

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Lidija Radojević

GLASBA KOT MEDIJ POLITIČNEGA

Diplomsko delo

Ljubljana 2003

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Lidija Radojević

doc.dr. Andrej A. Lukšič

doc.dr. Peter Stankovič

GLASBA KOT MEDIJ POLITIČNEGA

Diplomsko delo

Ljubljana 2003

KAZALO

Predgovor

1. Teoretični uvod.....	6
1.1. Ideologija in njeno področje.....	7
1.2. Kreacija subjekta.....	8
1.2.1. Estetski fetišizem.....	10
1.2.2. Ljubezen in svobodna izbira.....	10
1.3. Opredelitev glasbe.....	12
1.3.1. Fantazmatski učinek glasbe.....	13
1.3.2. Simptom proti fantazmi.....	14
1.4. Modernizem.....	14
1.4.1. Glasba kot fetiš.....	15
1.4.2. Poza modernizma.....	15
1.5. Postmodernizem.....	18
1.6. Politično.....	20
1.6.1. Oblast poraja odpor.....	21
2. Problem.....	23
3. Študija primera.....	25
3.1. Cinični um.....	26
3.1.1. Samoupravni cinizem.....	27
3.1.2. Punk proti cinizmu.....	28
3.2. Laibach – glasba kot simptom.....	29
3.2.1. Sredstva in strategije preboja.....	30
3.2.2. Obsesivna ponovitev rituala.....	33

3.2.3. Original kot univerzalna kopija.....	35
3.2.4. Duh iz steklenice.....	38
4. Sklep in razprava.....	40
Literatura.....	43

Predgovor

Glasba kot eden od glavnih zabavljaško-uživaških konzumov sodobnosti je večplastni pojem, ki je, kljub padcu v potrošniški družbi pod okrilje tako imenovanega *show businessa*, še vedno močno izrazno sredstvo, za katero je dojemljiva večina posameznikov. Ta pozicija glasbe nas hkrati tudi napotuje na misel, da se v takšnem izrazu skriva moč za usmerjanje množice, ne le na področju *imagea* (kar je opazno predvsem pri različnih mainstream/subkulturnih skupinah), ampak tudi pri načinu razmišljanja in delovanja. To je tudi lepo razvidno iz večjega števila teoretskega materiala iz preteklosti, tako s področja muzikologije kot s področja humanistike, teorije, ki namenja temu fenomenu veliko področje razpravljanja in teoretizacije. In ravno temu aspektu glasbe bomo v tem eseju namenili večjo pozornost. Osredotočili se bomo predvsem na moč, ki jo ima glasba kot specifično področje umetnosti, za udejanjanje neke ideologije (tako ideologije vladajoče strukture kot tudi njene opozitivne strani) in prav tako za vzpostavljanje subjekta, njegove identitete. V prvem delu se bomo predvsem posvetili teoretskim konceptom znotraj filozofije, ki so direktno ali indirektno povezani s pojmom glasbe. Glasbo smatramo predvsem kot del umetnosti, ki je inherentni del kulture, le-ta pa je nujna za vzpostavljanje področja, ki ga zaseda pojem političnega. Politično danes zaseda večino praks posameznikovega vsakdana, ki jih posameznik opravlja in proizvaja ter se le redkokdaj vprašuje po njihovem izvoru. Kompleksna celota tem, ki se nanašajo na pojem političnega, zadevajo posameznika od rojstva pa do smrti, ne da bi se ta (v večini primerov) tega sploh zavedal. Vse te prakse in ideje, ki so v neprestanem sporu, se prevajajo in asimilirajo v posameznikov vsakdan preko različnih področij, ki jim pripada tudi glasba. Kako lahko vpliva glasba na (ne)stabilnost družbe *in praxis* si bomo ogledali v drugem delu, kjer bomo obravnavali glasbeno skupino Laibach kot primer glasbe, ki je dvignila »veliko prahu«, tako na področju političnega kot na področju družbenega (ki je vedno pogojeno s političnim) na Slovenskem.

1. Teoretični uvod

»Politika sredi dela, ki ga je ustvarila domišljija,
je strel iz pištole sredi koncerta.

Ta pok je glušeč, ne da bi bil pri tem energičen.

