobljeni akademski ugled z »lahko glasbo«?

Prvenstvo »zahodne umetniške glasbe« je zlasti po drugi svetovni vojni prva načela etnomuzikologija oziroma antropologija glasbe. Šlo ji je za vključitev tradicionalne glasbe oziroma neevropske glasbe v študij glasbe, sčasoma pa vsake glasbe v vsaki kulturi, s čimer je načela samoumevnost »zahodne umetniške glasbe« kot edine glasbe, ki so jo poučevali in raziskovali na univerzitetnih ustanovah predvsem muzikologi (Keil in Feld, 1994; Leydi, 1995; Merriam, 2000). Za mlade družboslovce je od sredine šestdesetih let veljalo nekaj podobnega. Na univerzo so prinesli svoje politične, kulturne in glasbene afinitete, ki so bile del kulturnih in političnih izzivov šestdesetih let. Glasba, ki je povzemala njihovo »strukturo občutenja«, je bila zvečine rock, ki se je ideološko dvoumno opredeljeval do druge komercialne glasbe. Sociološko intonirane obravnave popularne godbe (oziroma kar rocka) so bile sprva izrazito opozicijske v odnosu do družbenega in glasbenega *statusa quo*. Spodnašanje ekskluzivnosti zahodne umetne glasbe je dopolnilo prizadevanje za to, da se v predmetnike v srednjih šolah in na fakultetah vključi tudi popularna godba. Temeljilo je izključno na socioloških argumentih. S socialno antropologijo in etnomuzikologijo jih je kljub različnim ozadjem disciplin povezovala kritična drža, dostikrat oprta na različne tokove marksistične misli, pri razumevanju oblikovanja in graditve posebnih in različnih glasbenih realnosti so jih zbližale metode terenskega raziskovanja in opazovanja (Shepherd, 2013; Shepherd in Devin, 2015).

Poglejmo IASPM. V zasnovi je bil ohlapna koalicija mlajših raziskovalcev, ki so v šestdesetih in sedemdesetih letih rasli z rockom in so obenem sprejemali novejšo kritične študije kulture, ki so izzvale obstoječe humanistične in družbene vede. Še danes je, sicer razvejen in žal tudi akademsko in karierno profesionaliziran. Je pa bolj odprta in manj toga združba kakor večina mednarodnih akademskih združenj. K vzpostavljanju mladega raziskovalnega področja so največ prispevali

sociologija in socialna antropologija, radikalnejše smeri v kritični oziroma kulturni muzikologiji in pluralistične obravnave ameriške glasbe, kulturni študiji subkultur in medijev, napredna glasbena folkloristika (med drugim je bil zgodnji član IASPM zgodovinar bluesa Paul Oliver) in vplivni tok ameriškega glasbenega novinarstva in publicistike (Middleton, 2014). Glavnina študijev popularne godbe se je sprva posvečala zahodnemu, angloamerškemu rocku in popu in je zanemarjala druge popularne okuse v zahodnih družbah, zgodovino popularne godbe pred pojavom rock and rolla in popularne godbe v drugih delih sveta. Zato se jih je prijel vzdevek »rockizem«. Motive za ustanovitev združenja in zadrege pri iskanju splošne definicije *popular music* je povzel muzikolog Philip Tagg na drugi redni bienalni konferenci IASPM leta 1983:

Naj bo »popularna godba« vsa glasba, ki je tradicionalno izključena iz konservatorijev, glasbenih šol, univerzitetnih oddelkov za muzikologijo, pravzaprav na splošno izključena s področja javnega izobraževanja in javnega financiranja v kapitalističnem svetu: vsekakor je to stanje stvari razlog za obstoj združenja IASPM in »popularna« je krajši način za izrekanje »tradicionalno izključene ...« in podobnega! (Tagg v Brennan, 2007: 11)

Od začetnega obdobja konstituiranja področja proučevanja popularne godbe se je poznal močan sociološki in sočasni politični kontrakulturni naklon raziskovalcev. Nekateri so mu upravičeno očitali »sociologizem« (z dolgoletno prevladujočo usmerjenostjo v raziskave mladinskih kultur in subkultur, ki so začele zavirati druge premisleke) in izrivanje muzikologije ter zlasti glasbenikov iz združenja. Člani združenja so proizvedli izvrstne analize glasbene industrije in občinstev, zato pa so odrinili raziskovanje glasbenih praks, struktur in pomenov, kar so v študij glasbe prinesli etnomuzikologi. Vmes so prilomastili in z vsem počez začeli pometati eklektični kulturni študiji. Danes prevladuje dojetje, da so vse glasbene oblike povezane s problemi prodajanja glasbe, tehnologije, posredovanja, uživanja in hibridnosti, ki se jim je izvorno posvetila sociologija rocka (Frith, 2007). Še vedno pa obstaja tiha geografska delitev dela na »zahodno popularno godbo« in »svetovno popularno godbo« (Manuel, 2014), ki je sled starejše delitve interesnih »terenov« med sociologijo popularne godbe in etnomuzikologijo. Svoj tradicionalni teren seveda še vedno ohranja muzikologija, ki pa so ga od znotraj med drugim dobro začele najedati feministične muzikologinje. To je sicer poenostavljena slika, kot krasna »geostrateška« razdelitev glasbenega sveta, čeprav so meje bolj porozne kakor nekoč. Najbolj jih – kot vedno – rahljajo glasbeniki sami in nove glasbene prakse, ki sprožajo druge nesporazume in tudi nova izključevanja. Denimo, eno bolj zabavnih in zanimivih vprašanj, ki zadeva zgodovino popularne godbe, je: ali je jazz (v ZDA pred leti ideološko ustoličen kot »ameriška umetniška glasba«) popularna godba.

Kar zadeva muziko, še vedno velja upoštevati na prvi pogled nenavadno sta-

lišče sociologa glasbe Simona Fritha, da boljše razumevanje »nizke«, popularne kulture in še posebno popularne godbe lahko pripomore k razumevanju procesov v sodobni družbi (Frith, 1996; 1984). Čeprav nam gre to težko z jezika, je dejstvo, da v svet glasbe vstopamo žanrsko. Bogate analize glasbenih žanrov in njihove zgodovinske konstitucije kar kličejo po formalni muzikološki analizi in njeni večji udeležbi. Navsezadnje gre pri glasbenih žanrih za to, kar slišimo (zvočne konvencije), vidimo (izvajalske konvencije), načine prodajanja glasbe (konvencije pakiranja godbe) in za glasbeno ideologijo (v utelešenih vrednotah določene glasbene zvrsti) (Frith, 1996).

Če se vrnem k urednikovemu povabilu k »pomiritvi in razjasnitvi nasprotij«, menim, da je domača muzikologija zamujala bolj kot v tujini. Morda je bilo to zanjo povsem udobno stanje. To ni bil problem sociološko usmerjenih piscev o glasbi, ki nam, odkrito povedano, to sploh ni bilo mar. V nekaterih zvrsteh popularne godbe smo prepoznali in zaslišali »glasbo kot močno družbeno silo«, njen identifikacijski in afektivni naboj, kozmopolitstvo proti lokalnemu dolgočasju, a v vsem tudi nakopičena družbena protislovja, ideološke iluzije, razmerja družbene moči, konec koncev kulturno logiko poznega kapitalizma. Tu stoji jasno svarilo sociologa navadne kulture Raymonda Williama, da »moramo (v praksi analiziranja) odstopiti od običajnega postopka, v katerem (umetniško delo kot) predmet izoliramo in potem odkrivamo njegove sestavine. Nasprotno, odkriti moramo naravo (umetnostne) prakse, nato pa njene pogoje.« (Williams, 1997: 34) To še ne pomeni, da bi v maniri poznejših kulturnih študijev glasbe gojili populističen sum zoper vsa umetniška prizadevanja in prizadevanja za izvirnost (Frith, 2007: 57–58). Ravno nasprotno, popularno za nas nikoli ni bilo enako komercialnemu ali vplivnemu. Tudi v »nepopularnem« tli obljuba sreče, tako ljuba Adornu.

O poslušanjih

Ponovno bo iztočnica urednikov poziv. Zapisal je, da je »mogoče glasbo opazovati tudi kot »izolirano« zvočno substanco, kot pojav na sebi – torej *fenomenološko*«. To naj bi bilo privilegirano področje muzikologije zoper pečanje sociologije glasbe, ki mu z Blaukopffom (1993) mirno najsplošneje rečemo proučevanje glasbe in glasbenih praks v družbenih spremembah. Mojo pozornost je pritegnila sintagma »*opazovati glasbo*«. Blizu mi je, naj sprva zveni še tako protislovno, bistroumno nesmiselno. Glagoli, povezani z gledanjem (na primer uvideti, sprevideti), običajno napotujejo na globlje spoznanje, zaznavanje vsebine, jasnost (spet smo v območju nazorno vidnega) mišljenja, dožemanja z gledanjem. Slovenščina v tem ni izjema. Zdi se, da je bila v tem pomenu uporabljena sintagma »*opazovati glasbo*«. In vendar se je kot nekakšen lapsus vrnila na ključnem mestu, ki opozarja na razliko med sociologijo glasbe in fenomenološko usmerjeno muzikologijo. Verjetno pisec z njo ni mislil – ali pač je – na opazovanje ali gledanje partiture, notnega zapisa skladbe

ali sonograma zapete pesmi, ki ga je zabeležil Seegerjev melograf, se pravi dveh različnih grafičnih reprezentacij muzike različnih tež in vlog v zgodovini zahodne glasbe in zraven v vedah o glasbi.

Vseeno velja, da vsak v zvezi z glasbo in sploh z zvočnim svetom najprej pomisli, da glasbo *poslušamo*. Ko konkretno zazveni, je dana v slisanje. Glasba je narejena zato, da jo poslušamo. Vsakdo, tudi glasbenik, je najprej poslušalec. Poslušanja so različna. Bolj zagonetno vprašanje je, ali glasbo potem, ko jo neprenehoma pasivno *čujemo*, tudi *slišimo* oziroma, težje, kako jo *slišimo-razumemo* v pomenu, kakor ga je – fenomenološko – opredelil Pierre Schaeffer, utemeljitelj *musique concrète* in mislec zvočnih objektov, se pravi intencionalnega poslušanja (Schaeffer 1966; 1996). Njegove štiri med seboj krožno povezane načine vsakdanjega poslušanja (zvokov/šumov, človeške govorice, glasbe), ki prehajajo od konkretnega k abstraktnemu in od objektivnega k subjektivnemu, je bolj ali manj mogoče zajeti v stavku: »Čul sem, kar si rekel meni navkljub, čeprav nisem poslušal pri vratih, ampak vseeno nisem razumel tega, kar sem slišal.« (Chion, 2009)

Schaeffer je v zvezi z glasbo ves čas poudarjal dvoje: sam proces »delanja glasbe«² in moduse poslušanja, konceptualizirane v znameniti tabeli štirih poslušanj. Vseeno ne pozabimo, da je bil sredi utemeljevanja nove studijske glasbene prakse, svoje *musique concrète*.³

Vsekakor si je prizadeval za ravnovesje med obema poloma, med izdelavo glasbe in njeno percepcijo, ravnovesje, ki ga ja tolikokrat porušila povojna praksa zahodne umetne oziroma učene glasbe (*musique savante*). Po njegovem mnenju je tradicionalna zahodna glasba še omogočala to ravnovesje, področje (tedaj) sodobne kompozicije pa nič več – med podrobnimi navodili za izvedbo v partituri, skladateljevimi hotenji in slišanim rezultatom je le malo skupnih točk. Sočasno so se pokazale čedalje večje omejitve glasbenikov in s tem glasbe pri ustvarjanju glasbe (zahodnega »katekizma glasbe« s sistemom notacije, z arhetipsko glasbeno noto, ki jo razlikujemo glede na kriterije višine, trajanja in jakosti). Toda ob lastne meje sta trčila tudi samo izdelovanje glasbil in virtuoznost izvajanja. S tem ko se znebimo teh omejitev ali jih elegantno obidemo, današnje tehnike toliko bolj raz-

² Fr. *faire de la musique* nalašč prevajamo grobo, na primer, angl. ustreznica bi bila *to make music*, in tako naprej. Sicer Schaeffer včasih govori tudi o »proizvodnji« glasbe, ki jo dela *homo faber*, pa s tem ne misli industrijske proizvodnje glasbe v kapitalizmu.

³ Kakor je znano, se je Schaeffer zaradi številnih nesporazumov glede svoje glasbene prakse imenu »konkretna glasba« iz leta 1948 v poznih petdesetih letih odpovedal in jo je raje priključil »eksperimentalni glasbi«. Njegov projekt – nova muzika iz *konkretnega zvočnega gradiva*, iz zvoka, ki ga slišimo zato, da od njega abstrahiramo glasbeno vrednost – je bil predvsem reakcija na veliko obdobje apriorne serialne kompozicije, utemeljene v popolni abstrakciji, saj le-ta začne z abstraktno zasnovno in notacijo, ki vodita do konkretne izvedbe. Bil pa je tudi odpor proti nastopu elektronske glasbe v začetku petdesetih let, ki so jo njeni skladatelji domislili na papirju in komponirali v skladu s principi, pobranimi iz matematike ali fizike, kar je vključevalo izrecno redukcijo glasbenih pojmov na fizikalne parametre. Skladatelji z obeh polov, na primer Boulez in Stockhausen, so kritizirali postopke »konkretne glasbe« zaradi domnevnega »pozitivizma« in »anarhije«. Z današnjega vidika bi lahko rekli, da je bil Schaeffer »avantgardni glasbeni tradicionalist«.

galijo omejitve poslušanja, našega slišanja. Ena osrednjih, izhodiščnih tez njegove monumentalne *Razprave o glasbenih objektih* iz leta 1966 je, da je ta nova praksa izdelovanja glasbe ponovno obnovila slišanje: nastopil je čas za ponovno učenje tega, kako slišati to, kar smo proizvedli.

Mogoča pragmatična izpeljava za širšo današnjo rabo bi bila, da je treba ponovno revalorizirati poslušanje na splošni ravni, upoštevajoč poslušalčevo beganje in prehajanje iz enega poslušanja na drugo. Na konkretni glasbeni ravni bi takšno ponovno ovrednotenje poslušanja, ki ga ne spodbuja več niti javni radio z glasbenimi programi, pomenilo zavzemanje za glasbeno izobraževanje, ki bo ponovno navajalo k prepoznavanju glasbenih oblik tako v simfonični kot popularni glasbi.

O glasbenem presenečenju v filmu

Ena najboljših, vsestranskih razprav o glasbi, kar jih imamo v slovenskem prevodu, je Chionova *Glasba v filmu* (2000). Glej z ušesi, poslušaj z očmi: tako se bere. Schaefferjev adept je nazoren: vsaka glasba, izvorna partitura ali varietejski komad, sposojena klasika ali pop v filmu naleti na isti problem: kaj se z njo dogaja, kako je uporabljena, kako učinkujejo njen ritem, melodija, harmonije in barva zvoka. To, da so lahko tri note iz glasbene skrinjice v filmu ravno tako velik svet kot vsa (Wagnerjeva) *Tetralogija*, je za zagovornika avtonomne glasbene umetnosti lahko neprijetno. Filmski glasbi so številni odrekli kakršno koli umetniško vrednost. Menili so, da je podložna služkinja gibljivim podobam, zgolj spremljevalka v stranski vlogi oziroma glasbena preproga, kot je o njej menil Stravinski. Toda Chion prepričljivo formulira, da filmske konvencije odsevajo tudi razvoj našega poslušanja, naše senzibilnosti. V javni ali domači kino vseeno vstopamo kot gledalci z določeno kulturno prtljago. Glasbe v vsakdanjem življenju razdvajajo občinstvo, so sredstvo za kulturno diskriminacijo. V filmu pa so ti raznorodni elementi lahko tudi solidarni. Claudia Gorbman (v Frith, 1996) je v filmu določila tri glavne kode, dramatičnega, emocionalnega in kulturnega, ki napajajo tudi naše vsakdanje poslušanje. Smo v krožnem procesu. Avtorji glasbe za film prinesejo v film zvoke iz svoje zasidranosti v zahodni umetni glasbi in muzikologiji in z njo uprizarjajo vsakdanje pomenske konotacije, poslušalci »nabirajo« glasbene pomene iz filmov, iz kinodvoran, v katerih smo se naučili, kako zvenijo čustva, kulture in storije. To je lahko za tradicionalnega privrženca »glasbe kot take« neznosno. Če je morda privrženec glasbenih modernizmov, ki so medtem izpraznili koncertne dvorane, je pa tudi zoprno, da jih množično občinstvo največ sliši v žanrih, kot so grozljivke, srhljivke in znanstvena fantastika. Glasba v filmu nas sili k premisleku o današnjem mestu glasbe v vsakdanjem življenju, ko je glasba povsodna. To je novo, glasbo v filmu danes vsi živimo, prekinjeno, fragmentirano, utišano ali navito na vsakem koraku.

