



Čemu služi glasba?

Mladen Dolar

Čemu služi glasba? Sredi vseh prizadevanj za preživetje, za boljše preživetje, za večanje dobrin in sredstev, prizadevanj, ki tvorijo tvarino tolikotisočletne človeške zgodovine, je glasba videti kot zarez, kot dejavnost, ki nima funkcije. Ne služi nobeni neposredni koristi. To je sicer res za vso umetnost, a glasba je tu še posebej zaostreno izpostavljena kot umetnost *par excellence*, onkraj reprezentacije in mimesis. Videti je kot čista zarez transcendence sredi funkcionalno naravnane sveta, brez vsake pretenzije, da bi karkoli imitirala ali predstavljala, se nanašala na kakršno koli vnaprejšnjo danost. Ko se oglasi glasba, utihnejo vse običajne življenjske potrebe in zahteve, umaknejo se vse običajne namere in kalkulacije, predstavljene so v drugi plan. V prekinitvi z vsem našim siceršnjim naprežanjem in nehanjem glasba ustvari svoj lastni čas in lastni prostor, drugačno časovnost in prostorskost – kot da je čas izven časa, prostor izven prostora. Hipoma ustvari drugi svet sredi tega našega sveta. Njena funkcija je videti onkraj funkcije, prelom s funkcionalnostjo kot tako. A čemu tedaj služi nekaj, kar nima funkcije?

Že vse od davnih začetkov človeške zgodovine je veljal ta paradoks, da ima prav tisto, kar nima nobene funkcije, nemara najvišjo vrednost, prav v svoji brezkoristnosti izpričuje najvišjo veljavo. In kolikor glasba 'nima smisla' – v nasprotju z likovnimi umetnostmi in literaturo ničesar ne predstavlja, ničesar ne pripoveduje, ničesar ne osmišlja – je prav zato še posebej predestinirana za to, da uteleša najvišji smisel, smisel onkraj vseh običajnih smislov, smisel, ki ga ni mogoče izraziti z nobenimi besedami. Od tod prastara zveza glasbe z religijo – prav glasba, ki poprisoti transcendenco kot tako, je bila tisti medij, ki lahko evocira dvig k božanstvu, k svetemu, k sublimnemu, onkraj vseh posvetnih ozirrov. S svetim si deli nefunkcionalnost, zametavanje neposrednih koristi in dobrobiti. Ni ga religioznega rituala,

kolikor daleč seže spomin, ki bi ne uporabil glasbe kot svojega sredstva, pomagala in neposrednega vzvoda. A če po eni strani glasba predstavlja prekinitve z vso običajno čutnostjo in napeljuje k transcendenci, pa je po drugi strani kot medij sama nekaj nadvse in docela čutnega. Ima moč, da lahko v trenutku preplavi vse naše čute, dušo in telo, neustavljivo nas ponese s seboj v svoj drugi svet. Videti je, da smo ji izpostavljeni brez zaščit in zavor – ušesa nimajo vek, vedno smo odprti zvočnosti. Kolikor je njena čutnost najsublimnejša med vsemi, najbolj nematerialna, oprta le na valovanje zraka, ki sproti izgineva in izzveneva, vtem ko nastaja, pa obenem prav v tem nemara predstavlja čutnost pripeljana do svojega vrhunca, do čiste oblike; prav spričo nematerialnosti je najbolj čutnost kot taka, odvezana od bolj oprijemljivih čutov. Njena temporalnost v svojem minevanju evocira večnost in obenem pogreznjenost v sedanji trenutek, oboje v enem. Po tej plati je bilo v glasbi vselej tudi nekaj demoničnega, hotničinega, zemeljskega, docela in najbolj telesnega prav v njeni breztelesnosti. Glasba zapeljuje, nemara nič ne zapeljuje tako zelo kot glasba, a zapeljuje tako k onkrajtelesni transcendenci kot k najbolj telesnemu ugodju. V sebi ima plat čutne naslade, frivolnosti, zabave, lajšanja, ugodja zaradi ugodja, strasti in užitka. Njena ločitev od posvetne sfere in interesov je nosilec neke ambivalence in nihanja med dvema skrajnostma, med najvišjim in najnižjim, med svetim in sublimnim na eni strani in na drugi steženjem čutnim ugodjem in frivolni zabavi, če ne kar polteni strasti. Če po eni strani najavlja najvišji smisel, pa po drugi preti z izgubo smisla, s čutno preplavljenostjo. Je kot vir odrešenja in pogube. Glasba prezentira čisto spiritualnost nasproti telesnosti, a obenem lahko v svoji breztelesnosti uteleša čisto mesenost, kvintesenca mesenosti nasproti običajni telesnosti. Kot da bi vzvode za svoj dvig k spiritualnosti iskala v tem, da se je zvezala z njenim nasprotjem in našla svojo moč v silah mesenosti. Kot ločena od življenja lahko zastopa življenje v čisti obliki. Prav kolikor je nefunkcionalna, je lahko sidrišče številnih funkcij, nezdružljivih, protislovnih, raznorodnih, ne da bi bila kdaj zvedljiva na katero izmed njih.