Ne sklada se za zvokom nikakega inštrumenta.«

Stendhal: *Rdeče in črno*

Kot izhodišče si bomo ogledali osnovne pojme, ki nam omogočajo teoretizacijo razmerja glasba in politično. Politično je vedno tudi ideološko, osnovno izhodišče za nas pa bo ideologija, o kateri bo veliko govora v nadaljevanju. Naj za začetek omenimo le nekaj osnovnih linij. V tem delu eseja si bomo ogledali predvsem, kaj je ideologija (kot teoretični pojem) in, zakaj se celotna sodobna ter prav tako klasična filozofija ukvarja s tem, recimo temu, fenomenom. Pogledali si bomo, kakšen pomen ima za individuuma in skozi katera področja se (*in praxis*) udejanja oziroma vpliva. Prav tako si bomo ogledali, kakšen pomen zaseda glasba kot sestavni del umetnosti (ne le Umetnosti kot Institucije, ampak tudi umetnosti nasploh kot dojemljivost in prevedljivost v individuov vsakdan) in kateri mehanizmi uravnavajo status glasbe in prav tako beležijo njeno moč in vpliv na vsakdan individuov. Za konec bomo obravnavali še dve najpomembnejši obdobji (za označevanje teh dveh obdobji ne bomo uporabljali časovne kategorije, ampak predvsem stilistične oziroma metodološke kategorije), ki sta spremenili status umetnosti kot lepe umetnosti v status umetnosti kot zavestnega družbenega dejavnika, ki sta iztrgali umetnost tradicionalnemu pojmovanju in načrtali nov potek (sodobne) umetnostne zgodovine.

1.1. Ideologija in njeno področje

Koncept ideologije se je razvijal in preoblikoval predvsem v hegeljansko-marksistični tradiciji. V sodobnosti najbolj znana teoretizacija ideologije je izpeljava Luisa Althusserja, katerega očrt koncepta »ideologija nasploh« in »ideologija interpelira individume v subjekte« bomo malo podrobneje predstavili. Glavna značilnost ideologije nasploh je ta, da nima zgodovine oziroma »za ideologijo /je/ značilno, da ima tako strukturo in da deluje tako, da je nezgodovinska realnost, se pravi, vsezgodovinska ...« (Althusser, 2000: 86). Althusser iz tega izpelje (opirajoč se na Freuda in njegovo opredelitev nezavednega), da je »ideologija večna« (*ibid.*). In vendar ta večna, nezgodovinska ideologija rabi svoj maneverski prostor, svoje področje, »materialno bazo«¹ (*ibid.* 62), v kateri lahko opravlja svojo »funkcijo«, o kateri bomo kasneje razpravljali. Za določitev tega področja bi vzeli sledeči, nekoliko daljši Adornov citat:

»Tudi tisto, česar ne moremo izpeljati iz njegove funkcije, funkcijo kljub temu ima; obstoječa družba se ne zmore kar sama razviti iz lastnega načela, temveč se mora amalgamirati s predkapitalističnim, arhaičnim; če bi udejanjila svoje načelo brez heterogenih, 'nekapitalističnih' primesi, bi se odpravila. V virtualno povsem funkcionalizirani družbi, ki bi jo totalno obvladovalo načelo menjave, postane to, kar je brez funkcije, funkcija druge stopnje. V funkciji tega, kar je brez funkcije, se križa nekaj resničnega in nekaj ideološkega.« (Adorno, 1986: 62)

Adornov pogled vztraja na tem, da se kapitalistična družba ne more izpolniti na svojem deklarativnem principu, ampak na podlagi njegovih kršitev. To pomeni, da vsak sistem vsebuje sebi inherentne kršitve, ki se na ravni posameznika in prav tako na ravni kolektivne zavesti štejejo pod okrilje tistega, kar je v določenem sistemu normalno, medtem ko se na deklarativni ravni (ravni prezentacije) štejejo kot kršitve.² Ideologija najbolje deluje ravno tam, kjer ni videti njene neposredne funkcije, torej tista mesta, ki odstopajo od

¹ Kot materialno bazo ideologije opredeli Althusser diskurzivne mehanizme in ideološke aparate države, katere vzpostavlja vladajoča ideologija.