O muzaku, povsod

Ameriško podjetje Muzak je tik pred stečajem leta 2011 kupila mogočnejša kanadska korporacija Mood – za 345 milijonov dolarjev. V zgodovini glasbe in industrije razvedrila 20. stoletja je Muzak veljal za družbo nesrečnega imena, za deviantno dete kapitalizma. »Muzak« je postal oznaka za najbolj osladno instrumentalno glasbo. Utelešal je vse najslabše, degradacijo muzične umetnosti na brezobzirno funkcionalnost, ki so jo podpirale behavioristične teorije o glasbi in našem doživljanju glasbe. Etiketo »pohištvna glasba«, ki je postala eno od poimenovanj za muzak, so si sposodili pri francoskem skladatelju Ericu Satieju. Njegova *musique d'ameublement* je bila v temeljni zasnovi precej bolj subverziven koncept. Znano je, da Satieju ob premierni izvedbi istoimenskega komada v pariški galeriji leta 1920 ni uspelo prepričati obiskovalcev, naj ob ravnodušnem ponavljanju variacij melodičnih tem še naprej klepetajo, si ogledujejo slike in ob pašnji pogleda srebajo iz kozarcev. Buržoazna konvencija usmerjenega, pozornega poslušanja je bila močnejša od Satiejevega navodila. Komad ni učinkoval kot zeleni kos pohištva, enakovreden vsem šumom, povzročenim zvokom v prostoru, kakor ozadje, ki se brez avre staplja s preostalim okoljskim brenčanjem in vrvežem.

Zamisel o »glasbi za pohištvo« je preobrazbo doživela na ameriških tleh – v začetkih predvajanja posnete glasbe in iskanjih možnosti za njen prenos na daljavo. Družba Muzak (sestavljena iz muzike in Kodaka) je bila pogruntavščina elektroinženirja in generala Georgea Owena Squierja, tudi izumitelja prenosa radijskega signala po električnih, telegrafskih in telefonskih linijah. Njegovo podjetje je v dvajsetih letih prodajalo in prenašalo »glasbo za kuliso« hotelom in restavracijam v New Yorku. Sčasoma se je večina njihove prodajane lahkotne instrumentalne orkestrske glasbe brez amplitud in presunljivih prehodov prijala nova oznaka »glasba za dvigala« (*elevator music*). Zadaj je bila psevdoznanstvena domneva, da ljudi v klavstrofobičnih dvigalih, ki se podijo proti vrhovom nebotačnikov, ta glasba zamoti in pomirja. Bila je osnova za širjenje posla in dobavljanja muzaka v pisarne, proizvodne enote, v vojaške kontrolne sobe – muzak naj bi kot glasbeni stimulus ali pomirjevalo povečeval delovno storilnost, rahljal napetost pri delu, razbremenjeval delavce pri monotoniji rutinskih opravil. Geslo podjetja za dobavo glasbe za prostorsko kuliso je bilo: »Dolgočasno delo naredi manj dolgočasno dolgočasna glasba.« (Lanza, 1994: 49)

Dolgoletna ikona muzaka kot marketinškega orodja za »dražljajsko« glasbeno maskiranje šuma v prostoru je bil orkester Mantovani. V osemdesetih letih je za družbo ogromno preارانžirane glasbe posnel radijski simfonični orkester iz češkega Brna. Veliki, zmagoslavni iztek tradicionalnega muzaka je bila glasbena tema nekdanjega uslužbenca podjetja Angela Badalamentija za TV-nadaljevanko *Twin Peaks*, ki jo je režiral David Lynch.

Sodobni Muzak je spreobrnil staro proizvodno strategijo. Namesto prodaje glasbe kot orodja upravljanja je začel prodajati programirano avtorsko glasbo kot

»emocije«, kakor potrošniški življenjski slog. Muzak je postal sredstvo za novodobno znamčenje prostorov. Večina njegove dejavnosti – dosegla je 100 milijonov ljudi – je bila zvočno oblikovanje prostorov iz digitalne zaloge več kot dveh milijonov izbranih avtorskih komadov, od Mozarta, The Beatles, Metallice do Norah Jones. Nova avdioarhitektura. Glasbeno opremljanje restavracij, trgovin z oblačili, letališč, veleblagovnic, tudi telefonskih operaterjev se je pretvorilo v sofisticirano snubljenje potrošnika: hiphoperja pri nakupu superg, odvetnice iz pravnega podjetja v butiku z oblačili znanih modnih oblikovalcev in tovarniškega delavca v McDonaldu. Muzak se je priplazil v naše načine slišanja in ravnanj ob muziki. Strukturira jih. Je vsakdanji in vsepovsod, programiran za razpoloženje (*mood*).

Ali se preveč ubadamo z zanimivo glasbo?

Literatura

- AUSLANDER, PHILIP (2007): *V živo. Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- BLAUKOPF, KURT (1993): *Glasba v družbenih spremembah. Temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: ŠKUC/Filozofska fakulteta.
- BRENNAN, MATTHEW (2007): *Down Beats and Rolling Stones: a historical comparison of American jazz and rock journalism*. Doktorska disertacija. Stirling: University of Stirling.
- CHION, MICHEL (1994): *Musiques, médias et technologies*. Pariz: Dominos/Flammarion.
- CHION, MICHEL (2000): *Glasba v filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- CHION, MICHEL (2009): *Guide to Sound Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research*. Pariz: Buchet/Chastel.
- COOK, NICHOLAS (2009): *Glasba. Zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina.
- FRITH, SIMON (1986): *Zvočni učinki. Mladina, brezdelje in politika rock and rolla*. Ljubljana: Krt.
- FRITH, SIMON (1996): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- FRITH, SIMON (2007): Une histoire des recherches sur les musiques populaires au Royaume-Uni. *Réseaux* 141–142(2): 47–63.
- GLIGO, NIKŠA (2012): *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- KEIL, CHARLES (1998): Call and Response: Applied Sociomusicology and Performance Studies. *Ethnomusicology* 42(2): 303–312.
- KEIL, CHARLES IN STEVEN FELD (1994): *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LANZA, JOSEPH (1994): *Elevator Music. A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*. New York: St. Martin's Press.
- LEYDI, ROBERTO (1995): *Druga godba. Etnomuzikologija*. Ljubljana: ŠKUC/Filozofska fakulteta.
- MANUEL, PETER (2014): Popular Music II. World Popular Music. V *Grove Music Online*.

- Oxford Music Online: Popular music*, R. Middleton in P. Manuel (avtorja). Oxford University Press. Dostopno na: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1> (30. oktober 2014).
- MERRIAM, ALAN P. (2000): *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- MIDDLETON, RICHARD (2014): *Popular Music I. Popular Music in Europe and Northern America*. V *Grove Music Online. Oxford Music Online: Popular music*, R. Middleton in P. Manuel (avtorja). Oxford University Press. Dostopno na: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1>. (30. oktober 2014).
- SCHAEFFER, PIERRE (1966): *Traité des objets musicaux*. Pariz: Éditions du Seuil.
- SCHAEFFER, PIERRE (1996): Razprava o glasbenih objektih. *Časopis za kritiko znanosti* XXIV(178): 175–200.
- SCHAEFFNER, ANDRÉ (1994): *Origine des instruments de musique*. Pariz: Éditions de l'école des hautes études de sciences sociales.
- SHEPHERD, JOHN (2013): *Sociology of music*. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Dostopno na: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2242526> (29. oktober 2014)
- SHEPHERD, JOHN IN KYLE DEVIN (2015): Introduction. *Music and the Sociological Imagination – Past and Prospects*. V *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, J. Shepherd in K. Devin (ur.), 27–34. Routledge: New York.
- VIDMAR, IČO (2014): Nikša Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja* (ocena knjige). *Nova muska*. Dostopno na: <http://novamuska.org/?p=8101> (27. februar 2014).
- WILLIAMS, RAYMOND (1997): *Navadna kultura. Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.

K problemu nastanka popularnih godb

Abstract

Towards the Problem of the Emergence of Popular Music

The text is a reaction against the prevailing ahistoricity in popular music studies and its Anglo-centrism, in which popular music is implicitly understood as Anglo-American, coexistent with the global capitalist market, self-evident, and timelessly, eternally "present". These assumptions can nevertheless be made explicit and be subject to a historical examination of their validity, which then leads to an examination of historical conditions for the emergence of various popular music types across the non-Western world. These conditions are shown to be much more diverse and much less self-evident than usually assumed in popular music studies.

Keywords: popular music studies, historicity of popular music, global emergence of popular musics, world music, critique of anglocentrism in popular music studies

Jože Vogrinc is a lecturer at the Department of Sociology at Faculty of Arts, University of Ljubljana. (joze.vogrinc@ff.uni-lj.si)

Povzetek

Besedilo je odziv na nezgodovinsko razumevanje popularne godbe kot nečesa samoumevnega, angloameriškega in obravnavanega v terminih večne zdajšnjosti globalnega trga. Izluščiti poskuša implicitna merila, po katerih je popularna glasba na splošno prepoznavna v primerjavi z drugimi glasbami. Nato se vpraša, kakšne so bile zgodovinske družbene razmere za izoblikovanje popularnih godb. Potem te pogoje identificira tudi zunaj Angloamerike in širše Zahoda. Pokaže, da niso samoumevni in da so časovno in tehnološko raznovrstni.

Gljučne besede: raziskave popularnih godb, zgodovinskost popularnih godb, nastanek popularnih godb v svetu, world music, kritika anglocentrizma v raziskavah popularnih godb

Jože Vogrinc je predavatelj na Oddelku za sociologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. (joze.vogrinc@ff.uni-lj.si)

Nagibi za nastanek pričujočega besedila so vezani na novejša dela, ki vpe-
ljujejo bralke in bralce v raziskovalno področje *popular music studies*.¹ Ne Roy
Shuker v popularnem učbeniku *Understanding Popular Music Culture* (2008; 2013),
ne uredniki in pisci zbornika *The Popular Music Studies Reader* (Bennett, Shank in
Toynbee, 2006) se ne ustavijo, da bi razločili predmet, s katerim se ukvarjajo, od
drugačnih predhodnih ali hkratnih predmetov. Predvsem popularne godbe (ali
morebiti godb, v množini) ne razumejo zares kot preplet kulturnih form v pomenu
Raymonda Williamsa (Williams, 1997), torej zgodovinsko nastalih skupkov glasbe-
nega življenja, od produkcije prek distribucije do potrošnje oziroma od domišljjskih
zamisli v glavah do ustaljenih družbenih rab glasbe in zvočnosti. Saj si dajo veliko
opraviti z raznovrstnostjo vidikov popularnoglasbene kulture in načelno priznavajo
heterogenost popularne godbe in celo njeno hitro notranjo spremenljivost. A to
počnejo, kakor da vsi vemo in soglašamo, kaj zanesljivo spada v »naše« področje:
tisto, kar trg priznava in prepoznava kot popularno godbo (vključujoč razmeroma
manj popularne oblike opozicije popularnejšim zvrstem, ki lastno identiteto gradi-
jo v razmerju do teh zvrsti kot njihova domnevno čistejša različica – kakor hardcore
nasproti punku v 80. letih prejšnjega stoletja ali black metal nasproti heavy metalu
v devetdesetih letih). Taka predstava naj bi se najbrž ujemala s pričakovanji ali
vsaj navadami nedoločljivih »povprečnih potrošnikov«, saj samoumevno zajema
angloameriško posneto in prek medijev dostopno godbo vsaj od rock and rolla v
50. letih, če že ne od jazza v 20. letih, pa do danes.

Dejanska skupna podlaga tega navidezno samoumevnega sprimka je monopol
nad avtorskimi pravicami do skladb in izvedb, ki sega globoko v čas med svetovni-
ma vojnama in zajema večji del tržno zanimive glasbe, posnete v svetu v tem času.
Sega onkraj pravic do rente iz vseh vrst javnega predvajanja in izvajanja godbe, saj
zajema tudi nadzor nad promocijo in ocenjevanjem v medijih, filmov, nadaljevanj
in drugih medijskih oblik, kjer je godba uporabljena. Tako se akademska vednost
o popularni godbi predaja navideznemu brezčasju, to pa ustreza monopolni renti
na zgodovino popularne godbe ali, natančneje, renti, ki parazitira na glasbenem
življenju tako, da z reciklažo duši možnosti novega.

Ne gre za to, da uvajalci v raziskovanje popularne godbe ne bi vedeli, da je
popularna glasba lahko nastala in živi šele v zgodovinskih, se pravi družbeno pro-
izvedenih, razmerah. Gre za to, da ne zmorejo niti približno navesti meril, po kate-
rih iz obsega »svojega« področja izključujejo godbe, za katere mislijo, da ne spada-
jo vanj. Že to je zadosten dokaz, da ostaja obseg popularne godbe samoumeven
in zato ideološki. Če tega merila nimate, ostane kot dejansko merilo prepoznava
trga in to merilo od zunaj, nemišljeno, gospoduje področju s pretenzijo po vednos-

¹ Slovenska poimenovanja *studies* nihajo med žensko in moško obliko: so študije ali študiji? Kratek
razmislak o tej dilemi najdete v Vogrinc (2015). Sicer soglašam z ustitnim mnenjem Rajka Muršiča,
da bi bilo pravilneje reči študijam/študijem raziskave. Godbi dajem prednost pred glasbo pri zvezi
s pridevnikom popularna zato, ker bolj poudari širše razsežnosti glasbenega življenja kakor pojem
glasbe, ki prevečkrat meri predvsem ali zgolj na glasbene oblike. Glej Vogrinc (2012).

ti. Ker deluje, tega merila žal ne moremo in ne smemo odmisлити kot dejanskega družbenega določila, a če nismo zmožni misliti konstitucije družbenega pojava, ki ga raziskujemo, ne bomo zmogli dobro zastaviti niti discipline, ki jo želimo razvijati.

Po drugi strani pa takšno priznanje nehote in nevede vsebuje podmeno, da je popularna godba družbena realnost – realnost, ki jo praktično uveljavljajo kot ekonomsko realnost tisti, ki jo tržijo, kot kulturno in glasbeno realnost pa tisti, ki glasbo, kakršno poslušajo, prepoznavajo s pomočjo klasifikacije, kakršna velja v distribuciji primerkov godbe, in nazadnje tisti, ki se s tako klasificirano vsebino ukvarjajo kot s popularno godbo.

Raziskavam popularne godbe ne očitam, da je njihova opredelitev področja samovoljen konstrukt, pač pa, da nereflektirano prevzemanje klasifikacije, kot se uveljavlja v prodaji in promociji, dejansko vzpostavlja spoznavni predmet, ki je goli refleks globalnega ekonomsko-političnega obvladovanja posnete in izvajane glasbe. Kar mu manjka do kritične vednosti, je analiza zgodovinskih družbenih razmerij, skozi katera se predmet raziskovanja vzpostavlja, reproducira in vendarle tudi transformira.

To potrjuje zadnja izdaja navedenega Shukerjevega dela (Shuker, 2013). Pisec se je odzval na očitke prejšnjim izdajam knjige, da zanemarja zgodovino in da preveč poudarja angloameriški rock in pop. Napoti vas k delom, ki tematizirajo zgodovine pop godb (Shuker, 2013: 6–7), in k svoji drugi knjigi, kjer pojasnjuje svojo klasifikacijo vse popularne godbe na dvanajst metažanrov (Shuker, 2013: 97; Shuker, 2012).

Shuker kljub temu, da prizna zanemarjanje godb, ki niso angloameriške, v svojih prejšnjih izdajah, razvrednoti zgodovinskost popularnih godb s postmodernistično puhlico, da je »pravilneje govoriti o *zgodovinah* kakor o *zgodovini* (podčrtal R. S.), da poudarimo sporno in naključno naravo zgodovinskega pojasnjevanja« (Shuker, 2013: 7). Vsako generacijo zanima kaj drugega in poudari v zgodovini druge momente in akterje.

Banalnost takih mnenj je posledica nerazlikovanja med zgodovinskimi opisi glasbenega življenja in »pojasnjevanjem« glasbenih oblik, ki je opravljeno tako, da jim kratko malo pripiše domnevnega iznajditelja med glasbeniki ali med publicisti na eni strani, in teoretskim pojasnjevanjem življenjskih oblik neke godbe in njenih preobrazb iz družbenih gibanj v konkretnih zgodovinskih okoliščinah na drugi. Samo zadnje je historična pojasnitev. Jasno je, da ni treba vsakemu pisanju, ki nas informira o nečem preteklem, biti že teorija nastanka opisanega dogajanja. A registriranje dogajanja ni zgodovinska pojasnitev. Zadovoljitev s tem, da najdemo nekoga, ki je iznašel, denimo, rock (pa naj bo glasbenik Elvis Presley ali DJ Alan Freed), ragtime, jazz, hip hop ali drum & bass, pa je zadovoljitev z nečim, kar ravno ni zgodovina, marveč je mitologija. Naivne zavede, da ima obliko opisa zgodovinskega dogajanja (kdo se je kdaj česa domislil ali kaj poimenoval). A pozorni moramo biti na vsebino razlage. Prav ta je mitološka: nastanek neke družbene življenjske oblike, ki se obnavlja in ima nekaj časa primerljive kulturne in družbene

učinke, pojasni tako, kot so že v prazgodovini pojasnjevali nastanek iznajdb: mitični junak je novost prvi izdelal in zdaj je novost pač pred našim nosom, »znana«.

Metažanri pa so Shukerjev poskus, kako smiselno klasificirati raznovrstnost vsega, kar se znajde pod nalepko popularnih godb. Rezultat (Shuker, 2012; Shuker, 2013: 95–110) je daleč od zahteve po teoretski konsistentnosti. Potem ko Shuker ustrezno opredeli pojem žanra kot pomagalo za komuniciranje med proizvajalci, promotorji in potrošniki popularne godbe, manj ustrezno dojame žanr kot zgolj tipološki pojem in še manj ustrezno razume svojo nalogo zgolj kot razporeditev vsega empiričnega bogastva popularnih godb pod temeljne urejevalne pojme. Teh je mitično število, ducat, in se kajpak ujemajo s prodajnimi kategorijami, saj to tudi so. Poglejmo si teh »12 metažanrov popularne glasbe: blues (vključno z R&B in gospelom), country, EDM /elektronska plesna glasba/, folk, heavy metal, jazz, pop, hip-hop, reggae, rock, soul in world music« (Shuker, 2013: 97).