Magična moč glasbe je taka, da lahko učinkuje tam, kjer odpovejo vse racionalne strategije in premisleki. Ali taka je vsaj mitična predstava o glasbi, ki pa je ni mogoče preprosto ločiti od njene realne funkcije. Kaj je v glasbi realnost, kaj mit, kaj fantazija? Ali obstoji družbena funkcija glasbe, ki bi jo bilo mogoče jasno ločiti od mita od družbeni funkciji glasbe?¹ V glasbi kot da se sekata mit in socialna realnost. Dve najstarejši funkciji

¹ Od tod pogosta nehotena trivialnost bolj empiričnih raziskav in razprav o glasbi. Denimo socioloških raziskav o produkciji, distribuciji, razširjenosti, uporabi glasbe, o njenih poslušalcih in njihovih reakcijah; ali raziskav s področja nevroznanosti, ki skušajo izmeriti glasbene doživljaje in jih situirati v delovanje človeških možganov;

glasbe, religiozna in erotična, sta obe vpisani v to konstelacijo. Z glasbo je mogoče nagovarjati neizprosne bogove in si poskusiti pridobiti njihovo naklonjenost in milost, vsaj tako lahko upamo, in z glasbo si je mogoče pridobiti naklonjenost ljubljene bitja, osvojiti srce. Ima moč, da izzove ljubezen, torej nekaj, česar ni mogoče doseči z nobenim preišljenim načrtom. Glasba je moč nemočnih, poslednje zatočišče v brezizhodnosti, ko odpove vse ostalo, upanje obupanih. Njena najvišja funkcija nastopi tam, kjer odpove vsaka funkcionalnost.

Lahko glasba ukloni smrt? Lahko ukloni naravne sile in zakone? Eden najstarejših in paradigmatičnih glasbenih mitov, mit o Orfeju, v celoti zadeva prav to točko. Orfej lahko z močjo svoje glasbe omeči bogove, da mu povrnejo ljubljeno, hkrati pa ima njegova glasba tudi moč, da omeči divje zveri, ki se ne morejo upreti njegovim zvokom, njihova naravna krutost je z glasbo kulturno udomačena. Orfejeva publika so tako zveri kot bogovi, ne eni ne drugi se mu ne morejo postaviti po robu. Glasba lahko ukloni Drugega, nadnaravnega in naravnega, izprosi milost in ljubezen. In če lahko rečemo, da je to verovanje nekaj umišljenega, 'wishful thinking', kot se glasi težko prevedljiva angleška fraza, pa se brez tega umisleka ne moremo približati glasbi, ki se nikoli ne pusti docela zvesti na realna določila.

Glasbeniki, ki so do zadnjega diha igrali na potapljačem se Titaniku, so videti kot pomanjšani in zamaknjeni model orfejevskega mita, postavljenega na začetek dvajsetega stoletja in v sámo srž njegovega neizmerne tehnološkega vzpona. Ne več bogovi in zveri, temveč čezoceanska velikanka, poslednje čudo tehnike in napredka, sredi ledenih atlantskih voda. Kljub vsemu senzacionalizmu, ki je obkrožal potop Titanika od tedaj do danes, s filmom vred, ne moremo, da ne bi v njem videli neke parabole, emblematične legende, ki je lebdela nad stoletjem in vzbujala uročeno fascinacijo. In sredi te legende legenda o glasbenikih, o funkciji glasbe v viharju naravnih sil in na robu smrti.