² Lep primer za tako stanje navaja Slavoj Žižek v dokumentarnem filmu *Prerokbe ognja*, kjer analizira normalnost rasističnih komponent na jugu Združenih držav Amerike.

funkcionalnosti in so lahko celo organizirana kot protest proti obstoječem redu.³ Nujnost, ki je potrebna za delovanje te strukture, je skritost pred pogledom subjekta, ki je v njo ujet. Ali: »kar se kaže kot osvoboditev od obstoječega reda, je njegov notranji pogoj« (Dolar, 1986: 306). Ideologija se organizira kot odskok od same sebe in se začne vedno ravno tam, kjer se na videz neha, torej kjer na videz stopimo iz polja ideološkega, se pravzaprav ideološko šele začne, obrat »neideologije v ideologijo« (Žižek, 1994: 14). Glasba je kot predstavnik brezfunkcionalnosti *par excellence* v racionaliziranem svetu zelo močno področje ideološkega, a tej temi se bomo posvetili v nadaljevanju.

1.2. Kreacija subjekta

Ta področja brez funkcije oziroma s funkcijo druge stopnje so najbolj ugodno mesto na katerem poteka ideološka interpelacija individuumov v subjekte oziroma na katera se pripne subjekt. Rastko Močnik v »3 teorijah« (1993) pojasnjuje to osrednjo Althusserjevo tezo s pomočjo Lacanove sheme z »navznoter obrnjeno osmico« in ugotavlja, da:

»Ideologija zgrabi posameznike in posameznice v tistem, po čemer so najbolj 'individualni', v njihovi nezavedni želji, in zagrabi jih kot to, kar individui-z-željo vselej že so, namreč kot subjekte. Ob tej zastavitvi pa tudi ni več problema z dilemo, ali ideologija interpelira individue 'v' ali 'kot' subjekte. Mogoče si je namreč zamisliti, da proces, v katerem individuum pride do lacanovskega 'simbolnega registra' in se 'subjektivira', ni nič drugačen: sama nezavedna želja se konstituira v intersubjektivnem razmerju (v procesu 'komunikacije', če se izrazimo nekoliko banalno) in v individua, ki postaja subjekt, se želja vsadi kot 'želja Drugega'« (Močnik, 1999: 56-57)

Torej nam nek ideološki mehanizem (kot je interpelacija) nalaga, naj nekaj, kar je objektivno in neizogibno, sprejmemo kot naše, se pravi kot premet naše želje, ki je, kot smo videli že prej, »želja Drugega«.

³ Kot primer lahko vzamemo paradigmatično brechtov situacijo, kjer pride kapitalist na oder in reče "Jaz sem kapitalist in moj poglavitni namen je čim bolj izžemati delavce." Potujitveni učinek tega stavka je v tem, da ideološki diskurz ostaja ideološki, prav kolikor tega ne izreče ("ideološki univerzum je možen le kot odskok od lastne potujitve") (Dolar, 1986: 307). Dokler *it goes without saying*, ima ideologija moč interpelacije (Močnik, 1993: 144).

Preživetvena strategija za identifikacijo posameznikov oziroma za interpelacijo pa je samo verjetje. Vendar so verjetja dosegljiva le skozi instanco, ki jo Močnik imenuje »*subjekt, za katerega se predpostavlja, da verjame*«, in le preko tega kraja je možno priti do verovanjskih ozadij (Močnik, 1999: 52). Ta koncept Močnik postavi po zgledu Lacanovega »*subjekta, za katerega se predpostavlja, da ve*«, ki ga Lacan shematizira kot analitični proces »z navznoter obrnjeno osmico«. ⁴ Ta dva koncepta pa nam pomagata priti do pogoja, ob katerih pride do ideološke interpelacije. Glavni pogoj je, da mora biti identifikacija s »*subjektom, za katerega se predpostavlja, da verjame*« brezpogojna, se pravi, da individuum mora sprejeti ozadenjska verjetja, ki dajejo smisel za nujna in ne več za možna, torej »naslovljenec začne 'zares' verjeti v verjetja iz verovanjskega ozadja izreka« (Močnik, 1999: 56). Tisto, kar omogoča, da identifikacija postane brezpogojna, pa nam nakazuje Lacanova shema, namreč nezavedna želja. »*Punctum* problema je tisti kraj, kjer zahteva 'preide' v željo, kjer zahteva 'sproži' nezavedno željo ali kjer socialni odnos 'ponikne' v psihični proces« (Močnik, 1999: 58). Subjektivacijo prav tako postavi pod vprašaj tudi Foucault v svoji analizi oblasti. Foucault se je distanciral tukaj od ideologije in v svoj koncept vpeljal formo oblasti kot tisto kategorijo, ki človeška bitja preoblikuje v subjekte.