Kot urejevalno načelo ta klasifikacija povsem spodleti. Nikakor namreč ne omogoča niti začetnega giba urejanja, ki bi ga pričakovali od teoretsko smiselne klasifikacije: ta bi pač morala biti sposobna poljuben produkt popularne godbe, praviloma torej posneto skladbo nekega izvajalca, enoznačno uvrstiti kot posamezno vrsto nekega rodu v en sam metažanr. S Shukerjevimi žanri to ni mogoče: poljubno veliko primerkov tipološko zlahka uvrstite v dva ali več metažanrov hkrati. Na eni strani se kopičijo »tipi«, ki bi jih po muzikoloških merilih zlahka uvrstili v isto slogovno obliko, saj je kakšna skladba uvrstljiva hkrati npr. v blues/R&B, pop, rock in soul. Na drugi strani nasproti enajstim angloameriškim metažanrom osamljena ždi *world music*. Vse bogastvo svetovne popularne glasbe je zmetano na kup, kjer se med drugim znajdejo perujski huayno pop, brazilska samba ali forró, malijski djeliji, grška rebetika, arabska in indijska klasična glasba skupaj z regionalno in lokalno turbo folk produkcijo, tuvinsko petje iz grla in javanski gamelan, kitajska opera in aboridžinsko trobljenje v didžeridu.

Poanta zadnjega odstavka ni, da se veliki večini popularnih godb po svetu s tem godi krivica (kar seveda drži). Za dojetje stvari je bistvena napaka, da pisanje, ki hoče uvajati v znanstveno raziskovanje, spoštuje prodajne nalepke kot objektivni red pojavov. A namen prodaje nikoli ni bila in ne bo enoznačnost, marveč iznajdevanje, variiranje in spreminjanje oznak tako, da bodo isto stvar lahko prodali različnim nišam ciljne publike. Cilj tržnih poimenovanj in razvrščanja je natančno nasprotje teoretskim zahtevam po pregledni razvrstitvi glasbenih pojavov v prepoznavno različne vrste in rodove.

Shukerjev flop ni brez spoznavne vrednosti. Nehote nam razkrije vsaj del značilnosti popularne godbe kot družbenega pojava. Njene konsistence očitno ne gre iskati v slogovnih značilnostih, ki bi na ravni tonskih lestvic, zgradbe kompozicij in druge muzikološko-analitične problematike postavljale popularno glasbo kot blok nasproti kakšni drugi glasbi, z drugačnimi lestvicami in strukturo. Če je slogovno popularna godba monstrum, kakršnega razkriva Shukerjevih »ducat opic« (= na eni strani prehajanje enih form v druge brez možnosti razločitve, na drugi

strani skrajna raznovrstnost življenjskih oblik, stlačena v isti »tip«, je očitno njena konsistenca pač samo v tistem, kar je za raziskave popularne godbe samoumevno izhodišče: popularna godba so tisti izdelki posnete glasbe kjerkoli na svetu, ki jih proizvajalci, prodajalci, popularizatorji in kupci prepoznajo kot popularno godbo. Opredelitev je prazna in tavitološka; zavrteli smo se v krogu in se spet znašli na začetku.

Ne bomo popustili. Narejeni krog je treba vzeti kot to, kar je: kot produkcijske pogoje družbene realnosti, ki ji rečemo popularna godba. Reproducira se tako, da se žanrske nalepke glede na tržne strategije in spreminjajoče navade kupcev in potrošnikov medijsko popularizirane godbe deloma ohranjajo, deloma spreminjajo.

Naš namen ne more biti na nekaj straneh na novo določiti, kaj spada v popularno godbo in kako to razvrstiti. Lahko pa vsaj nakažemo smer raziskovanja, po kateri bi se nastajanja popularnih godb lotili z več spoštovanja do velikanske raznovrstnosti ne le glasbenih oblik v ozkem pomenu besede, temveč življenjskih oblik delanja in rab glasbe po svetu, s tem pa tudi življenjskih pogojev nastajanja, ohranjanja in minevanja popularnih godb.

Misliti popularno godbo

Najprej se vprašajmo, kaj je temelj samoumevnosti, s katero poznavalci, občinstvo in biznis razmeroma soglasno izločajo nekatere žive oblike glasbenega življenja, ki so med ljudmi široko priljubljene, iz širšega pojma popularne glasbe (v mislih torej nimamo ozkih določil, ki bi izločila že lahko radijsko ali revijalno orkestralno glasbo ali zabavne glasbe neangloameriškega izvora: francoski šanson, italijansko kancono itn.). To sta predvsem vsa »umetna« (»klasična«, »resna«) glasba, čeprav so lahko nekatere arije ali instrumentalne skladbe za večino poslušalcev popularne glasbe bolj prepoznavne kot večji del glasbe, za katere privržence se sicer štejejo, in vsa »ljudska« (»narodna«, »etnična«) glasba, pa naj gre za razmeroma nepopularne tradicionalne oblike muziciranja, ohranjene bodisi v prvotnem okolju bodisi umetno s pomočjo etnomuzikologije in folklornih skupin, bodisi za pesmi (včasih znanih skladateljev in piscev besedil), ki jih ne more ne poznati poljubni udeleženec družinskih praznovanj ali prijateljskih zabav.

Seveda nam ni treba upoštevati kvalitativnih diskvalifikacij, po katerih je neprestopna ločnica med ljudsko in popularno godbo domnevna pristnost prve in zlaganost druge, ali da je nepremostljiva kvalitativna ločnica med resno in zabavno glasbo izvirnost in kompleksnost kompozicij pri prvi ter njihova klišejskost in banalnost na drugi. Napako pa naredimo, če ne premislimo temeljnih razlik v življenjskih oblikah, zaradi katerih se je popularna glasba poznavalcem teh drugih oblik upirala (oni pa so se uprli temu, da bi jo pripoznali kot glasbo).

Bistveno je pač, da se ljudje drugače socializiramo v popularne godbe, kakor pa

so se ljudje socializirali v te predindustrijske in predkapitalistične oblike glasbenega življenja. Popularne godbe so tiste, ki so jih ljudje spoznali in se jih naučili imeti radi prek medijev, kot konzervirano, reproducibilno glasbo na gramofonskih ploščah, kasetah, zgoščenkah; na radiu, TV, na YouTubu, na iPodu. Posneta je bila in razširja se zato, da bi njeni lastniki z njo čim več zaslužili, in reproducirajo jo mediji tako, da posnetke, s katerimi zaslužijo, širijo, kjer le morejo. Je del globalne kapitalistične ekonomije in njenega nezadržnega gona po »rasti« (razširjeni akumulaciji, dobičku, nižanju produkcijskih stroškov) ter vanjo vgrajenih katastrof (hiperprodukcije, uničevanja neprofitnih sektorjev itn.). To jo definira veliko bolj kakor njene oblikovne značilnosti, saj se glede teh na svojih robovih staplja z glasbo, za katero njeni zagovorniki nočejo, da bi veljala za popularno.

Popularnost popularne godbe ni zamenljiva s popularnostjo v »klasični« ali »ljudski« glasbi. Glede tega nas ne sme zaslepiti, da marketing danes operne zvezde proizvaja na enak način kakor pop zvezde, niti to, da se pod oznako etno ali *world music* na zahodnih trgih prodaja tako glasba, ki so jo etnologi posneli na vaški svatbi ali pri vsakdanjem delu opazovanih, kakor tudi elitna glasba Arabcev, Indijcev ali Kitajcev, ki je zanje »klasična«. Ne gre pač za to, koliko ljudi pozna neko skladbo ali uživa v nekem slogu. Gre za to, da obstaja popularna godba za poslušalce kot blago, da prepoznavajo posamezna blaga med seboj kot zvočne posnetke, pripisane (večinoma) izvajalcem kot blagovnim znamkam, in da tako dojeta blaga kupujejo. Medtem ko so plošča, kasete ali CD kupljena glasba, ki jo trošimo po nakupu, s ponavljanjem poslušanja, pa radio, TV ali splet prodajajo dostop poslušalčevim čutilom do uživanja glasbe (npr. z vizualnimi dodatki), muzak v okoljih prodajaln, letališč, hotelov itn. pa je investicija prodajalcev storitev v boljšo prodajo, se pravi, da tu (in še kje) služi kupljena pravica do predvajanja glasbe bolj gladkemu prodajanju vsega drugega.

Želja, da bi glasbenike šli poslušat in gledat v živo; sposobnost, da se naučimo pesmi s posnetkov na pamet in potem prepevamo s prijatelji Avsenikove in Šifrerjeve viže skupaj s partizanskimi in narodnimi; volja, da se učimo peti in igrati izbrano zvrst – ti in drugi načini, kako se danes ljudje socializiramo v glasbo, so specifično določeni s kapitalističnim načinom produkcije. Do glasbe imamo najprej dostop kot kupci in potrošniki; šele iz tega izhodišča se lahko razrastejo naše sposobnosti za kritično poslušanje in za soudeležbo v delanju glasbe.

V času pred posnetki glasbe in še posebej v glasbenih kulturah, kjer – v razliki do Zahoda zadnjih nekaj stoletij – niso imeli navade zapisovati glasbe in so slabo ali pa sploh ne razlikovali med skladanjem in poustvarjanjem, je glasba živela drugače. Bila je sestavina drugih opravil, njeno izvajanje, poslušanje, soudeležba poslušalcev (zlasti kot plesalcev) so glasbo socializirali v vsakdanje življenje kot živo dogajanje in kot interakcijo med godci in poslušalci (če ti dvoji niso bili že vseskozi bolj ali manj eni in isti). Ne smemo pa seveda zanemariti, da so bile v razredno razslojenih družbah segregirane na različne načine tudi glasbe – bodisi tako, da so elite prakticirale drugačne glasbene oblike in uporabljale druga glasbila kot večina

navadnih ljudi, bodisi tako, da so si pridržale najboljše glasbenike za spremstvo.

Bistvene spremembe doletijo kajpak tudi izobraževanje glasbenikov samih. Prej je potekalo bodisi kot rekrutiranje nadarjenih izmed vseh, ki so bili obenem izvajalci in občinstvo, bodisi – v kompleksnejših družbah – kot izoblikovanje cehom podobnih združenj poklicnih glasbenikov. Samo najbolj razvite družbe so sistematično razvile glasbeno šolanje in ga podredile postopkom in obredom siceršnjega izobraževanja, z discipliniranjem in s kanonizacijo vrednot vred. Popularne godbe pa s svojo navzočnostjo v medijih in v zasebnih fonotekah postavljajo poslušalsko poznavalstvo za bazo, iz katere se rekrutirajo morebitni glasbeniki. Blues ali rap vzljubiš na posnetkih kot poslušalec, preden je mogoča misel, da bi to delal sam.

Vsega tega ne ponavljam, da bi preusmeril estetsko nezadovoljstvo z nepristno ali popreproščeno glasbo v kritiko družbe. Je pa bilo treba na čim bolj splošen način artikulirati bistvene spremembe, ki jih v družbeno življenje glasbe prinese kapitalistični način produkcije. Ni jih malo in artikulirali smo jih grobo. Nedvomno pa je, da je ključna transformacija glasbe v blago, in to ne na poljuben način (npr. kot prodajanje not za nove skladbe ali kapitalistična organizacija nastopanja), marveč prav kot fiksirani posnetek. S posnetkom, ki ga je mogoče velikokrat predvajati kot samemu sebi povsem identično besedilo in *performance*, se fetišizirata zven »komada« ter identiteta posnetka in izvajalca kot referenčno blago in kot prime-rek, uvrstljiv v katalog.

S tem smo naredili temelj za premislek, kaj se mora zgoditi z živimi godbami iz časov pred kapitalizmom in iz krajev, kjer ga še ni, da se z vrinjenjem kapitalizma med godce in poslušalce proizvedejo pogoji za nastanek popularnih godb. Zdaj lahko zapišemo ta termin v množini in brez pritikanja geografskih oznak. Načelno mora biti jasno, da je dejansko bilo ali je v svetu toliko različnih popularnih godb, kolikor je (bilo) med seboj delno ločenih in avtonomnih trgov popularne godbe. In ko zapišem besedo »trg«, je ne omejujem na posušeno abstrakcijo ekonomike, temveč jo je treba razumeti kot celoto pogojev na nekem ozemlju, ki so omogočili snemanje živih godb, organizacijo prodaje in/ali predvajanja posnete glasbe in reprodukcijo glasbenega življenja, nujnega za obnavljanje ekonomskih ciklov (se pravi, da so morali obstajati glasbeniki, ki so v živo predelovali glasbo, ki so jo vzljubili kot poslušalci, in da so na plesiščih, v hotelih, na zabavah reproducirali sposobnost te godbe, da se preobraža in prilagaja potrebam in fantazijam glasbenikov in občinstva).

Zgodovinska sondaža

Lotimo se torej zgodovinskih procesov nastajanja prvih popularnih godb po svetu in izhajamo iz tega premisleka. Seveda je to le prvo sondiranje in temelji na zelo malo podatkih, ki sem jih pač poznal. Kar sledi, je kvečjemu beleženje nekaterih vidikov teh procesov v nekaj primerih. Da naj nam snov za presojo raznovr-

stnosti pogojev in procesov nastajanja popularnih godb. Ne pričakujte, da bo to že njihov zadovoljiv opis!

Razmeroma dobro je znano, da so na prehodu iz 19. v 20. stoletje založniki, ki so začeli delati zvočne posnetke in jih razmnožene prodajati, poslali po svetu ekipe, ki so kratko malo posnele vse, kar je bilo najpopularnejše v trenutku, ko so prišle tja, tj. tam, kjer so domnevali, da obstajajo potencialni avtonomni trgi. To pa so bila poleg nekaj prestolnic v Evropi (Pariz, London, Dunaj, Sankt Peterburg, Madrid) in »prestolnice« italijanske opere Milana zunaj Evrope pristaniška velemesta Afrike, Azije in Latinske Amerike: Abidjan, Lagos, Leopoldville, Capetown; Bejrut, Bombay, Kalkuta, Singapur, Hongkong, Šanghaj, Tokio, Havana, Rio de Janeiro itn. (Chanan, 1997; Gaisberg, 1946; Moore, 1976).

Najbolj znan izmed teh zgodnjih lovcev na posnetke, Fred Gaisberg, ki je bil pionirski snemalec za Gramophone Company, je imel do tega, kar je snemal, utilitaren odnos. Iz njegovih spominov je dokaj jasno, da je – sam pianist korepetitor – zares cenil le operne pevce in pevke. Čeprav so vsaj na prvih posnetkih iz Evrope prevladovali koncertni pevci (ne le operni), pa je bila deviza snemalcev posneti kratko malo vse, za kar so jim kje povedali, da je popularno. Vendar pa ni imel Gaisberg nikakršne predstave o lokalnih glasbenih vrednotah ali lokalni klasifikaciji zvrsti, njihovi socialni vlogi itn. Povsem mimogrede omeni, denimo, da so na Dunaju snemali tudi cigansko glasbo (opis ne razodeva, za kakšen slog je šlo, kdo so bili godci, kakšno glasbo so imeli itn.); na Kitajskem toži, kako neposlušljiva je njihova elitna glasba, pa vendar razloči, da je šanghajska po izvedbi kakovostnejša od hongkonške. V Indiji ga začudi, da Angleži v Kalkuti kljub temu, da tam vladajo stoletje in več, sploh ne vedo, kakšne glasbe poslušajo, igrajo, pejejo domačini, in mu pri iskanju znanih indijskih izvajalcev ali talentov sploh ne morejo pomagati (Moore, 1976: 79).

Kaj nam Gaisbergova utilitarna indiferenca, povezana s samoumevnim zahodnjaškim etnocentrizmom, nehote le izda o začetnih pogojih nastanka popularnih godb v svetu? Najprej to, da razen načrta, zasesti lokalne trge in torej globalizirati skoraj sto let pred besedo samo, gramofonske družbe niso imele nikakršnega estetskega ali glasbeno-izobraževalnega programa snemanj in izdaj. Zato je zgodovinske posledice njihovega prijema smotrno razumeti tako, kot je Jack Goody dojel učinke pisave v družbah, ki so bile prej brez nje: tehnologija, ki ohranja izrečeno, ustno izročilo v zapisu fiksira. To pride najbolj do izraza v religiji in pravu. Raven kulturnega oziroma ideološkega izraza, ki se je v oralnih družbah lahko gibko, a neopazno spreminjala, kot normo navaja oblike in vrednote, ki so bile v ospredju natanko v času fiksiranja izročila (Goody, 1986).