Kaj jih je gnalo, te glasbenike? Vsa dvoumnost, ambivalenca, polivalentnost glasbe je strnjena v tej podobi, ki je sicer vzeta iz popularne kulture. Najprej je tu zagotovo smrtni strah, in v soočenju s skorajšnjo smrtjo lahko glasba deluje kot tolažilo in pomagalo, nekaj, česar se lahko oprimemo v brezupu, v soočenje z neizogibnim. (In ena od skladb, ki naj bi jih igrali, »*Songe d'automne*«, je nemara mogoče razumeti v tem kontekstu tolažila.) Pri tem je hkrati na delu mehanizem, ki bi ga lahko imenovali zarotitveni obrazec, ki ni le tolažilo, temveč poskus, ki temelji na nekem magičnem verjetju, da lahko glasba izprosi pomoč, da

ali tudi pozitivistično naravnane muzikologije. Vse te poskuse spremlja neogibni občutek, da lahko zajamejo vse razen bistvenega.

lahko v položaju brez izhoda ponudi apel, klic, poziv brezobličnemu božanstvu usode, klic, ki bi utegnil biti uslišan. Da lahko nemara ukloni bogove, tako kot je z močjo glasbe to lahko storil Orfej. Zarotitveni obrazec je nekaj, za kar sicer dobro vemo, da ne more zares pomagati, pa vendar skrivoma verjamemo, da ima čudežno moč in nemara lahko učinkuje, da je njegova enigmatična šifra v tajnem ujemanju skrivoma povezana s šifro usode, kot v magiji. Nemara gre pri tem za naslonitev na htonično, demonično razsežnost glasbe, ki bi imela to moč, da nagovarja naravne sile. K temu se dodaja, v širšem in drugačnem pomenu, religiozna funkcija glasbe, glasba kot molitev, in ena od pesmi, ki so jih igrali, je bila po pričevanjih »Closer my Lord to thee«, torej glasba, ki lahko v tej ekstremni situaciji tvori neko religiozno občestvo, zastavek vere in upanja, izpričevanje naše predanosti in izročenosti Drugemu. Uklanjamo se usodi in zaupamo v Boga, zaupamo, da ima to, kar se nam kaže kot brezsmiselno tragično naključje, nazadnje vendarle nek smisel, da obstoji smiselni načrt onkraj naše možnosti dojemanja, onkraj naših življenj, glasba pa je pričevalec našega zaupanja v ta smisel. Glasba kot jamstvo smisla sredi nesmiselnega sveta, privedenega na rob katastrofe, nekaj, kar omogoča umljivost nedoumljivega, razpeta med magijo in religijo.

Drugo razumevanje, druga razsežnost, ki se ogiba tem tlom v najširšem pomenu 'magije in religije', se postavlja na tla humanizma. Ne vera v Drugega, ki smo mu izročeni na milost in nemilost in na katerega z glasbo v obupu apeliramo, kot poslednje upanje do kraja obupanih, temveč zaupanje v lastno človeško digniteto in pogum. Ne vera, da je katastrofično naključje vpisano v kak vzvišeni smisel, temveč da smo vrženi v nesmiselno katastrofo. Kaj lahko storimo? Ne to, da potihoma verjamemo v magično moč našega glasbenega apela, ne to, da v nesmislu preko glasbe iščemo višji smisel, temveč nemara le to, da v položaju nemoči in vsemu navkljub izkažemo tisto, kar tvori človeško presežnost, veličino, dostojanstvo, zavedajoč se, da s tem ne bomo odvrnili usode niti ji podelili smisla. Da je prav glasba tisto najboljšo, česar smo zmožni, in to prav v njeni osnovni funkciji, da namreč sega preko prizadevanj za preživetje, preko omejenosti interesov, kalkulacij in koristi. Da predstavlja zarezo, da se tisto človeško začne ravno v območju onkraj ekonomije preživetja. Nobenega Drugega ni, ki bi mu izročali svojo usodo, mi sami smo vir moči, ki pač ne more ukloniti neogibnosti in propada, a lahko spričo tega ohrani svoj pogum in veličino. Ne smrtni strah, ne tolažilo, temveč pogum.

A če tu razgrinjam različna razumevanja tistega vzgiba, ki je gnal glasbenike na Titaniku, se je treba odločati med temi nasprotujočimi se dojetji? Če postavim, nemara preveč shematično, na eno stran razumevanje glasbe kot transcendence, vezi s transcendenco, vzvoda

in sredstva transcendence, živega dokaza transcendence, ki vodi v magična in religiozna prepričanja, in na drugo stran razumevanje glasbe kot človeške moči, srčike humanizma, ki vso transcendenco lahko zvede na človeško mero in pogum, torej na imanenco – se je treba opredeliti za eno ali za drugo? Ali ni nemara tako, da nekaj izgubimo, če se v tej grobo postavljeni alternativni odločimo za eno ali drugo plat? Nemara tisto, kar je v človeku najbolj človeškega, in čigar glasnik je glasba, sploh ni zvedljivo na človeka, na človeško mero, a čim tega 'drugega v nas' pripnemo na transcendenco in višji smisel, se mu s tem že izneverimo in ga izgubimo, prevedemo ga v pozitivni besednjak, uokvirimo ga, vpnemo ga v 'nazor' ali 'pogled na svet', pri čemer se tako ali drugače ne moremo izogniti nevarnosti, da bi tisto, kar je presežnega, poimenovali, zakoličili in vpregli. Nemara je glasba postavljena na to tenko, zelo tenko mejo: niti transcendenca niti imanenca. Niti božje niti človeško.