“Ta forma oblasti se nanaša na neposredno vsakdanje življenje, ki individua kategorizira, zaznamuje ga z njegovo lastno individualnostjo, priklene ga na njegovo identiteto, vsili mu zakone resnice, ki jih mora prepoznati in jih drugi morajo prepoznati v njem. To je forma oblasti, ki individue naredi za subjekte. Beseda *subject* ima dva pomena: podložnik nekoga drugega – preko kontrole in odvisnosti; priklenjenost na lastno identiteto – preko vesti in vedenja o sebi.” (Foucault, 1991: 106-107)

Oblast je torej konstitutivna za oblikovanje jaza. Preko proizvodnje vedenja in resnice brani smisel, katerega individuum zahteva (potreba po identiteti, naša nezavedna želja kot želja Drugega - individualizacija) in v katerega tudi brezpogojno verjame (podreanje oblasti kot edini možni izhod za pridobitev identitete).

⁴ “V Lacanovi konceptualizaciji se analitični proces začne z zahtevo, ki jo subjekt naslavlja na analitika, ta zahteva zdrkne vzdolž črte identifikacije in doseže točko transferja ('subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve'), se na tej točki obrne in se vrne k subjektu kot njegova nezavedna želja” (Močnik, 1999: 55). Podrobnejša razlaga sheme cf. Jacques Lacan 1996: 189-247.

1.2.1. Estetski fetišizem

Vzpostavitev verjetja pa je hkrati tudi rojstvo (estetskega) fetišizma (kot ideološki mehanizem), ki je tudi razlog, ki vpliva na to, da subjekt stopi na pot verjetja. Z verovanjem vzpostavimo v svojem simbolnem sistemu in v svojem govorjenju elemente, ki v njem nimajo nobenega mesta, nobenega smisla. Ti elementi so nekakšen zamašek, ki stoji na mestu praznine. Govorec zataji kastracijo (vsebinsko praznost identitet, subjekta) in na njenem mestu postavi fetiš, ki je element brez funkcije, kar mu daje osnovni »argument« za njegovo »realnost«. In, če se spomnimo na zgoraj omenjeno Adornovo trditev o elementih brez funkcije v strogo funkcionalni družbi, vemo, da se ideološki mehanizmi oprejo ravno na le-te. Torej ideologija »mora delovati preko ovinka, preko elementov, ki štrlijo iz družbene funkcionalnosti in mehanizmov gospostva« (Dolar, 1986: 306). Odgovor na vprašanje, zakaj verjeti ponujenim vzorcem identitete in zakaj jih ponotranjiti, ideologija poda tako, da identiteto predstavi kot nefunkcionalno, kot ne-del gospostvene strukture in jo tako prikaže kot »vrednoto«. Atribut vrednote pa pridobijo le tisti fenomeni, ki poudarjajo, da »kar ima funkcijo, je mogoče nadomestiti; nenadomestljivo je samo, kar ni za nič« (Adorno, 1986: 137).

1.2.2. Ljubezen in svobodna izbira

Naslednji ideološki mehanizem, ki podpira oziroma dopolnjuje prejšnja je ljubezen.

»Da ljubimo nekaj samo zato, ker pač eksistira, izhaja iz tega, da smo poslušni nečemu prisotnemu, neizogibnemu; takšno poslušnost spravimo skupaj samo z ljubeznijo. Akceptiranje obstoječega je postalo, namesto ideologij kot specifičnih, celo kar teoretično upravičujočih predstav o bivajočem, najmočnejše vezivo realnosti. Ena od invariant meščanske družbe je slepa pega nevprašujočega sprejemanja nečesa obstoječega, nečesa, kar je na svojem mestu.« (Adorno, 1986: 63)

Torej je ljubezen tisti ideološki mehanizem, ki ne rabi argumentov, ampak napravi možno sprejemanje neogibnega tako, da ga predstavi kot področje možne izbire in svobodnega pristanka. Spet smo soočeni s situacijo »moja želja je želja Drugega«, ko nam ideološki mehanizem nalaga, naj sprejmemo nekaj, kar je že vnaprej dano in objektivno kot svoje notranje bistvo, se pravi, kar je dano, je to kar sam hočeš in kar je neogibno, je predmet tvoje