Prav to se zgodi s posneto glasbo. Vsaj začasno fiksira tisto, kar je trenutno popularno. Kajpak pri tem deluje kot sredstvo segregacije sama tehnologija: posnetki morajo biti kratki (sprva nekaj več kot dve minuti, pozneje tri do štiri minute na eni strani plošče iz šelaka), pevci morajo imeti prodoren glas in jasno izgovarjavo, instrumentacija mora biti osnovna in se po tonski jakosti in obsegu

podrediti tehnologiji in glasu itn. (glej zlasti Chanan, 1997). A fiksacija se zgodi tudi na ravni kulturnih form: širijo in uveljavijo se slogi, katerih izvajalci so posneti na plošči. Snemalni studii zunaj Evrope so sprva redkost, tovarne plošč pa še bolj, zato pošiljajo npr. najbolj znane glasbenike med svetovnima vojna iz britanskih kolonij snemat v London, iz francoskih pa v Pariz. Vendarle v Indiji v Kalkuti dobijo tovarno plošč že leta 1908 in izdajo v naslednjih desetletjih na tisoče posnetkov (Manuel, 1993; Millis, 2008). Ne glede na kraj snemanja so bile te plošče (na šelaku z 78 obrati na minuto) namenjene distribuciji na lokalnih trgih iz teh prvotnih žarišč.

Povedano drugače: prvotna žarišča snemanja, kjer so se ustavili snemalci iz metropole, so imela ključno prednost pri nastanku lokalnih popularnih godb.² Zunaj razvitega Zahoda je bil gramofon kajpak luksuz in posnete godbe so bile vendarle predvsem godbe meščanov – v geografskem in sociološkem pogledu (cf. zlasti Manuel, 1993). Te godbe na Bližnjem vzhodu, v Afriki ali v Aziji v začetku 20. stoletja nikakor še niso bile godbe urbanega proletariata (mest je bilo malo in so bila majhna), kaj šele podeželja.

Pretirano pa bi bilo trditi, da so bile to godbe izključno za domačo, družinsko rabo – zasebne, zaprte v dnevno sobo. To je kvečjemu zanazajska projekcija, povezana s spominom Evropejcev na naše rabe električnega gramofona s sredine prejšnjega stoletja ali še pozneje. Prva desetletja so bili gramofoni mehanski in še niso bili fiksno vezani na notranjščino prostorov z električno vtičnico (Chanan, 1997). Gramofon je bilo mogoče nesti s seboj na izlet (Vidmar, 1994/1995). Sploh pa se je zunaj Evrope (nemalo pa tudi v Evropi) poslušala posneta glasba v lokalih, skupnostno. Tam so se navzeli teh godb tudi obiskovalci in glasbeniki. Prav glasbeniki v lokalih, ki so pogosto amatersko ali poklicno igrali tudi na porokah in ob drugih zasebnih priložnostih, so postali razširjevalci godb, ki so jih najprej slišali »v konzervi«. ³ Skratka, širjenja novih modusov glasbenega izražanja, spoznanih na nosilcih zvoka, vendarle ne moremo razumeti brez posredovanja stalne, vsakdanje žive godbe.

Dokler nimamo zanesljivih meril, ne moremo reči, koliko natančno je bilo žarišč nastanka popularnih godb. Trdno pa lahko sklenemo, da jih je bilo več in da nikakor niso nastajale izključno v Evropi ali na Zahodu. Napačno bi bilo tudi meniti, da so nastajale popularne godbe povsod iz enakih izhodišč, v istem časovnem

² V skladu s tradicijo v raziskavah popularnih godb z »lokalno« godbo ne merimo na godbo, značilno za posamezen kraj, temveč na godbo, ki je značilna za posamezno kulturno »regijo«. V različnih primerih in v različnih časih se ta regija lahko bolj ali manj prekriva s kulturnim prostorom neke države, etnije ali nacije, v drugih pa zajema le njen del ali prostor, širši od posamezne države. Tako, denimo, v Indiji nikoli ni bilo smiselno govoriti o eni sami lokalni popularni godbi, marveč o več žariščih (Manuel, 1993), medtem ko je za Afriko značilno hkrati prehajanje najpopularnejših godb (npr. iz Malija, Gane, Nigerije, Konga) daleč čez prvotne meje, in obenem razvoj ožje dostopnih godb, s krajevnim ali etničnim okvirom (Broughton idr., 1994; zlasti Ewens, 1994; Graham, 1994a in 1994b; Paterson, 1994).

³ Sožitje in posredovanje med rabami glasbe na ploščah, v filmih in v živo dokumentira in interpretira Svanibor Pettan tudi za glasbo jugoslovanskih Romov pred razpadom SFRJ (Pettan, 2011).

obdobju, in vezane na iste tehnologije snemanja, reprodukcije in popularizacije. Teh vprašanj se lahko tu le bežno dotaknemo.

Vsekakor je na Zahodu ob uveljavitvi gramofona in gramofonske plošče že obstajal cel sistem proizvodnje popularnosti med meščanstvom. Pevci so hodili na turneje in gostovali v velikih dvoranah, tisk pa je obilno spremljal to dogajanje. Založbe so izdajale note, številni lokali so reproducirali popularne melodije v živih zasedbah kot spremljavo druženju za zabavo. Skratka, meščanski kontekst zabave in predstav o zabavi, povezanih s koncepcijami meščanske individualnosti, je bil že izdelan in pripravljen, da je hitro našel primerne izvajalce posnete glasbe in prav tako hitro razširil, vsaj v nacionalnih okvirih, ta imena kot blagovne znamke posnete glasbe.

A za dejanski razcvet popularne godbe v angloameriškem okolju štejejo bolj razvite tržne razmere. Te implicirajo že obstoj radia in zvočnega filma v kinematografih. Radijsko predvajanje (od 20. let naprej) ali uvrstitev skladbe na soundtrack zvočnega filma v 30. letih sta bili ključni sredstvi popularizacije posameznih izvajalcev, skladb in posnetkov, saj sta pospešili in socialno razširili njihov dostop. Prav tako implicirajo obstoj rubrik o glasbi, glasbenikih in predvsem novih ploščah v dnevnikih, tednikih in mesečnikih splošnega tipa, pozneje pa tudi v specializiranih listih, in takih oddaj v radijskih programih.

V ZDA so vsi ti elementi – industrija plošč kot komercialna produkcijska panoga ter radio in kino kot javno dostopni demonstraciji blagovne ponudbe in potem tisk kot agencija za promocijo – soobstajali že prej. Kljub temu pa so razmere, ki jih kritiki in poslušalci, torej medijska javnost, nedvomno že prepoznajo kot takšne, ko popularna godba že obstaja, šele petdeseta leta, ko med belo urbano mladino postane popularen rock and roll. Nikakor se torej ne smemo prenačljiti in meniti, da je povsod po svetu to kombinacija, ki proizvede popularno godbo kot področje popularne urbane kulture, in ta se bo poslej družbeno obnavljala bolj ali manj samodejno, v ritmu akumulacije kapitala.

Radio celo tam, kjer je bil kot komercialna panoga v rokah kapitala, ni bil kar avtomatično že predvajalec glasbe s plošč. Nasprotno! Radio so ljudje poslušali, ker jim je »pripeljal na dom« živo glasbo. Studii so gostili glasbenike, radijske postaje so si omislile lastne orkestre, v ZDA zaradi sporov zaradi avtorskih pravic z založbami plošč tudi lastne pevce in njihova zastopstva (Barnouw, 1966). Ni naključje, da je pojavitev rock and rolla povezana z novim, poceni tipom radia, ki se je pojavil v 40. letih, in kjer je DJ vrtil plošče (Barnouw, 1968; Gillett, 1996). Povsod, kjer je bil »nacionalni« radio bodisi neposredno v rokah države bodisi kot javna institucija posredno v rokah politično, ekonomsko in kulturno vladajočega razreda, je bil dojet kot vzgojno sredstvo elitne kulture in je dostop popularnih godb v celoti ali vsaj deloma oviral, filtriral in/ali cenzuriral. To velja za vso Evropo še dolgo po letu 1945. V Veliki Britaniji in v državah, ki so jih med drugo svetovno vojno in po njej za nekaj časa okupirale ZDA, je prav množična navzočnost glasbe za zabavo omehčala upravljavce radia, da so začeli popuščati bolj popularnemu okusu. A

to na drugi strani pomeni, da so prek nacionalnega radia (in pozneje seveda TV) upravljavci dobili močan vzvod za sokreiranje okusa občinstva. To jim je v okolju brez konkurence pripadlo avtomatično. Sodelovali so pri ustanavljanju festivalov, katerih vzornik je italijanski San Remo, in marsikje so imeli glasbeni uredniki na radiu (pogosto obenem aktivni glasbeniki) bolj ali manj neposredne zveze tudi z glasbenim založništvom (tudi na Radiu Ljubljana). Še več; dobro znano je, da je bila promocija »nacionalne« glasbe v 50. in 60. letih stvar uradne politike Francije, Italije, Španije in Portugalske, nič manj pa Jugoslavije, kjer smo poleg »zveznega« festivala v Opatiji dobili »nacionalne« ali »regionalne« festivale, ki so z različnim uspehom gojili ne le »domače izvajalce«, temveč tudi specifičen slog (Hrvti so imeli dalmatinsko in kajkavsko popevko, Slovenci štajersko in primorsko poleg slovenske).

Če torej pogledamo »ameriške« kriterije in jih apliciramo na Evropo, ugotovimo, da so bile nacionalne zabavne glasbe vsaj ponekod v Evropi poskus – z uradno podporo držav – uveljavljanja popularnih godb. Dirigiran in usmerjen poskus, ki je dajal prednost individualnemu izrazu, ljubemu meščanskemu okusu (zlasti šansonu), in se zmrdoval tako nad industrializirano popularno godbo lastnih kmetov in delavcev (narodnozabavno na primer), kakor nad urbano godbo širokih množic, zlasti mladih, uvoženo iz ZDA.

Če poskusimo ta merila preizkusiti zunaj Evrope, se izkažejo za še manj uporabna. Najprej zato, ker marsikje nacionalni radio zelo dolgo ni predvajal muzik, popularnih med preprostimi ljudmi. To velja že na obrobju Evrope, kjer pred vojno grški radio ni predvajal popularne rebetike, marveč je dajal prednost zahodnoevropski glasbi, ali v Turčiji, kjer ni predvajal arabeska (ljudje pa so ga vzljubili ob poslušanju glasbe iz arabskih držav). Cenzura glasbe nižjih slojev je dolgo veljala tudi v večini arabskega sveta (npr. v Alžiriji in Egiptu), v Indiji in še kje.

Ni torej naključje, da je marsikje zunaj Evrope nenadoma vzniknila popularna godba, značilna za posamezno geografsko območje, šele v 70. letih, ko so kasete in kasetarji omogočili poceni snemanje, reproduciranje in predvajanje glasbe. To velja za arabski svet, Indijo, Jugovzhodno Azijo, Afriko in Latinsko Ameriko.⁴ Potem ko so se nekdanji neuvrščeni režimi odpovedali socialističnemu razvoju in s »strukturnimi reformami« tudi avtonomnemu gospodarskemu razvoju, se je v 80. in 90. letih ponekod liberaliziralo tudi predvajanje radijske glasbe. Šele takrat se

⁴ Sam sem se o tem prepričal ob ekskurzijah v Kenijo leta 1996 ter v Peru v letih 2002 in 2008. V Keniji so na trgu prodajali izključno kasete in na njih je kongovska glasba prevladovala nad »vsekenijskim« posnemovalci in glasbo posameznih etnij. V Peruju, nekoliko pozneje, je bila glasba na zgoščenkah namenjena srednjemu sloju, tista na kasetah pa mestnim množicam oziroma še ne dobro urbaniziranim Indijancem iz višavja. Njim so bile namenjene lokalne različice manj elektrizirane glasbe, njihovemu nastajajočemu sloju meščanov pa lokalni turbo folk, huayno-pop. Trajneje urbanizirani so poslušali in poslušajo v večjem delu Južne Amerike karibsko hispanoameriško popularno godbo (salsa, cumbia idr.).

je posnete glasbe lahko pospešeno diseminiralo po vsem državnem ozemlju kot »nacionalne«.⁵

Indija je zanimiv zgled še zato, ker je bil redka dobrina med obema vojnoma tudi radio, in to tudi med meščani. Medij oblikovanja popularnih godb v Indiji je v 30. letih postal kinematograf. Večina filmov je bila in je še glasbenih in jih hodijo gledat zaradi glasbe, posnete na playback, in dostopne na nosilcih zvoka. Popularnost glasbenikov in filmov sega čez meje Indije v sosednje države (Pakistan, Bangladeš, Nepal, Šrilanka itn.). Povsod so kasete razširile dostopnost že popularnih godb, obenem pa so nanje prvič posneli in popularizirali bolj lokalne in bolj ruralne zvrsti, s čimer sta zemljevid in repertoar godb postala raznovrstnejša po vsej južni Aziji (Manuel, 1993). Podobno nedvomno lahko trdimo za glasbene trge in kulture, npr. podsaharske Afrike, Južne Amerike, luzofonega Atlantika,⁶ malajsko-indonezijske jugovzhodne Azije.

Sklep

World music (Vidmar, 2009) je sicer zelo izkrivljeno ogledalo, saj je vednost, ki jo daje, posredovana po nabavni verigi, ki jo vse od snemanja na terenu prek produkcije in promocije v svetovnih medijih do končnega poslušanja monopolizira Zahod. Pogled je toliko bolj izkrivljen, ker so bile nastajajoče popularne kulture marsikje v Afriki (zgodno v DR Kongo) nasilno uničene, tako da tisto, kar danes percipiramo npr. kot afriške godbe, nastaja pretežno v Evropi, za mešano občinstvo evropskih sladokuscev in vplivnejšega, bogatejšega dela afriške diaspore. A če razmislimo o logiki in zgodovini krivitve tega ogledala, nas pogoji nastanka, ohranjanja in propadanja *world music* lahko pripeljejo v samo jedro problematike popularnih godb po svetu nekoč in danes.

Do jedra v tem zapisu še nismo prišli. Prav tako se nismo niti še dotaknili nadvse težavnega vprašanja učinkov, ki jih imata na popularne godbe njihova dostopnost prek svetovnega spleta in virtualizacija nosilcev zvoka. Vendar menim, da bi bilo dobro o nastanku popularnih godb vedeti bistveno več, preden se lahko resno soočimo z razumevanjem njihove usode zdaj.

⁵ Velike države »v razvoju«, kot so Kitajska, Indija in še marsikatera, so nacionalno radiotelevizijo dobile dejansko šele v dobi satelitske RTV. Zato je bila v teh multietničnih državah televizija tisti medij, ki je sprožil nastajanje »nacionalnih« popularnih godb hkrati z nastajanjem »nacionalnih« medijskih občinstev in »nacionalne« popularne kulture sploh.

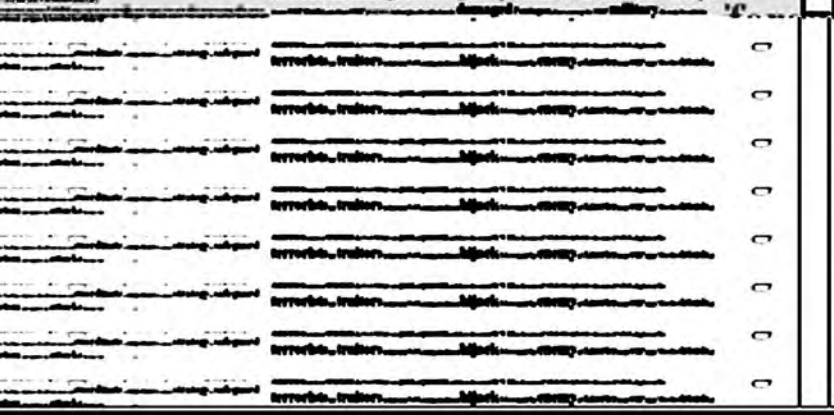
⁶ Za pahljačo godb, navezanih na nekdanje portugalske kolonije, pridevnik »ameriške« nikakor ne zadošča, saj se glasbeno izročilo Portugalske ne združuje le z Brazilijo, temveč tudi z atlantskimi otoki bliže Evropi (Azori, Madeira) ali Afriki (Zelenortske otoki, São Tomé in Príncipe), na afriški celini (Gvineja Bisau, Angola, Mozambik) in v nekdanjih portugalskih enklavah v Aziji, kot so npr. Goa, Šrilanka, Malaka ali Vzhodni Timor.