Kontekst Titanika je karseda drugačen od mitičnega grškega konteksta, v katerem se je gibal Orfej. Titanik je bil poslednji krik tehnološkega napredka, veliki tehnični podvig, kako premagati oceane, nadaljnji korak v naglo napredujočem podjarmljanju narave in njenih dotlej neukrotljivih sil. A grški mit je osupljivo vpisan v samo srž: Titanik je bil imenovan po Titanih, tistih orjaških bogovih velikanih, ki so bili sinovi in hčere Urana in Gaje, Neba in Zemlje, prvih dveh izvornih božanstev, od katerih izvira vse ostalo. Titani so bili torej druga generacija bogov, vladali so v času Zlate dobe, še preden so zavladali Olimpijci. In med dvanajstimi Titani je bil tudi Okeanos, torej Ocean, sin enega od Titanov, Japeta, pa je bil Atlas, po katerem so poimenovali Atlantski ocean. Da bi bila mera polna, poznamo dobršen del zgodnje grške mitologije, med drugim zgodbo o Titanih, prav iz orfičnih spisov, torej iz fragmentov, ki izvirajo iz Orfejeve tradicije. O njih je pel Orfej. Titani, Ocean, Atlantik, nova Zlata doba, Orfej – tako rekoč strnjeni povzetek grške mitologije, njenega najzgodnejšega dela, še preden so olimpski bogovi z Zevsom na čelu premagali Titane in jih vrgli v Tartar, najgloblje brezno grškega podzemlja. Pred sabo imamo sama mitološka bitja, vnovično inscenacijo prvotne grške mitologije na začetku dvajsetega stoletja (in kolikor so bili poimenovalci nekoliko pozabljeni in raztreseni, se jim je izmaknilo dejstvo, da so Titani zelo slabo končali, prav tako v brezdanih globinah kot po njih poimenovana ladja).

Vzpenjajoča se buržoazna civilizacija z vsemi tehnološkimi čudesi si je ponosno nadevala grška imena, svoj vzpon je hotela videti kot vzporednico vzponu Titanov, iskala je svoj davni zgodovinski model, ki bi bil po gigantskih razsežnostih edini po meri njene moči. Po tej plati je mogoče zgodbo o Titaniku brati tudi kot zagrobno maščevanje mitologije: Titane je naposled doletel padec prav spričo njihove ošabnosti, zaverovanosti v lastno moč in

veličino (interpretacije so sicer različne, viri so fragmentarni in protislovni), tako da bi zgodbo o Titaniku lahko brali tudi kot kazen za človeško hybris, za predrznost in nadutost iluzije o vsemoči. Ni manjkalo spontanega razumevanja, kako bi to zgodbo vpisali v mitski ali religiozni okvir: kdor se upira bogovom ali kdor ošabno precenjuje svojo moč, bo kaznovan, tega bodo bogovi pokončali.

A nemara je vse to mitološko poimenovanje, ves ta implicitni scenarij titanske moči, prej znamenje nečesa drugega: mitske vzporednice je mogoče nebrižno uporabljati bolj kot dekoracijo, kot okras in domislico, prav v času, ko ni več bogov, ko so bogovi sami zapadli propadu in pozabi, ko smo se znašli v svetu brez bogov, brez Boga, in Titanik je zgodba tega časa. Katastrofe ni več mogoče brati kot tragedijo, kljub grškim mitološkim imenom, ni je več mogoče pripeti na božjo previdnost, pogubljenje in odrešitev. Titanik je mit v času nemožnosti mita.

A tu naposled ostane glasba, sredi mogočnih naravnih sil in sil tehnologije, niti kot relikviti mitičnih časov niti kot le stvar človeške ustvarjalnosti in moči. Človeška, prečloveška, a več kot človeška v tem čedalje bolj gluhem času. Je mogoče ne odgonetiti, temveč razgrniti in priostriti njeno enigmo skozi prizmo tega ekstremnega in ikoničnega trenutka? Karmina Šilec si vselej zastavlja le najtežje cilje, v velikem občudovanju njene ustvarjalne strasti in v veselju nad najinim prijateljstvom želim njenemu projektu kar največji uspeh.