želje. Distanca do tega »nekaj« v tem primeru pade oziroma tam, kjer distanca pade vznikne ljubezen. Ljubezen »po svojem pojmu« predpostavlja svobodno izbiro, po drugi strani pa je prav negacija svobodne izbire, se pravi, dokler lahko izbiram, ohranjam distanco do objektov, ki jih izbiram, ko ljubim pa distanca pade in nastopi brezpogojno sprejemanje izbranega; ljubezen in izbira se izključujeta. Dobitek te situacije, ljubezen, je vedno vnazajski učinek, ali kot pravi Dolar:

»v/nazaj ugotovimo, da se je izbira že zgodila, da se je zgodila mimo izbire, kot odpoved svobodni izbiri. Vnazaj ugotovimo, da smo vselej že ljubili (mater, domovino, bližnjega...). « (Dolar, 1986: 319)

Tukaj se pojavi Lacanova opredelitev ljubezni, ko subjekt mora »dati to, česar nima«, oziroma mora dati lastno avtonomijo, distanco, možnost svobodne izbire, ki je nikoli ni imel. In v tem precepu vznikne subjekt, v polju zapovedane ljubezni, ki hkrati daje in odvzema izbiro. Subjektivacija poteka v praznem prostoru izbire, ki se vnazajsko vzpostavi in je obenem odvzet, v tistem niču, ki sega preko danega objekta (Lacan, 1996).

»Za subjekta ni izbire /.../ a sama možnost izbire, ki je ni, ki je z zapovedjo ravno odvzeta, je prostor kamor se lahko vmeši subjekt. Sama zapoved odpira prostor subjektivnosti, ki ga obenem jemlje; ali bolje s svojo formo odpira prostor, ki ga s svojo vsebino odvzame.« (Dolar, 1986: 320)

Situacijo bi lahko ponazorili tudi z lacanovskim »velom«,⁵ kjer je prav tako postavljen subjekt pred izbiro, za katero se hitro izkaže, da je prisilna. »Dialektika hlapca je očitno v tem, da ni svobode brez življenja, toda življenje, ki ga čaka, ne bo življenje s svobodo« (Lacan, 1996: 204). V tej situaciji je subjekt vkleščen v izbiro med ljubeznijo in svobodno izbiro – presek obojega je nemogoče dobiti. Če izbere ljubezen, dobi življenje, ki je prikrajšano za svobodo (ali kot pravi Levi-Strauss: »se prilagodi temu, da živi v svetu, ki ga je mogoče definirati edinole z razmerjem med jazom in drugim« (Levi-Strauss, 1996: 234)), če izbere izbiro izgubi oboje (primer: psihoza). Svobodna izbira je prazna množica, ki ni nikoli izbrana, saj se izbira dogodi vnazaj, vselej smo se že odločili. Ravno ta prisilna izbira, ki jo vsebuje zapovedana ljubezen odpira prostor subjektivitete in vsebuje tudi emancipatorično funkcijo, saj vzpostavlja tudi subjektivno avtonomijo (daje subjektu dihati).

⁵ Lacanov primer "Denar ali življenje" predstavlja podobno kot "svobodna izbira ali ljubezen"

Vse elemente oz. pojme, ki smo jih tukaj izpostavili imajo skupno stičišče, kateremu bomo v nadaljevanju posvečali večino naše pozornosti. Ta privilegiran prostor je umetnost in morda v najčistejši obliki prav glasba, kjer bomo poskusili poiskati prej predstavljene pojme in prikazati še ostale, ki so specifične za to področje.

1.3. Opredelitev glasbe

Za začetek bi najprej opredelili namen tega, zakaj je ta fenomen tako zanimiv. Za iztočnico bi si ogledali eno osrednjih Adornovih tez: glasba uprizarja družbo v celoti.