Literatura

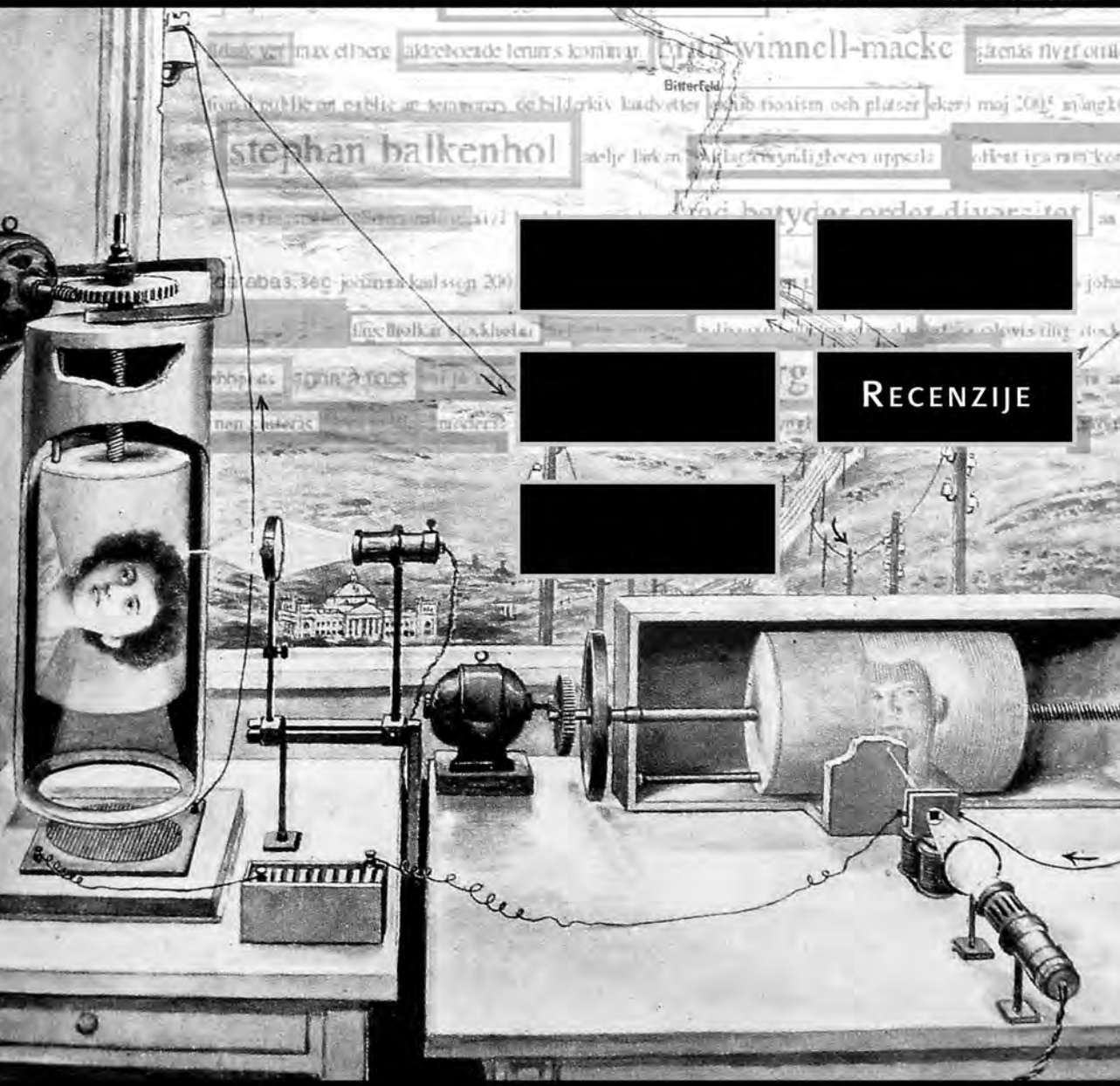
- BARNOUW, ERIK (1966): *A Tower in Babel. A History of Broadcasting in the United States to 1933*. Oxford: Oxford University Press.
- BARNOUW, ERIK (1968): *The Golden Web. A History of Broadcasting in the United States 1933–1953*. Oxford: Oxford University Press.
- BENNETT, ANDY, BARRY SHANK IN JASON TOYNBEE (UR.) (2006): *The Popular Music Studies Reader*. London in New York: Routledge.
- BROUGHTON, SIMON, MARK ELLINGHAM, DAVID MUDDYMAN IN RICHARD TRILLO (UR.) (1994): *World Music. The Rough Guide*. London: Rough Guides Ltd.
- CHANAN, MICHAEL (1997): *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso.
- EWENS, GRAEME (1994): The Heart of Danceness: The music of Zaire. V *World Music. The Rough Guide*, S. Broughton idr. (ur.), 310–323. London: Rough Guides Ltd.
- GAISBERG, FREDERICH WILLIAM (1947): *Music On Record*. London: Robert Hale.
- GILLETT, CHARLIE (1996): *The Sound of the City. The Rise of Rock and Roll*. New York: Da Capo Press.
- GOODY, JACK (1986): *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRAHAM, RONNIE (1994a): Gold Coast: Highlife and roots rhythms of Ghana. V *World Music. The Rough Guide*, S. Broughton idr. (ur.), 287–297. London: Rough Guides Ltd.
- GRAHAM, RONNIE (1994b): Juju Garbage: Nigeria's gifts to the world. V *World Music. The Rough Guide*, S. Broughton idr. (ur.), 300–310. London: Rough Guides Ltd.
- MANUEL, PETER (1993): *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- MILLIS, ROBERT (2008): Indian Record Collectors. *Perfect Sound Forever*, oktober.
- MOORE, JERROLD NORTHROP (1976): *A Voice in Time. The Gramophone of Fred Gaisberg (1873–1951)*. London: Hamish Hamilton.
- PATERSON, DOUG (1994): Until Morning: The life and times of Kenyan pop. V *World Music. The Rough Guide*, S. Broughton idr. (ur.), 337–348. London: Rough Guides Ltd. 2008)
- PETTAN, SVANIBOR (2011): *Etnomuzikologija na razpotju. Iz glasbene zakladnice kosovskih Romov*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- SHUKER, ROY (2008): *Understanding Popular Music Culture* (3. izdaja). London in New York: Routledge.
- SHUKER, ROY (2012): *Popular Music. The Key Concepts* (3. izdaja). London: Routledge.
- SHUKER, ROY (2013): *Understanding Popular Music Culture* (4. izdaja). London in New York: Routledge.
- VIDMAR, IČO (1994/1995): Blues. *GM XXV*(1–8).
- VIDMAR, IGOR (2009): *Lokalno in globalno v world music*. Magistrska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- VOGRINC, JOŽE (2012): *Popularna godba. Eseji ob poslušanju*. Maribor: Subkulturni azil.

VOGRINC, JOŽE (2015): *Pojmovne prikazni*. Ljubljana: Studia humanitatis.
WILLIAMS, RAYMOND (1997): *Navadna kultura. Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.

get a report face to face with the police and the
agency



the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words



Aleš Graber

Demistifikacija elitne izobraževalne institucije

EUN-JUNG, SHIN (2015):
Verita\$: Harvard's Hidden History.
Oakland: PM Press.

Knjiga *Verita\$: Skrita zgodovina Harvarda* je kljub pomanjkljivostim pomembno delo zaradi več razlogov. Prvič, vpenja se v splošni tok kritike neoliberalizma s tem, da pokaže vlogo Harvarda kot elitne izobraževalne institucije pri nastajanju in ohranjanju neoliberalnega modela organizacije družbe. V tem pogledu je knjiga pomemben element v mozaiku vednosti o neoliberalizmu, ki se dobro dopolnjuje s knjigo Naomi Klein *Doktrina šoka*. Drugič, skupaj z obravnavo zgodovinskih prelomov (nastajanje ZDA, čas industrializacije, vprašanje segregacije, druga svetovna vojna, čas hladne vojne itd.) prikazuje vlogo elitnih intelektualcev pri aktivnem ohranjanju *statusa quo*. Iz obravnave mnogih družbenih konfliktov je jasno razvidno, kako Harvard kot univerzitetna institucija opravlja funkcijo reprodukcije razredne družbe. Največ o tem povedo dejanja in

izjave vidnih predstavnikov, kot je npr. nekdanji rektor Harvarda L. Summers, ki je v svojem govoru leta 2005 poudaril, da lahko akademske neuspehe žensk pojasnimo s prirojenimi naravnimi lastnostmi. Tretjič, knjiga prikazuje univerzo, ki je v svojem delovanju daleč od deklariranega ideala iskanja resnice (*veritas* je slogan, vpisan v harvardski grb) in čedalje uspešnejših bojov kritičnega dela univerzitetne skupnosti. Slednja sproža različna vprašanja: od vloge univerze skozi čas, vloge univerze v državah v centru svetovnega sistema, do vprašanja odnosa med vednostjo in oblastjo ter nenazadnje preoblikovanja univerze v prihodnosti.

Pomanjkljivosti obravnavanega dela Shin Eun-jung (1972–2012) po eni strani odražajo naravo predmeta preučevanja – skrbno prikrito zgodovino elitne institucije vladajočega razreda – po drugi pa sam habitus in življenjske preokupacije avtorice. Shin Eun-jung je namreč otrok vstaje v mestu Gwangju (1980) proti vojaškemu diktatorskemu režimu Južne Koreje, ki so ga ZDA aktivno podpirale. Vstaja je zaznamovala njeno življenje, saj je aktivistično držo ohranila do konca življenja. Diplomirala je iz korejske literature in poezije, magistrirala pa iz psihologije in na začetku delala na televiziji, pozneje pa se je vse intenzivneje ukvarjala z dokumentarnim filmom. Knjiga *Verita\$* je nadgradnja istoimenskega filma, za katerega je prejela nagrado za režijo na mednarodnem filmskem festivalu v New Yorku.

Pomanjkljivost knjige je prav slog raziskovalnega novinarstva, ki postreže s kopico podatkov in nazornih primerov, a je podatkov včasih preveč,

povezave med akterji in institucijami pa bi bile lahko bolj prikazane kot tudi postavljene na višjo konceptualno, raven. Mestoma je slog rahlo senzacionalističen in bolj primeren za naracijo dokumentarnega filma. A morda je naša kritika motivirana prav s težavnostjo avtoričinega predmeta preučevanja in raziskovalnim potencialom empiričnega bogastva, ki ga je uspešna zbrati. Knjigi do dobre monografije manjka tudi nekaj celovitosti. Spremna beseda, prehodi med poglavji in epilog namreč delujejo umetno in rahlo prisiljeno. Dodatna težava je v tem, da bo bralec/bralka najverjetneje že po nekaj poglavjih ugotovil temeljni vzorec delovanja mnogih harvardskih, po moči hlepečih, intelektualcev: idejam ali ljudem na oblasti je treba streči, pa naj gre za lov na čarovnice in da kot dekan Filozofske fakultete loviš nekdanje »komunistične« profesorje in profesorice, ko to ne uspeva obveščevalnim agencijam; ali da pomagaš ustanoviti CIA, promoviraš in izvajaš evgeniko, pripraviš psevdointelektualno legitimacijo bombardiranja Vietnama ...

Preprosto rečeno, poante zgodbe se v različnih obdobjih ponavljajo, samo imena akterjev se menjavajo, zaradi česar postane večurno in natančno branje hitro dolgočasno. Recenzijo bi lahko še zaostriili z opazkami o mestoma moralističnem tonu, praznih stavih tipa »takšne prakse niso v interesu skupnosti« in odsotnostjo mogočih rešitev, a s tem bi naredili krivico delu, ki konec koncev z naslovom ne obljublja nič drugega kot razkritje in prikaz skrite zgodovine Harvarda. Te pa ni mogoče spremeniti.

Harvard je bil ustanovljen leta 1636 in je imel doslej osemindvajset rektorjev, kar veliko pove o trajanju posamičnega rektorskega mandata oziroma zasedanja položaja. Prav tako je zanimiv podatek o pravilu, po katerem rektorja ni mogoče odstaviti. Prva ženska je položaj rektorice zasedla leta 2007.

Harvard upravlja organ Korporacija, ki je še do nedavnega imel le sedem članov z dosmrtnim mandatom. Leta 1989 je postala članica Korporacije prva ženska, leta 2000 pa prvi Afroameričan. Poleg tega je najvišji organ na Harvardu najstarejša korporacija v Zahodnem svetu.

Člani Korporacije že od samega začetka niso dekani in profesorji, temveč ljudje z močjo, ki ne izvira iz kulturnega kapitala. Proti koncu 19. stoletja so položaje začeli zasedati podjetniki, bančniki in korporativni odvetniki. Bolj kot je en odstotek Američanov bogatel, bolj so bile univerze odvisne od individualnih donacij. Harvard je pri tem pravi učbeniški primer, saj so člani družine J. P. Morgan in Rockefeller poleg velikega dela gospodarstva obvladovali tudi Harvard. Morganov vnuk je v nadzornem odboru sedel skoraj 50 let (1935–1982); M. Higgison je položaj v Korporaciji zasedal 26 let, obenem pa je bil član upravnega odbora J. P. Morgan. Podobno prepletanje je najti pri Rockefellerjih. A vse to verjetno lahko razumemo, saj sta v določenem času ti dve družini obvladovali 65 odstotkov največjih korporacij v ZDA in zagotovo je bilo težko najti neodvisne ljudi za upravljanje univerze.

Harvard je velika univerza, s proračunom težkim okrog 35 milijard dolarjev,

tj. skoraj štirikrat več od letnega proračuna Republike Slovenije. Neoliberalne reforme so sprožile preobrat pri upravljanju s sredstvi. Upravljanje se je spremenilo iz konservativnega v izjemno tveganega in špekulativnega. Na neki stopnji finančne krize je Harvard ostal brez likvidnostnih sredstev, torej brez denarja za izvajanje izobraževanja, in je moral prodati velik del premoženja. Zato je svoja sredstva začel upravljati kot sklad tveganega kapitala. Pri tem je bil zelo uspešen, saj je kot izobraževalna institucija oproščen davkov in je tako pridobil prednost na trgu. Zaradi tega ga nekateri imenujejo sklad tveganega kapitala s knjižnicami. Leta 2001 je bil vpleten v škandal med Enronom in Highfields Capital, investicijsko družbo, ki upravlja s celotnim harvardskim denarnim tokom. Univerza je namreč pridobila 50 milijonov dolarjev, ko je prodala Enronove delnice, a prodala jih je tik pred Enronovim kolapsom. Pri tem pa ni šlo za srečo ali naključje, temveč za to, da je bil Enronov glavni finančnik tudi član harvardske Korporacije. Med zanimivimi povezavami najdemo tudi finančno povezavo z družinama Bush in Bin Laden. Harvard je Bushevim plačeval, od Bin Ladnovih pa denar prejemal.

Izjemno zanimiv je del knjige z naslovom *Tradicija Harvarda: bogati, beli in moškega spola*. V njem lahko beremo o tem, kako je selekcijska stopnja za vpis 6-odstotna na neplačljivih mestih in le 30-odstotna pri tistih, ki so pripravljene izobraževanje plačati. Ali pa o tem, kako je prvi rektor iz vrst navadnega ljudstva, J. B. Conant, opisal svojo izvolitev: »Leto 1933 je bilo pomembno za Nemčijo, Ameriko in zame. Hitler se je

vzpel na oblast, F. Roosevelt je zasedel položaj predsednika ZDA, jaz pa sem postal rektor Harvarda.« (str. 41) Delo o evgeniki pokaže, da so se nacisti v svojih rasni teoriji pogosto sklicevali na ameriške kolege. E. East in W. Castle, biologa s Harvarda, sta leta 1910 trdila, da se bodo iz zvez med črnci in belci rodili inferiorni otroci; W. McDougall z oddelka za psihologijo je zagovarjal zamenjavo demokracije s kastnim sistemom, ki temelji na bioloških zmoglostih in omejevanju »parjenja«; C. Davenport z Nacionalnega inštituta je oblikoval načrte za odstranitev približno enajst milijonov Američanov (od slepih in neplačnikov glob, do revnih ali slaboumnih).

Študenti so leta 1848 preprečili vpis H. K. Hunt na harvardsko medicinsko fakulteto kljub temu, da je bila zdravnica v Bostonu že 15 let. Vključeni so bili v enoto za razbijanje stavk, v kateri so vzklikali: »*Defend your class*«. Prvi ženski asistentki predavateljici (1919) je Medicinska fakulteta postavila tri prepovedi: včlanitve v vse harvardske klube, ogledov nogometnih tekem in udeleževanja proslav in parad.

Slednje je samo kratek pregled nekaterih dejstev o harvardski zgodovini, ki presenečajo. Knjiga Shin Eun-jung je polna še drugih presenetljivih navedb: o vlogi Harvarda in njegovih intelektualcev pri ustanovitvi CIA; začetku procesa množičnega visokošolskega izobraževanja; raziskovanju in izobraževanju za namene nacionalne obrambe v času hladne vojne; vlogi Harvarda pri napadu na Vietnam in dogajanju v času študentskega revolta.

Kaj pa Univerza v Ljubljani?

Kolektivna memorija ljubljske univerze

CINDRIČ ALOJZ (2009): *Študenti s Kranjske na dunajski univerzi 1848–1918*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani.

CINDRIČ ALOJZ (2010): *Študenti s Kranjske na dunajski univerzi v prvi polovici devetnajstega stoletja 1804–1848*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani.

CINDRIČ ALOJZ (2015): *Od imatrikulacije do promocije: doktorandi profesorja Franceta Vebra na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani v luči arhivskega gradiva 1919–1945*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Univerze in fakultete skoraj praviloma ob svojih (okroglih) obletnicah zapisujejo svojo preteklost, saj s tem dodatno poudarjajo svojo starost in tradicijo, ki jim prinašata simbolni ugled v lokalnem in globalnem okolju. Prvi dve obravnavani knjigi Alojza Cindriča sta bili izdani v okviru Univerze v Ljubljani okoli njene 90-letnice, zadnja pa je del knjižne zbirke *Historia Facultatis*, s

katero Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani obeležuje svojo 100-letnico.

Rdeča nit obravnavanih knjig je nastanek meščanskega razreda na Kranjskem, ki se je v 19. stoletju oblikoval v okviru Avstro-Ogrske, ko je monarhija gradila svoj uradniški aparat in se je prek državnih služb odprla možnost socialnega vzpona za mnoge kranjske študente. Prvi dve obravnavani knjigi analizirata študij slednjih. Avtor poudarja, da so kranjski izobraženci sčasoma prevzeli slovensko narodno zavest in začeli pritiskati na politično oblast na Dunaju za ustanovitev slovenske univerze v Ljubljani, ki pa je lahko svoja vrata odprla šele v novonastali Kraljevini SHS leta 1919. Študij filozofije pri Francetu Vebru, katerega doktorandi so tema zadnje knjige, se tako kaže kot logična posledica dolgoletnih prizadevanj za slovensko univerzo, ki so se vlekla vsaj od programa *Zedinjene Slovenije* leta 1848. Kot pa bomo pokazali pozneje, vsebuje tako zastavljena teza določene pasti in pomanjkljivosti.

Knjigi *Študenti s Kranjske na dunajski univerzi 1848–1918* (2009) in *Študenti s Kranjske na dunajski univerzi v prvi polovici devetnajstega stoletja 1804–1848* (2010) prinašata statističen pregled študija kranjskih študentov na dunajski univerzi v 19. stoletju. Že sama količina pregledanega arhivskega gradiva zbuja pri bralcu spoštovanje do raziskovalnega dela avtorja, ki je samo za prvo knjigo poleg ostalega arhivskega gradiva pregledal več kot 360 mikrofilmov in okoli 400 zvezkov vpisnic. Našteto arhivsko gradivo je napisano v »nemški« kurentni pisavi (splošno poznani kot gotica), ki v rokopisni obliki lahko

predstavlja težavo vsakemu zgodovinarju, sploh če se je piscu arhivskega gradiva pri pisanju mudilo ali pa mu za berljivost preprosto ni bilo mar. Alojz Cindrič je s statistično obdelavo arhivskega gradiva v prvih dveh knjigah omogočil pogled na študij kranjskih študentov s številnih vidikov: preštel je število večkrat vpisanih študentov, njihove nazive, veroizpoved, najpogostejša imena, preveril starost ob prvem vpisu, njihovo izbiro študija, iz katerih krajev so prišli, urbanost okolja izvora študenta, predhodno izobraževanje, socialni izvor glede na poklic očeta ali skrbnika, višino vpisne takse, prejemanje štipendij, jezikovno opredelitev (ki jo enači z narodno pripadnostjo), sorodstvena razmerja med študenti, študentska stanovanja na Dunaju, bivališča očetov v času študija idr. Dve posebni poglavji je namenil tudi doktorandom in pa (kranjskim) študentkam, ki so se na dunajsko univerzo lahko vpisale po letu 1897. Svojo analizo je pospremil s tabelami, grafikoni in slikovnim gradivom, prav tako je vključil časopisne vire, dnevnike študentov in druge kvalitativne vire. Obsežno arhivsko gradivo je torej avtor prikazal tako, da lahko bralec razbere številne uporabne podatke, ki so lahko osnova za nadaljnje raziskovanje ali referenca za splošne zgodovinske preglede.

Analiza arhivskega gradiva je pokazala, da je v času med letoma 1804 in 1918 na dunajski univerzi študiralo 2454 študentov s Kranjske, od tega jih je doktoriralo 24 odstotkov. Iz tabel lahko razberemo, da je 47 odstotkov vseh študentov (odstotki so zaokroženi) v drugi polovici 19. stoletja prihajalo

iz krajev, ki so imeli več kot 1000 prebivalcev. Kar 28 odstotkov kranjskih študentov dunajske univerze je v tem obdobju izhajalo iz Ljubljane in njene neposredne okolice. Prav tako se je več kot polovica kranjskih študentov pred študijem na Dunaju izobraževala na gimnazijah v Ljubljani, drugi pa na gimnazijah v Novem mestu (12 odstotkov), Kranju (6 odstotkov), Kočevju (0.5 odstotka) in drugod. V prvi polovici 19. stoletja so kranjski študentje najpogosteje študirali na pravni fakulteti (kar 60 odstotkov), sledile pa so medicinska fakulteta (19 odstotkov), gimnazijski študiji (dobrih 9 odstotkov), filozofska fakulteta (slabih 9 odstotkov) in teološka fakulteta (2 odstotka). Teološka fakulteta je bila tudi v drugi polovici 19. stoletja slabo obiskana (2 odstotka vseh kranjskih študentov), razlog pa je po avtorjevem mnenju predvsem v tem, da za duhovniški poklic študij na univerzi ni bil potreben, tako da so bili študentje, ki so študirali teologijo na Dunaju, navadno vnaprej predvideni za višje cerkvene položaje. Tudi v drugi polovici 19. stoletja je bila najbolj obiskana pravna fakulteta (63 odstotkov), sledili pa sta filozofska fakulteta (24 odstotkov) in medicinska fakulteta (11 odstotkov). Iz tabel je razvidno tudi, da je v prvi polovici 19. stoletja 20 odstotkov kranjskih študentov izhajalo iz kmečkega sloja, v drugi polovici pa 26 odstotkov. Ker so zgodovinski pregledi Kranjske velikokrat prikazani skozi nacionalno matrico, se velikokrat pozabi, da so na Kranjskem prebivali tudi plemiči. Kar 17 odstotkov vseh kranjskih študentov je v prvi polovici 19. stoletja predstavljalo plemstvo, v drugi polovici pa le še 5

odstotkov. Več kot 60 odstotkov vseh kranjskih študentov je v drugi polovici 19. stoletja izviralo iz meščanskega sloja, s tem da je večino od tega sestavljalo meščanstvo glede na izobrazbo. Po letu 1897 se je na dunajsko univerzo vpisalo 31 kranjskih študentk, večina pa je izhajala iz premožnih in intelektualnih družin.

Eno najbolj znanih imen slovenske filozofije prve polovice 20. stoletja je France Veber, ki je s priporočilom svojega učitelja Alexiusa Meinonga kmalu po doktoratu utemeljil stolico za filozofijo na ljubljanski Filozofski fakulteti. Tam je predaval do leta 1945, ko ga je socialistična oblast prisilno upokojila zaradi sodelovanja z okupatorjem. Odnos oblasti do Franceta Vebra se je deloma zrcalil v ravnanju fakultete s t. i. Meinongovo knjižnico, ki jo je Veber kupil po smrti svojega učitelja in so jo aktivno uporabljali na svojih seminarjih. Kmalu po drugi svetovni vojni, ko je bila splošno družbeno vzdušje Vebro nenaklonjeno, so v to knjižnico vključili druge knjige, s čimer je izgubila svoj simbolni pomen. Ko je v 80. letih prejšnjega stoletja ponovno naraslo zanimanje za Vebrovo filozofijo, so knjižnico rekonstruirali in fizično ločili od preostalih knjig. Danes stoji na hodniku Oddelka za filozofijo Filozofske fakultete.

Del procesa obujanja Vebrove zapuščine je tudi knjiga Alojza Cindriča *Od imatrikulacije do promocije: doktorandi profesorja Franceta Vebra na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani v luči arhivskega gradiva 1919–1945* (2015). Knjiga temelji na arhivskem gradivu in se osredotoča na triindvajset

Vebrovih doktorandov. Pri posameznih doktorandih je naveden datum vpisa, datum prejetega absolutorija (odhodno spričevalo o opravljenih semestrih), aprobacije (uradna potrditev ocene disertacije), promocije (svečana podelitev doktorske listine), datum državnega izpita, naslov disertacije in opis disertacije. Prav tako lahko pri vsakem doktorandu pregledamo seznam predmetov, ki jih je vpisal v posameznem semestru in življenjepis, ki ga je oddal ob prijavi doktorata. Posebej dragoocene pa so ocene disertacij, ki jih je pisal France Veber in ostali ocenjevalci (Karel Ozvald, Rajko Nahtigal, Fran Šturm idr.), saj omogočajo podrobnejši vpogled v ocenjevanje tistega časa. Pri nekaterih doktorandih je namreč prišlo do razhajanj v ocenah. Taka je bila na primer disertacija Ceneta Logarja, ki jo je France Veber v svoji oceni hvalil, Jakob Klementina pa jo je zaradi splošnosti in površnega navajanja virov zavrnil v celoti. Prav tako pa lahko ocene doktorskih disertacij skupaj z življenjepisom, v katerem so doktorandi včasih pisali tudi o svoji disertaciji, omogočajo njihovo delno rekonstrukcijo. Vse disertacije namreč niso bile natisnjene ali pa so se izgubile. Disertacija Klementa Juga z naslovom *Vzročni potek nagonskega življenja*, ki je bila ocenjena s *summa cum laude* (odlično 10), je bila izgubljena in jo lahko delno rekonstruiramo le s pomočjo arhivskega gradiva. Poleg ocen disertacij so navedena tudi vprašanja, ki so jih izpraševalci zastavljali doktorskemu kandidatu na rigoroznih (strogih izpiti), kar omogoča vpogled v raziskovalne probleme filozofije tistega časa.

Prehod raziskovanja kranjskih štu-

dentov na dunajski univerzi k ustanovitvi ljubljanske univerze in predavanj Franceta Vebra se zdi skoraj samoumeven. Vsebinsko vseh treh knjig bi lahko vključili v enosmerni tok nacionalne zgodovine, ki želi preteklost (teleološko) prikazati kot slavno pot slovenskega naroda, akterje pa kot »naše« velike može in žene, ki so pomembni zato, ker so odločilno prispevali k »našemu« ugledu in moči. Alojz Cindrič sicer zapiše, da narodnostna pripadnost v 19. stoletju še ni bila izoblikovana in da v tem obdobju še ne more pisati o slovenskih izobražencih, pa vendar bralec večkrat dobi občutek, da počenja ravno to. Avtor se na več mestih jasno postavi v položaj pisca *slovenske* zgodovine. Piše o »našem rojaku« Žigi Popoviču (ki je živel v 18. stoletju), pomembno vlogo v marčni revoluciji pa je imel tudi »naš rojak« Anton Fuster. Na avstrijskih univerzah so se izobraževali študentje s »slovenskega etničnega prostora«, ki so kasneje zasedali visoke položaje – štirje rektorji dunajske univerze so bili v 19. stoletju »slovenskega rodu«. Dunaj je vplival na »naš« narodni in politični razvoj, Slovenci pa »smo« bili razvit narod že pred prvo svetovno vojno. Občasno avtor študente s Kranjske preimenuje v »Slovence«, »naše študente« ali v »slovenske študente« in to na mestih, ko je jasno, da piše o vseh študentih, ne le o tistih, ki so za svoj prvi jezik navajali slovenščino (avtor se sicer zaveda pomanjkljivosti pri enačenju prvega jezika in nacionalnosti). Nikakor ne trdim, da se v 19. stoletju niso oblikovali slovensko narodno gibanje, pobudniki slovenske ideje ali zahteve po slovenski univerzi, trdim pa, da

je vprašljivo, če se zgodovinar postavlja v vlogo pisca nacionalne zgodbe, ker mora ideje in opredelitve časa vzeti za svoj predmet raziskovanja, svojo lastno pozicijo v družbi pa nenehno reflektirati, saj ta vedno vpliva na njegov spoznavni horizont. Problem zgodovinopisja, ki piše »za narod«, je, da identitete razume statično, družbeni razvoj razume teleološko, dogodke pa razporeja v preprosto vektorsko zaporedje. Ne gre le za to, da se študentom s Kranjske vsiljuje poimenovanja (»Slovenci«, »slovenski študentje« itd.), ki jih sami mogoče ne bi sprejemali, temveč tudi za to, da se s tem hkrati legitimira slovenska (torej »naša«) pozicija, ki se na ta način danes kaže kot samoumevna in s »slovenske perspektive« celo pravilna. Dogodki in osebe, ki ne spadajo v nacionalno matrico, tako hitro postanejo zanemarljivi. V nacionalno obarvani literaturi – tukaj obravnavane knjige Alojza Cindriča niso izjema – lahko tako velikokrat zasledimo, da so se leta 1848 prvič pojavile zahteve po slovenski univerzi v Ljubljani. Eden od povodov je bil ukrep Dunaja, s katerim so ukinili filozofske in ranocelniške šole po državi in s tem višjo izobrazbeno raven prenesli na univerze. Ta ukrep je neposredno prizadel tudi filozofsko in ranocelniško šolo v Ljubljani, kar je sprožilo odpor in zahteve po oblikovanju univerze. Zahteva po slovenski univerzi v Ljubljani se je pojavila tudi na vseslovenskem kongresu v Pragi maja 1848. V nacionalnih pregledih se prav tako ne omenja, da je Matija Majar Ziljski v peticiji *Kaj Slovenci terjamo?* marca 1848 kar na dveh mestih zahteval slovensko univerzo – toda v Zagrebu. Zdi se, da

univerza v Ljubljani narodnemu buditelju Ziljskemu ni bila samoumevna, nacionalno zgodovinopisje pa je na to dejstvo raje pozabilo.

Delitev na »naše« in »vaše« ni značilno samo za nacionalno obarvano zgodovinopisje, temveč zaznamuje študij v Sloveniji tudi danes. Zakon o visokem šolstvu namreč v 7. členu postavlja študente v hierarhijo po nacionalnem ključu: 1) slovenski državljani; 2) Slovenci brez slovenskega državljanstva; 3) državljani EU; 4) državljani držav z bilateralno pogodbo; 5) ostali. Iz pravnega statusa izhajajo tudi pravice, kot so pravica do brezplačnega študija, pridobivanja štipendij in bivanja v študentskem domu. Razlikovanje ni nepomembno, saj študentje s statusom zamejskega Slovenca ne plačujejo šolnine, lahko pridobijo posebno štipendijo Ministrstva za izobraževanje, znanost in šport, prav tako se lahko naselijo v študentskih domovih. Državljanji držav, ki nimajo sklenjene bilateralne pogodbe s Slovenijo, pa nimajo možnosti za pridobitev štipendij ali bivanja v študentskem domu, morajo pa plačati tudi šolnino. To jih postavlja v bistveno slabši položaj v primerjavi z drugimi študijskimi kolegi, sploh če prihajajo iz držav, kjer je povprečna plača mnogo nižja od slovenske. Med študente slovenskih javnih univerz je torej oblast vnesla delitev, ki ne poteka po načelu znanja, niti ne po načelu t. i. »uporabnosti« in ne nujno po načelu pripadnosti. Januarja 2012 so študentje brez slovenskega državljanstva sredi študijskega leta izgubili pravico do pridobivanja državnih in Zoisovih štipendij. Glavni argument je bil pomanjkanje denarja. V Ljubljani so organizirali pro-

test *Znanje nima državljanstva*, ki je v spletnih komentarjih naletel na mnogo neodobranja. Trije udeleženci protesta so nosili transparent s povednim napisom *Čigavi študentje smo, če ne vaši?*

Obravnavane knjige Alojza Cindriča predstavljajo pomemben korak v raziskovanju študentov s Kranjske ter doktorandov na ljubljanski univerzi, saj bogat nabor arhivskega gradiva, dnevnikov, časopisov, fotografij in ostalih virov omogoča nadaljnje raziskovanje in hkrati izrisuje dragocen splošni pregled, ki ga doslej še ni bilo. Dela vsekakor pričajo o avtorjevi raziskovalni predanosti. Toda poznavanje zgodovine študentov in univerze ni pomembno zato, da bi sporočili mlajšim generacijam, kaj so storili »naši« veliki predniki, temveč zato, da današnja univerza opravi refleksijo svojega razumevanja preteklosti, ki ni nikoli naključno in je vedno vpeto v sedanost.

Premoženje v 21. stoletju

**PIKETTY, THOMAS (2014):
Il Capitale nel XXI secolo.
Milano: Bompiani.**

»Najbolj množično neprebrana knjiga v zgodovini,« je na enem od spletnih omrežij pred kratkim kolega označil knjigo Adama Smitha *Bogastvo narodov*, a nekaj podobnega bomo po vsej verjetnosti lahko zapisali tudi za *Kapital v 21. stoletju* francoskega ekonomista Thomasa Pikettyja. Profesor matematike na Univerzi Wisconsin, Jordan Ellenberg, namreč iz podatkov Amazonove statistike¹ ugotavlja, da ljudje v povprečju preberejo zgolj 26 strani knjige, ki je hitro postala *best-seller*. O njej tako razpravljajo skoraj vsi moji »družboslovno bolj izobraženi« kolegi, a kljub temu je tudi pri njih opaziti iskreno začudenje, ko povem, da sem knjigo dejansko v celoti prebral.

¹ Ellenberg, Jordan (2014): The Summer's Most Unread Book Is ... *The Wall Street Journal*, 3. julij. Dostopno na: <http://www.wsj.com/articles/the-summers-most-unread-book-is-1404417569> (10. julij 2015).

To vsekakor ne pomeni, da je njen vpliv zaradi tega manjši. Knjiga je postala svetovna uspešnica in iz intelektualnega spanca je predramila marsikaterega družboslovca, ki je do nje preprosto moral zavzeti stališče. V zadnjih dveh letih smo bili tako priča številnim hvalešnim, utemeljenim kritikam in rokohitrskim diskreditacijam, ki so z razmisleki o Pikettyjevem delu napolnili časopisje in druge medije. Kakršnokoli je že naše mnenje o knjigi, pa se bodo verjetno uresničile napovedi nobelovca Paula Krugmana, da bo ena najpomembnejši knjig desetletja in bo spremenila način razmišljanja o družbi in delovanje v ekonomiji. Prve in čeprav zgolj simbolične spremembe lahko opazimo tudi pri nas, saj so se Ekonomska fakulteta, Fakulteta za družbene vede in Filozofska fakulteta združile v skupnem premisleku o Pikettyjevem delu. Skupaj so tako začele interdisciplinarno preučevanje »fenomena Piketty« in s tem že uresničile eno glavnih sporočil knjige, ki pravi, da je kvalitetno raziskovanje družbenega dogajanja mogoče le z interdisciplinarnim sodelovanjem.