»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 strukturi sestavljenosti, prikaže antagonistična družba kot celota. /.../ Glasba ima z razredi toliko opraviti, kolikor se v njej izraža razredno razmerje *in toto*.« (Adorno, 1986: 93)

Adornova teza torej zagovarja, da družbenost glasbe ni zvedljiva na njene družbene učinke,⁶ se pravi, da glasba v svoji totaliteti nosi totaliteto družbe, v njeni notranji protislovnosti (imanentni strukturi) tiči družbeni antagonizem. Tukaj se lahko navežemo na nekaj, kar smo v prejšnjem poglavju že predstavili, namreč na področja, ki so na videz distancirana od ideologije oziroma se pojmujejo kot nekaj, kjer ideologija nima vstopa (v skladu s tem tudi poteka tudi znana publicca »glasba nima meja«, univerzalna govorica sveta, zadeva emocionalno plat, ne umsko) kot področja, kjer se ideologija šele začne. Glasba je brezkoristni, nefunkcionalni objekt, ki se ga ne da pripeti na nobeno referenco in hkrati tudi zaradi svoje izraznosti (ni besede kot simbolnega elementa) ni mogoče na prvi pogled razbrati

⁶ V antropologiji in psihologiji se večinoma opazujejo ravno družbeni učinki oziroma kako glasba zadovoljuje določene "potrebe" posameznikov v družbi, se pravi kakšne so posledice, ki jih prinaša obstoj glasbe v določeni skupnosti. Na to temo obstaja veliko študij in raziskav (s področja antropologije je ena od vodilnih knjiga "Antropologija glasbe" A. Merriam, kjer si bralec lahko pogleda podrobneje analizo družbenih učinkov glasbe predstavljenih pod poglavjem Raba in funkcije, 9. poglavje: 167-181), vendar se bomo v naši debati osredotočili bolj na glasbo v celostnem smislu in ne toliko v partikularnem.

grobih ponaredkov družbene resnice (kot npr. v literaturi etc.)⁷ (Dolar, 1986: 331). Glasba je znanilec skupnosti, ki se poraja okrog glasu kot prvega znaka življenja in ki ji pripadaš kot poslušalec, naslovnik. Ta primer je lepa ilustracija freudovske množične psihologije.

1.3.1. Fantazmatski učinek glasbe

Vsem tem pojavnostim glasbe poda Dolar zanimivo mesto, ki ga poimenuje s psihoanalitičnim terminom družbena fantazma. Fantazma v analitičnem smislu vedno predstavlja neko uspelo srečanje, skladno dopolnjevanje v razmerju (v psihoanalizi je to razmerje predvsem spolno razmerje). Po Adornu je »glasba sama mesto utopije, ki jo objublja«, kar ji daje status objekta fantazme in jo hkrati postavlja na mesto, kjer (če govorimo o družbenem antagonizmu) družbenega antagonizma ni. Vendar je fantazmo težko predstaviti nasproti družbeni realnosti in pokazati njeno neresničnost ali kot pravi Dolar:

»/k/ar se prikazuje kot sama oprijemljivost družbene realnosti nasproti kraljevstvu himer, je vselej že rezultat delovanja individuov, historičnih subjektov, ki so lahko delovali le skozi neko fantazmo ali v imenu neke fantazme.« (*ibid*: 333)

Glasba je vezana na časovno dimenzijo, je minevanje samo, »intimna časovnost zavesti«, ki nagovarja posameznika od znotraj in je s tem uspešna v opravljanju svoje fantazmatske funkcije. Je kot avra, ki se je odcepila od svojega objekta in daje fantazmo organske skupnosti, tiste skupnosti, okrog katere mita (nekoč je bila – in bo spet- družba) se neorganska

⁷ Od tod tudi Platonov ugovor glede sprememb v glasbi: "Novosti v glasbi se je treba varovati, sicer je ogrožen celotni red v državi. /.../ Da, nezakonitost se z lahkoto in ne de bi kdo opazil, prikrade v glasbo. / Da, to odstopanje od zakonov, ki vladajo v glasbi, se zdi vsem samo igra, in tako nihče ne pomisli na škodo, ki jo prinaša" (Platon, 1976: 141). Platon nasprotuje tudi rabi glasbe brez besede, saj je glas, ki se je osvobodil besede onkraj logosa, "glas brez zakona" (Dolar, 1995: 40). Zato nas ne preseneča obstoj "Panove piščali" in "Apolonove lire". Lahko bi rekli, da glasba ni problem le sedanjika, ampak ji je namenjena filozofska pozornost in čuječnost že skozi stoletja (primer so tudi Avguštinove *Izpovedi*, 1986: 228), dekadenca se začne vedno z dekadenco glasbe. "V glasbo sta tako hkrati položena največja nevarnost in najboljša obramba zoper njo, strup in zdravilo" (Dolar, 1995: 41) – aplikacija na Derridajevo analizo platonskega *pharmakona*.

in razcepljena, razpadla družba zbira in ohranja.⁸ Ta fantazma, ki ji je glasba hvaležna opora, je nujna za delovanje družbe in ravno v tem položaju glasba »zavzema mesto utopije, ki jo obljublja«.(Dolar, 1986)

1.3.2. Simptom proti fantazmi

Da je možno, da družba povzame vase svojo antitezo, kaže tudi analitična teorija, kjer stoji logiki fantazme nasproti logika simptoma. Simptom bi lahko opredelili tudi kot neko opozicijo fantazmi. Medtem ko se fantazma nagiba h konformizmu, je razumljiva in nemoteča ter ne zahteva nobene interpretacije, pa se simptoma vedno drži neko neugodje, nerazumljivost, ki zahteva odpravo tega neugodja, ki je možna le skozi analizo, interpretacijo.

»Simptom je sam na sebi poziv k interpretaciji, tako rekoč naravno ga dopolnjuje subjekt predpostavljenega vedenja, navezuje se na tisto, kar ga interpretira; simptom /se/ prehiteva na poti, ki jo odpira analitično izkustvo.« (Miller, 1986: 34)

Simptom s svojo dinamiko zahteva vedno nove označevalce v neustavljivem drsenju, v neskončni igri metafor in metonomije, medtem ko je fantazma statična in postavljena na stran objekta, ki fiksira drsenje. S svojo prezenco (simbolno tvorbo) zapolnjuje praznino, mesto realnega sredi simbolnega (Dolar, 1986), mesto, ki ga simptom s svojo dinamiko razgrinja. Torej lahko bi rekli, da glasba, če hoče izstopiti iz fantazme, mora postati simptom.

1.4. Modernizem

Izstop iz fantazmatskega miselnega kontinuumu je tudi Adornov projekt in prav tako drži celotnega modernizma, katerega zagovornik je bil Adorno. Modernizem je prvo obdobje, ki se zoperstavi glasbi kot fantazmi oziroma zoperstavi se celotnemu dojetanju umetnosti kot mašilu, ki omogoča fantazmo celote. Zahteva modernizma je bila:

⁸ Lacan se v enem od predavanj z naslovom Šofar ukvarja z glas(bo). Šofar je rog, ritualno glasbilo, ki ga judje uporabljajo na dan *Yom Kippur*, dan ko obnavlja judovska skupnost zvezo z bogom, ki jo je *nekoč* vzpostavil Mojzes. Šofar, kot ugotavlja Lacan, ni nič drugega kot glas Boga, Jahveja, prezenca Zakona (konec koncev je Bog v celotnem svetem pismu prisoten samo v polju slišnega) (problemi, 1995:7-17).

»Umetnost naj postane *unheimlich*, razbija naj domačnost sprevernjenega sveta, tako da postane prava slika njegove sprevernjenosti.« (Dolar, 1986: 336)

1.4.1. Glasba kot fetiš

Tukaj bi naredili majhen ekskurz in se navezali na pojav, ki smo ga že v prvem delu opisali, namreč na estetski fetišizem. Adorno pravi:

»/e/ksploatacija nečesa, kar je na sebi nekoristno in za ljudi, ki jim je vsiljeno, zaprto in odveč, je razlog fetišizma, ki odeva kulturne dobrine in glasbene še posebej.« (Adorno, 1986: 63)

Estetski fetišizem se vzpostavi kot reflektirana, razvita forma blagovnega fetišizma, brez katerega slednji ne bi mogel delovati. Marksovski blagovni fetišizem je odskok od stvari same, s svojo funkcionalnostjo prikriva svojo resnično funkcijo, medtem ko je estetski fetišizem odskok od tega odskoka, svoj obstoj potrjuje s svojo brezfunkcionalnostjo. Estetski fetišizem je tisto, kar je na blagu več kot blago, tisto ki ni zvedljivo na njegovo uporabno in menjalno pojavnost, nekaj več, nekaj, kar je nezamenljivo. Fetišizem zakriva to, da za njim ni ničesar, da zapolnjuje praznino mreže družbenih razmerij, okrog katere se ta razmerja vzpostavljajo (Freud v *Problemi teorije fetišizma*, 1985: 127). Adorno (kot pristaš modernizma) zahteva odpravo fetišizma na paradoksen način, namreč zahteva vzpostavitev nefetiškega objekta. Z drugimi besedami: neodtujena družba bi bila tista, ki bi vzpostavila prednost objekta, ki ne bi bil več fetiš. »Točka ovedenja estetskega fetišizma je točka njegovega razblinjanja, zato umetnost ne more biti več umetnost« (Dolar, 1986: 314). Modernizem prekine fantazmatsko funkcijo umetnosti, zlomi avro, obrne fascinacijo boja proti lastni fascinaciji. Umetnost postane neznosna, postane moteča ali umetnost postane simptom. In medtem ko umetnost ne more biti več fetiš, pa blago postane vedno bolj estetski objekt.