Toda kako razložiti tolikšno medijsko prepoznavnost te obsežne znanstvene knjige? Del odgovora je mogoče iskati v dejstvu, da je bil Piketty v pravem času na pravem mestu. Glede na to, da je knjiga postala svetovna uspešnica šele po natisu angleškega prevoda, je praktično zgrešil le jezik. V času krize, ki ji ni videti konca, in v katerem živimo, Thatcherjeva TINA (*there is no alternative*) počasi »umira«, Fukuyamova napoved o koncu zgodovine pa se je celostno razblinila. Sistem vidno ne deluje, ljudje v nezadovoljstvu mno-

žično hodijo na ulice in protestirajo, manjka jim le »rešitev«. V takšnem ozračju je Piketty izdal *Kapital*, več kot 700 strani² dolgo knjigo s pomenljivim naslovom, v kateri se posveča problematiki neenakosti in nakaže boj 1 odstotka proti 99 odstotkom. Toda takoj na začetku je treba opozoriti na še eno pomembno komponento: avtor v knjigi nikjer ne omenja, da je treba kapitalizem končati, nasprotno, hvali njegove pozitivne lastnosti in kritizira socializem kot mogočo alternativo. Knjiga je tako namenjena predvsem reševanju kapitalizma in opozarjanju, da bo ta brez regulacije sam sebe pokončal. Alternativa, ki jo ponuja Piketty, je tako še zlasti za svetovne elite veliko bolj sprejemljiva od alternativ drugih avtorjev, ki pišejo o nujnosti prehoda v nov družbenoekonomski sistem.

Preden se vsebinsko posvetimo knjigi, se ustavimo pri eni bolj absurdnih trditev, ki so jo v javnosti uveljavili desni ekonomisti. Knjigo so namreč primerjali s *Kapitalom* Karla Marxa. Resnici na ljubo se Piketty z izbiro naslova ni pretirano trudil, da temu ne bi bilo tako. Če bi bili nekoliko zlobni, bi lahko celo špekulirali, da je svoje delo namenoma postavil ob bok Marxovemu, saj je bila to vsekakor izjemna PR poteza. A špekulacije nimajo smisla in dejstvo je, da se je Piketty takoj distanciral od Marxa in večkrat potrdil, da ni marksist. Prav tako je kmalu po odprtju knjige opazno, da ima njegovo delo z Marxovim skupen le naslov. Divergence lahko opazimo že pri samem pojmovanju kapitala.

² Italijanski prevod, ki sem ga recenziral, je še obsežnejši, saj ima več kot 900 strani.

Medtem ko Marx razume kapital kot družbeni odnos, ga Piketty preprosto enači s premoženjem. Piketty zapiše, da je kapital skupek aktiv, ki so lahko lastninjene in jih menjujemo na trgu. Za kapital smatra finančni kapital, nepremičnine in vso infrastrukturo, patente, stroje itd. Druga temeljna razlika med obema knjigama je preprosto ta, da je Marxov *Kapital* teoretsko delo, Pikettyjeva knjiga pa bolj ali manj empirična analiza podatkov o neenakosti porazdelitve premoženja. Piketty v knjigo večkrat poudari, da je empirična analiza nujna za razumevanje družbe in v uvodnem delu kritizira pristope avtorjev, kot so Marx, Ricardo in Malthus, saj so ustvarjali teorijo brez empiričnih podatkov. Tretjič, njegovo delo ne seže dlje od distribucije in kritike nepravične prerazdelitve. Pri analizi kapitalizma se osredotoča na področje cirkulacije kapitala, kar je Marx kritiziral pred približno 150 leti, ko je analizo kapitalizma predstavil na polje produkcije, na polje, kjer se ustvarja presežna vrednost in kjer poteka eksploatacija delavcev. Tako je dokazal, da nepravilnosti in neenakosti, ki jih proizvaja kapitalizem, izvirajo iz produkcije in ne iz bolj ali manj pravične menjave. S tem je Marx dejansko presekal z drugimi klasičnimi ekonomisti in popolnoma spremenil temelje analize kapitalizma. Pikettyjevega dela zato nikakor ne moremo postaviti ob bok Marxovemu. Seveda pa bi bilo napačno, če bi knjigo diskreditirali zaradi »njene platnice«. V prevladujoče enoumje je namreč prinesla svež pogled na družbo in ekonomijo, ki je podkrepjen s številnimi grafi in tabelami, in nam bo lahko služila kot pomembno orožje v kritiki in

boju proti prevladujočemu sistemu.

Pikettyjevo delo nam priobči davčne podatke, pridobljene od 18. stoletja naprej. Ti podatki so zanj izjemnega pomena, saj ne omogočajo le družbene analize, temveč odpirajo tudi začetek splošne razprave v širši javnosti. Na drugem predavanju iz cikla Fenomen Piketty, na katerem se je razpravljalo o stopnji neenakosti v Sloveniji, je bilo to povsem evidentno. Večina statističnih kazalcev namreč kaže, da Slovenija še vedno spada med bolj egalitarne družbe, kar je sprožilo precej zanimivo razprava o razcepu med družbeno zaznavo realnosti, ki je pod vplivom medijev, relativne neenakosti, družbenega spomina, zgodovinskih specifičnosti, itn. in statistične realnosti, ki kaže na relativno visoko stopnjo egalitarnosti v družbi. Posedovanje zbranih statističnih podatkov je lahko povod za širšo razpravo o družbeni realnosti in o družbenih spremembah skozi čas. Pikettyjeva knjiga je v tem pogledu izjemno dokumentirana študija družbene neenakosti v zadnjih treh stoletjih. Njegov statistični nabor bo vsekakor koristil tudi vsem raziskovalcem in mislecem, saj je na enem mestu zbrana izjemna količina podatkov, prikazana skozi številne grafe in tabele. Vendar pa knjiga ni sestavljena zgolj iz suhoparne statistike. Piketty se v besedilu pogosto sklicuje na kanonična literarna in filmska dela, še zlasti na like iz romanov Jane Austina in Honoréja de Balzaca ali pa prizore iz *Titanica* ter *Mačke iz visoke družbe*. S tem sproža v bralcu bolj doživeto predstavo dejanskega stanja družbene neenakosti, o kateri pripovedujejo tisti, ki so živeli v različnih zgodovinskih obdobjih, ki jih analizira delo.

Ena od bolj zanimivih prispevkov je bila Rastignacova dilema, pri kateri Eugène de Rastignac, lik iz Balzacovega romana *Oče Goriot*, izbira med poroko s predstavnico najbogatejšega sloja in študijem prava ter posledično z možnostjo uspešne pravniške kariere. Rastignac po tehtnem premisleku ugotovi, da bi s poroko prišel do večjega podedovanega bogastva, kakor bi ga lahko zaslužil kot pravnik na najprestižnejšem delovnem mestu. Piketty dilemo predstavi prek pogovora med Rastignacom in Vautrinom, ki ga prepričuje, naj se odloči za poroko. S tem aludira tudi na današnje, v marsičem primerljive razmere v družbi.

Poglejmo, kaj vsebinsko novega in relevantnega za današnjo razpravo ponuja Pikettyjevo delo. Njegova analiza kapitalizma, ki zajema več stoletij, omogoča pregled dogajanja in specifik določenega obdobja ter odpira razmislek o značilnostih, ki bodo prevladovala v 21. stoletju. S časovnim vpogledom namreč zaznava tendence, ki se danes ponovno pojavljajo in ponovno pridobivajo na pomenu. Eden osrednjih pomenov te knjige je ravno empirično dokazovanje, da se vračamo v 19. stoletje. Piketty napove vrnitev »rentniškega sloja« bogatašev, ki živijo od donosnosti svojega premoženja. Seveda ne moremo govoriti o identični ponovitvi, saj je družbena realnost precej drugačna, nenazadnje se je vsaj v zahodnem delu sveta izoblikoval relativno številčen srednji razred, ki se bo upiral drastičnemu poslabšanju svojega položaja. V časovni perspektivi je prav današnji srednji razred pomembna specifika in

pomemben element za razumevanje družbenih neenakosti. Kot vmesni člen med najrevnejšimi in najbogatejšimi gladi neenakost, zaradi česar družbeni prepad manj viden, po drugi strani pa je po mnenju Paula Masona³ prav ta razred novi nosilec prihodnjih »revolucij«. V ekonomski krizi se je močno radikaliziral, saj nosi največje breme, hkrati pa ga sestavljajo večinoma kvalificirani in izobraženi posamezniki, ki so sposobni sprožiti družbene upore. K temu je treba dodati, da današnji srednji razred na Zahodu lahko dojemamo kot delavski razred, ki se sicer zaradi dobrega materialnega položaja sam ne dojema in ne uvršča med delavski razred, vendar se lahko v krizi ta zavest tudi spremeni.

Druga pomembna ugotovitev analize dolgega »pikettyjevskega« obdobja je poudarjanje zgodovinskega unikuma 20. stoletja, ali natančneje povojnega časa, oziroma *Trente Glorieuses*, kot ga v knjigi imenuje Piketty. To je bil čas večje družbene egalitarnosti, čas povojne rekonstrukcije, ki je omogočila izjemno gospodarsko rast in s tem zlato dobo kapitalizma. Dve svetovni vojni sta razdejali Evropo in družbene neenakosti iz konca 19. stoletja so bile izbrisane iz obličja. Finančni zlom iz tridesetih let, materialna destrukcija vojn in izguba kolonij, ter s tem zunanega priliva dohodkov, so prisilili oziroma omogočili ljudem – odvisno od družbenega položaja – nov začetek in da si sami ustvarijo

svojo blaginjo. Na drugi strani je bil to tudi čas strahu pred socialističnimi revolucijami. Kapitalistični razred je zato moral stopiti naproti dobro organiziranim delavcem, zaradi česar je nastala močna socialna država, zvišale so se delavske mezde in vpeljalo progresivne davke na najvišje dohodke. To obdobje reguliranega kapitalizma, ko je gospodarska rast v Evropi dejansko povzročila tudi splošno družbeno blaginjo, je bilo specifično zgodovinsko obdobje, ki se bo verjetno težko kadarkoli ponovilo. Na tej točki je zato težko razumeti, da Piketty piše o prihodnjem reguliranju kapitalizma, obenem pa ugotavlja, da je bilo to mogoče zgolj v kaotičnih povojnih razmerah in ob boku z veliko in močno »sovražnico« Sovjetsko zvezo. Regulacije kapitalizma se lahko nadejamo zgolj z močnim delavski razredom, kar pa bo, glede na trenutne razmere, težko doseči.

Piketty v opisu poteka *Trente Glorieuses* pokaže na različen odnos, ki ga imata do kapitalizma kontinentalna ter anglosaška družba. Ekstremna gospodarska rast, ki jo je doživljala povojna Zahodna Evropa, je bila mogoča zaradi »lovljenja« najrazvitejših. Ko je Zahodna Evropa »dohitela« ZDA, se je njena rast zaustavila in vrnila na normalne ravni. Zahodna Evropa je tako največji skok doživela v času »kapitalizma brez kapitalistov«, kot napiše Piketty, v času, ko je bil kapitalizem močno reguliran s strani države. ZDA in Velika Britanija, ki ima več vzporednic z ZDA kot s kontinentalno Evropo, sta, nasprotno, v tem času zmanjšali svojo prednost pred Evropo. Ravno to pa naj bi bil eden glavnih razlogov, da je do

³ Mason, Paul (2011): Twenty reasons why it's kicking off everywhere. *BBC*, 5. februar. Dostopno na: http://www.bbc.co.uk/blogs/legacy/newsnight/paulmason/2011/02/twenty_reasons_why_its_kicking.html (20. julij 2015).

»kontrarevolucije« na čelu z Margaret Thatcher in Ronaldom Reaganom prišlo prav v teh dveh državah. Podobno Piketty utemeljuje ameriški odnos do stopnje obdavčitve. Za Američane je bilo zlato obdobje njihove zgodovine 19. stoletje, ko je bila družba bolj egalitarna zaradi nenehnega preseljevanja v ZDA; takrat so bili tudi davki zelo nizki oziroma jih niti ni bilo. V povojnem obdobju, ko so bili davki visoki, jih je Evropa dohitela. To naj bi bil razlog, da je ameriška družba veliko bolj naklonjena nizkim davkom kot evropska. Takšna Pikettyjeva zgodovinska interpretacija družbenih vrednot je poenostavljena, poleg tega pa tudi ekonomsko deterministična. Vsekakor se strinjamo, da posamezne interesne skupine po svoje interpretirajo specifična zgodovinska dejstva z namenom, da legitimirajo svoja politična izhodišča in interese, z medijsko prepoznavnostjo in vplivom teh skupin pa se njihov pogled razširi na širšo družbo.

Osrednja točka Pikettyjeve analize je vsekakor premoženjska neenakost in njena geneza. V knjigi se sklicuje predvsem na formulo $r > g$, ki velja dolgoročno. Iz te formule izhaja, da če je stopnja donosnosti kapitala r večja od stopnje rasti g (seštevek gospodarske in demografske rasti), se družbena neenakost povečuje, saj se bogastvo koncentrira v rokah nosilcev premoženja. Posledica tega je, da režim počasne rasti, ki smo mu priča danes, povečuje družbene neenakosti med lastniki premoženja in tistimi, ki delajo za svoje preživetje, hkrati pa se povečuje tudi pomen dedovanja. V 20. stoletju je bila donosnost kapitala sicer visoka, a sta hitra gospo-

darska in demografska rast onemogochali visoko koncentracijo premoženja. Zaradi tega se je morala povojna *baby boom* generacija tako rekoč »ustvariti« sama. Danes smo priča nasprotnemu trendu: gospodarska in demografska rast sta počasni, premoženje se koncentrira v rokah že tako ali tako bogatih, saj je višina donosnosti kapitala odvisna od višine vložka, dediščine pa se praktično v celoti prenašajo na »enega« dediča. Posedovanje bogastva tako ni več povezano s talentom in delavnostjo posameznika, temveč z materialnim položajem njegovih staršev. Imanentna lastnost kapitalizma je torej, da koncentrira kapital v rokah maloštevilne elite in tako dolgoročno ustvarja rentnike, ki bodo lahko živeli od donosnosti svojega premoženja. Sloj rentnikov pa ne nastane zaradi regulacije ali državnih intervencij, kakor poudarjajo apologeti svobodnega trga, ampak ravno nasprotno, zaradi čistega tržnega delovanja. Svobodni trg je torej tisti, ki ustvarja družbeno neenakost, zato je njegovala regulacija nujna.

Doslej smo poudarili dve zelo pomembni točki za kritiko kapitalizma. Prvič, Piketty poudarja, da današnje politike, ki jih označujemo za neoliberalne, vračajo družbo v 19. stoletje. Te politike torej niso značilne zgolj za današnji čas, ampak za sam kapitalizem. Zato je primernejše, da namesto oznake neoliberalni kapitalizem uporabljamo oznako Michela Hussona, čisti kapitalizem. Drugič, pomemben je Pikettyjev prikaz proizvajanja neenakosti in koncentracije premoženja v pregovornem enem odstotku ter da je vzrok za to položen v same temelje kapitalizma. Obe točki

nas tako evidentno prepričata, da je kapitalizem *de facto* nepravičen sistem, zato bi bralec od avtorja pričakoval, da bo stopil korak dlje, kar pa Piketty žal ne naredi.

Preden se posvetimo še predlogom, ki jih Piketty izpostavi v svojem delu, se ustavimo še pri pomembnem razločevanju v analizi družbene neenakosti. Piketty razlikuje med neenakostjo, ki izhaja bodisi iz dohodkov od kapitala oziroma premoženja bodisi iz dohodkov iz dela. Razlika med enim in drugim izvorom neenakosti pa je v njenem razumevanju in legitimaciji v družbi. Za ZDA je bilo značilno, da so vedno razpolagale z manjšo količino kapitala. Posledično so bile manjše tudi neenakosti, ki so izhajale dohodkov iz kapitala, po drugi strani pa so obstajale zelo velike neenakosti dohodkov iz dela. Od osemdesetih let 20. stoletja so te še naraščale, ko so se izjemno višale plače večinoma enega odstotka oziroma celo zgornjega 0,1 odstotka, nasprotno pa so povprečne plače stagnirale. Kupna moč množic je ostala na enaki ravni ali pa se je celo zmanjšala, kar je vzrok zadolževanja množic, obenem pa se je sprožil proces prenosa bogastva od revnih k bogatim. Neenakost dohodkov iz dela naj bi namreč izhajala iz meritokratskih načel, medtem ko neenakost kot taka izhaja iz dohodkov iz premoženja in deluje nepravično, saj je ne moremo povezovati s talentom in uspešnostjo posameznika. V romanih iz 19. stoletja je neenakost prikazana kot nujnost in ne kakor danes, ko jo dojemamo kot stvar meritokracije. Za dostojanstveno življenje je bilo nekoč nujno posedovati številne posesti. Današnja družba

pa je v prepričanju, da meritokracija dejansko deluje, neusmiljena do »poražencev«, saj neuspeh razume kot krivdo posameznika. Povezava med izvorom neenakosti in družbeno zaznavo pa bo v prihodnje vse bolj pomembna. Ugotovili smo že, da bo počasna rast in nespremenjena donosnost kapitala ustvarila rentniško družbo, ki pa ne bo imela več legitimacijske moči. Taka družba bo torej nujno sprožila pomembne spremembe, vprašanje pa je, ali bo sprožila tudi upor in s tem oblikovanje egalitarnejše družbe ali pa bo rentnikom uspelo prek svojega vpliva spremeniti družbene vrednote.

Kot že rečeno, Piketty popolnoma zataji pri predlaganih rešitvah. Te namreč misli znotraj obstoječega sistema in se kot pijanec plota drži kapitalizma. Prepričan je, da zasebni kapital in trg učinkovito koordinirata življenje milijonov posameznikov. S predlaganimi ukrepi želi kapitalizem regulirati tako, da ta ne bi proizvajal nenehnega večanja neenakosti, kar bi bilo mogoče doseči s ponovno vpeljavo nadzora, ki bi upošteval splošni interes. Hkrati pa je Piketty vseeno presegel povojne politike, ki so večinoma temeljile na protekcionizmu. Slednji namreč resda obvaruje državno ekonomijo pred zunanjo konkurenco, vendar sam po sebi ne odpravlja neenakosti znotraj njenih meja in še naprej omogoča koncentracijo kapitala v rokah peščice. Glavna rešitev, ki jo Piketty predlaga, je uvedba progresivnega davka na kapital na svetovni ravni, ali vsaj na ravni večjih središč, kot sta ZDA in Evropska unija. Ta bi se izračunal tako, da bi se vanj vštelo vse aktive posameznika, saj bi

bil lahko le tako zares pravičen. S tem davkom ne bi financirali socialne države, njegovo »poslanstvo« bi bilo reguliranje kapitalizma. Globalni progresivni davek bi namreč omogočal pravičnejšo mednarodno menjavo in tržno liberalizacijo in preprečil bi odlivanje kapitala v davčne oaze. Njegova koristnost bi bila tudi v oblikovanju nekakšne baze podatkov, ki bi zagotavljala dejanske informacije o koncentraciji bogastva in premoženja. To je že samo po sebi zelo pomembno, saj bi omogočalo začetek razprave, ki bi temeljila na dobro dokumentiranih podatkih. Informiranost je za Pikettyja, kot smo že omenili, ključna za nadaljnje razprave o iskanju mogočih rešitev. A da bi bil takšen davek mogoč, je bi bila potrebna tudi večja transparentnost financ, zato predlaga nadnacionalni dogovor o avtomatski izmenjavi bančnih informacij, ker je to prvi pogoj, da bodo države lahko izračunale višino davka posameznika. Brez natančnih informacij o aktivah, ki jih posameznik poseduje v drugih državah, bodo davčne utaje še naprej mogoče, s čimer pa bi bilo onemogočeno zmanjšanje neenakosti, saj bodo najbogatejši s premoženjem, naloženim v davčnih oazah še naprej neobdavčeni. Poleg svetovnega progresivnega davka na kapital Piketty predlaga tudi progresiven davek na dedovanje, ki je zaradi počasne rasti postalo ključni dejavnik povečevanja družbene neenakosti. Obdavčitev dediščin bi tako zmanjšala prednostni položaj posameznikov iz bogatih družin in preprečila, da se revni v konkurenčni boj podajo s še dodatno slabšim izhodiščnim položajem.

Toda ti ukrepi dolgoročno niso reši-

tev, saj je kapitalizem v svojem bistvu nepravičen. Kot smo ugotavljali že zgoraj, se Piketty osredotoča na distribucijo kapitala in ne na produkcijski proces, iz česar izhaja tudi zmeta, da se bo z odpravo neenake razporeditve kapitala odpravila tudi družbena nepravičnost. Kajti tudi morebitna odprava neenake razporeditve kapitala ne spremeni dejstva, da je posameznik odvisen od strukturne pozicije v razrednem razmerju. To pomeni, ali ima dostop do produkcijskih sredstev in se umešča v razred kapitalistov, ali pa ga nima in spada v razred delavcev, od česar je nato odvisno ali izkorišča ali je izkoriščen. Kakršna koli regulacija namreč ne more odpraviti dejstva, da bo delavec eksploatiran, saj se le tako ustvarja presežna vrednost, ki se pozneje investira nazaj v v produkcijo. Hkrati pa so Pikettyjevi predlogi ukrepov utopični, saj je zanje potrebno močno nadnacionalno sodelovanje, kar se v tem času, ko nacionalne države tekmujejo med seboj na trgu, ne zdi realno. Prav konkurenca med nacijami bo onemogočala uvedbo progresivnega davka, saj države z njegovim zmanjševanjem privabljajo (velikokrat nujno potrebne) tuje investicije. Poleg tega so tudi politiki večinoma prejemniki najvišjih dohodkov, zaradi česar pogosto zamenjajo javni interes z lastnim, tako da tudi od njih ne moremo pričakovati sprejemanja radikalnejših ukrepov. Če bi dejansko hoteli regulirati kapitalizem, ali še bolje, ga v dolgoročni perspektivi odpraviti, bo pomemben politični boj izkoriščenih. S tega vidika je tudi Pikettyjevo delo lahko izjemnega pomena.

Čeprav Piketty razredni boj le bežno

omeni, pa ima lahko knjiga, ki je izšla v času, ko ni bilo na vidiku alternative, in je širši množici ponudila drugačen pogled na družbo, izjemen mobilizacijski učinek in sproži široko diskusijo, ki bo razredni boj prepoznala kot nujen. Pikettyjev *Kapital v 21. stoletju* lahko sicer prej nehote kot hote sproži pomembne družbene spremembe. Zato ga velja brati, kritizirati in o njem debatirati.

Ana Beguš

»The kids are all right, but the adults aren't«

DANAH BOYD (2014): *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens*. New Haven: Yale University Press.

Delo Danah Boyd *It's complicated: The social lives of networked teens* jemlje naslov iz ene od možnosti, ki jih socialno omrežje Facebook ponuja za opredelitev statusa razmerja uporabnika. Ta simpatična in za podobne »obrazce« neobičajna možnost deluje tudi kot metafora za sporočilo celotne knjige: če status nečesa označimo z »zapleteno je«, posledično izražamo, da gre pri stvari za več, kot lahko na hitro sporočimo z drugimi konvencionalnimi in ponavadi »črno-belimi« možnostmi (npr. »poročen/a«, »v razmerju«, »samski/a«). In natanko tako avtorica razume tudi fenomene, ki jih obravnava v knjigi, torej družabno življenje mladih v tehnološko razviti družbi 21. stoletja; pri tem pa skorajda izključno obravnava socialna omrežja, ki najbrž predstavljajo enega najbolj reprezentativnih primerov tehnološkega premika v sodobni družbi.

Zdi se, da je avtorica pri izbiri teme delno izhajala iz lastne fascinacije nad elektronskimi tehnologijami, saj se je tudi sama kot najstnica »prikapljala«, predvsem zato, da bi ubežala fizični oz. neinternetni realnosti okoli sebe: zaradi interneta se je lahko povezovala s tistimi, ki so ji bili interesno blizu. Danes je situacija očitno drugačna, saj številni intervjuji in pogovori z mladimi in odraslimi, na katerih temelji empirično gradivo za njene ugotovitve, kažejo, da so mladi na socialnih omrežjih prisotni iz povsem nasprotnega razloga: na ta način lahko dejansko razširjajo ali nadgrajujejo obstoječa razmerja in stike iz svojega neinternetnega življenja. Njihovo spletno obnašanje imamo lahko potemtakem za vse prej kot izjemno ali prevratniško, kot se je to morda zdelo ob pojavu in širjenju interneta. Po mnenju avtorice so socialna omrežja za mlade predvsem prostor, skozi katerega poskušajo razumeti svet izven svojih fizičnih zidov (npr. doma ali šole); omogočajo jim sodelovanje in udeležanje v družbenem življenju, saj je zanje tradicionalen vstop v odraslost zaradi konservativnosti družbe v veliki meri zaklenjen. So logično nadaljevanje najstniške težnje po druženju, identifikaciji in vzpostavitvi identitete, torej procesov tkanja medsebojnih socialnih vezi v naporinem obdobju odraščanja, ko želijo mladi lastno identiteto in status izoblikovati v širšem družbenem okolju in ne zgolj preko svoje primarne družine.

Avtorico v tem kontekstu zanima predvsem naslednje: kaj vendarle je tisto, v čemer se socialna omrežja razlikujejo od prejšnjih vzorcev druženja

in identifikacije; kaj je pri njih dejansko »novo«? Kako socialna omrežja spreminjajo življenje mladih, kakšne širše družbene implikacije imajo in kako naj se na te spremembe odzivajo odrasli, bodisi v vlogi staršev, skrbnikov, učiteljev ali drugih »pomembnih odraslih«? Skozi analizo posameznih vsebin v knjigi avtorica dosledno izrisuje upravičeno kritiko pokroviteljskega odnosa odraslih do mladih v družbi nasploh, vključno z nostalgичnim odnosom odraslih do svojih kulturnih vzorcev (in s tem posredno do lastne mladosti). Vse to mladim dejansko onemogoča, da bi skozi svoje izkušnje (vključno z »napačnimi« odločitvami) postali informirani, premišljeni in dejavni odrasli. Knjiga torej ni mišljena kot vzgojno sporočilo mladim, pač pa, ironično, kot vzgojno sporočilo odraslim, namreč – da ima to, kar mladi počnejo, svoj pomemben družbeni smisel in je vredno (družbene, strokovne, raziskovalne ipd.) obravnave. Trditev, ki se zdi v poplavi strokovnega in kvazistrokovnega strašenja na temo novih tehnologij smiselna alternativni pogled na tematiko.

Avtorica socialna omrežja konceptualizira kot »omrežena občinstva« (*networked publics*): razume jih kot prostore, ki jih vzpostavljajo mrežne tehnologije, in hkrati kot Andersonove zamišljene skupnosti, ki nastajajo na presečišču ljudi, tehnologij in praks. Danah Boyd tehnologijo očitno razume v McLuhanovskem smislu medija kot kulturnega ali epistemološkega vmesnika, ki omogoča in do neke mere naravnost spodbuja specifične oblike rabe pred drugimi ali na njihov račun; vsakič, ko nova tehnologija pridobi določeno

'družbeno gravitacijsko maso', temeljito prestrukturira obstoječe kulturne vzorce in ustvarja nova okolja.

Okolja in skupnosti, ki jih ustvarjajo socialna omrežja, imajo po mnenju Danah Boyd naslednje značilnosti: so obstojni (oz. niso efemerni), poleg naslovnikom so vidni tudi drugim potencialnim javnostim, z lahkoto se jih širi in po njih se lahko išče. Mladi kot digitalni domačini internetna socialna omrežja razumejo kot privzet (torej njihovem očem nevtralen, objektivni) model sveta, medtem ko imajo starejši na podlagi izkušenj z drugačnimi kulturnimi vzorci možnost primerjave med enimi in drugimi in do njih velikokrat pristopajo skozi vzvratno ogledalo lastnih vnaprejšnjih predpostavk o identiteti, druženju, pripadanju, sodelovanju itd. Nič nenavadnega torej, da tudi socialna omrežja pri odraslih velikokrat sprožajo toliko moralne panike in zaskrbljenosti: v zgodovini so se ljudje na nove tehnologije vedno odzivali z moralno paniko o domnevnem razkroju civilizacije. Tovrstna tehnoutopična ali tehnodistopična retorika in konceptualizacija medijev po mnenju Danah Boyd preprečuje dejansko razumevanje njihovih družbenih implikacij in tehnologij, ki nikoli niso enoznačne, realnost pa je pogosto zamotana in dvoumna.

Knjiga je strukturirana preprosto in učinkovito – po uvodu se avtorica osredotoči na sedem glavnih parametrov ali meril, ki se ji zdijo ključni za razumevanje družabnega življenja mladih na socialnih omrežjih: identiteto, zasebnost, odvisnost, nevarnosti, nadlegovanje, neenakost in pismenost; v zadnjem poglavju povzame splošne ugotovitve.

Avtorica pri obravnavi posameznih parametrov sicer metodološko ni povsem konsistentna, saj pri določenih sledi McLuhanovskemu razumevanju medija, pri drugih pa se od takega razumevanja odmika, rekoč, da novi mediji le odslikavajo družbena razmerja v »stari«, tj. neinternetni realnosti. Pri analiziranju identitete na socialnih omrežjih tako izhaja iz predpostavke, da vsaka tehnologija na specifičen način prepleta identiteto z občinstvom in kontekstom, socialna omrežja pa v tem pogledu vzpostavljajo komunikacijo v t. i. »sovpadlih kontekstih« (*collapsed contexts*; pojem povzema po Meyrowitzu): novo obliko komuniciranja z več različnimi, med seboj tudi nezdržljivimi občinstvi, kar je pomemben odmik od klasičnega prilagajanja besedila enemu samemu specifičnemu kontekstu. Fenomen je dodatno zanimiv in vreden nadaljnje obravnave, saj se ga udeleženci v komunikaciji velikokrat sploh ne zavedajo (in če pomislimo: ali se, ko nekaj objavimo na Facebooku, dejansko zavedamo, kdo vse to objavo vidi ali prebere?), hkrati pa je z njim povezan tudi zanimiv pojem t. i. enkodiranih kontekstov ali »subliminalnega tvitanja«, torej komunikacije med določenimi naslovniki, ki s premišljeno uporabo znakov sporoča nekaj vsem, nekaj specifičnega pa le določenim, izbranim naslovnikom. Podobno Danah Boyd razmišlja tudi glede zasebnosti,¹ ko ugotavlja, da pri socialnih

omrežjih ne gre za njeno izginjanje, pač pa za nadaljevanje zapletenih razmerij med zasebnostjo in javnostjo v kompleksnem in odprtem omrežju, pri čemer ima svojo vlogo tudi specifična konfiguracija vmesnika, ki deluje po načelu »javno kot privzeto, zasebno z dodatnim naporom« (*public-by-default, private-through-effort*). V enaki maniri npr. hvali tudi Wikipedijo kot odprt in bolj demokratičen vir podatkov, ki ponuja možnost nenehnega dopolnjevanja v nasprotju z npr. učbeniki, ki so lahko zastareli ali ideološko pristranski. Drugi, tehnološko nevtralen pristop pa zavzame denimo pri obravnavi enakosti, ko izrecno zapiše, da socialna omrežja predvsem odslikavajo strukturni razmerje v neinternetni realnosti, ki je prisoten kljub deklarativni ravni enakosti in tolerance v družbi. Teoretsko je morda najbolj problematična avtoričina analiza pismenosti: Boyd pojem »digitalnega domačina« namreč zmotno enači s pojmom tehnološke pismenosti, saj v tem poglavju govori o skromnih programerskih znanjih mladih ter pomanjkanju kritičnega odnosa do novih tehnologij, čeprav je oznaka »digitalni domačini« dejansko epistemološka: gre za privzet način razumevanja sveta pri mladih, ne pa za pokazatelja njihovih tehničnih in intelektualnih spretnosti.

V celoti gledano Danah Boyd v knjigi vendarle uspe vsebinsko razmeroma suvereno in slogovno spretno posredovati temeljno sporočilo dela, namreč, da je treba mlade v vseh družbenih

¹ Vprašanje zasebnosti Boyd, kar je deloma logično, obravnava z vidika najstnikov, kar pomeni, da obravnava predvsem vprašanje zasebnosti mladih pred (vse bolj z nadziranjem obsedenimi) starši in odraslimi, ne pa npr. z vidika problematike nedovoljenega vpogleda v objave

na socialnih omrežjih s strani oblastnih struktur, četudi tovrsten izpust tudi pri kategoriji mladih ni povsem umesten.

zadevah upoštevati kot enakopravne in kompetentne sogovornike. Pomembno je tudi, da s pomočjo zgodovinske kontekstualizacije vzorcev druženja mladih pokaže na čedalje večjo stopnjo reguliranosti družbe, ki mladim pomembno omejuje mobilnost in s tem tudi suverenost in jim potemtakem onemogoča prehod v odraslost. V ta kontekst se umešča tudi empirično nepodprto medijsko zastraševanje glede kvarnih učinkov novih medijev, ki služi kot izgovor za dejansko ožjenje družbene svobode in orodje nadzora, ki naj s področja družbenega odstrani vse, kar je »neprijetno« (sem spada tudi lastna spolnost, ki je posebej v času odraščanja eno večjih vsebinskih vozlišč). Danah Boyd je mogoče vsebinsko na trenutke očitati prelahkotno preklapljanje med teorijami in mestoma slabše utemeljitve in podkrepitve tez, pri čemer je najbolj problematična že omenjena metodološka nekonsistentnost med uvodno McLuhanovsko tezo, da socialna omrežja ustvarjajo razlike, do drugega skrajnega stališča, da nove tehnologije zgolj odražajo že obstoječa družbena razmerja. Zato se zdijo zares relevantne le nekatere njene obravnave (npr. identitete in zasebnosti), pri preostalih pa ne predstavi kvalitativne razlike med »starim« in »novim« okoljem in je zato na mestu vprašanje, zakaj jih kot analitične parametre sploh uvaja. Gre torej bolj za strokovni pregled, ki v veliki meri povzema in smiselno aplicira ugotovitve drugih teoretikov, poleg metodološke doslednosti pa mu manjka tudi nekaj konceptualne izvirnosti. Kar pa seveda ne pomeni, da knjiga ni dobrodošlo čtivo za odrasle – starše, učitelje, peda-

goge in druge »pomembne odrasle«, in da se iz njega ne morejo česa novega naučiti tudi tisti, ki se s temi stvarmi ukvarjajo raziskovalno. Vsekakor je delo Danah Boyd uporabna in splošno berljiva knjiga, ki bi jo – glede na to, da tudi pri nas napačnih predpostavk in predsodkov do novih tehnologij ne manjka – veljalo prevesti tudi v slovenščino.