1.4.2. Poza modernizma

Torej modernizem izstopi iz diskurza tako malikovanja glasbe oziroma umetnosti (tipa: izrazna globina, umetniška dovršenost, presežek etc.) kot tudi iz tehnične govorice s strokovno terminologijo in vstopi v polje analize (do takrat zaobideno), ki teče od fantazme k

simptomu, kar postane neskončni proces (od tod geslo *Work in Progress*). Modernist, ki zavzame principiuelno intelektualno pozo, je sam svoj prvi interpretet in sam svoj teoretik (zato nujnost manifestov). Teorija postane inherentni del umetniškega dela, se pravi ni več brezpogojnega sprejemanja, ne utemeljitve v neposredni prezenci, avri, ki jo zasede neskončni proces, mesto objekta je izvorno prazno.

»V modernizmu Godot nikoli ne pride in vse delo je organizirano okoli te odsotnosti.« (Dolar, 1986: 339)

S tako držo se umetnost uvršča v teorijo odraza.⁹ Umetnost se obrne proti lastni »ustvarjalnosti«¹⁰ in se popolnoma prepusti objektu. Geslo o »prednosti objekta« veže na sebe zahtevo po drugem kopernikovem obratu, se pravi »še enkrat reflektirati samorefleksijo, da bi v njenem osrčju odkrili zatrti objekt« (Dolar, 1986: 341). Subjekt mora izkusiti svojo notranjo mejo, da se lahko osvobodi in v tem je srž Adornove »netesnobne pasivnosti«¹¹ (Adorno, 1981: 209), z njo se subjekt prepusti objektu in prizna lastno notranjo mejo. Zato je ustvarjalnost nasprotje svobodi. Subjektivno razsežnost, ki jo skozi ta paradoksalni postopek dobimo, pa je vselej nerazumljiva in tuja (kot modernistična umetnost).

»Šoki nerazumljivega, ki jih pripravlja umetnostna tehnika v času brezsmiselnosti, se sami sprevrnejo. Osvetlujejo brezsmiseln svet. Temu se posveča nova glasba. Vso temačnost sveta je vzela nase. Vso svojo srečo najde v tem, da spozna nesrečo; vso svojo lepoto v tem, da se odpove videzu lepega.« (Adorno, 1968: 155)

⁹ Klasična teorija odraza je zajeta predvsem v delih Georga Lukacsa (še najbolj delo *Posebnosti estetskega*). Zagovarjala je, da je umetnost subjektivni odsev objektivne stvarnosti, in se zavzemala za "realistično" umetnost. Ko govorimo tukaj o teoriji odraza, se ne naslanjamo na to obliko izražanja, ampak predvsem na tezo, ki se je razvijala v modernizmu, ki je hotel umetnost postaviti kot subverzijo nasproti sistemu.

¹⁰ "Kar povečuje duhovnozgodovinska publicca kot ustvarjalnost – teološko ime striktno ne pripada nobeni umetnini – se v umetniški izkušnji konkretizira kot nasprotje svobodi, ki se drži pojma ustvarjalnega akta." (Adorno, 1986: 271)

¹¹ Razlog za "netesnobno pasivnost" je ravno ta, da je subjekt izvorno že pasiven "ta pasivnost ga naredi subjekta". Izvor "pasivnosti" lahko razberemo iz Lacanovega obrazca fantazme, namreč uročenost, fascinacija pred objektom kot razlogom želje, ki zapolnjuje praznino, in ta pasivnost je vedno tesnobna. (cf. Problemi teorije fetišizma, 1985: 133)

Glasba (in umetnost) postavlja nasproti nesmiselnemu svetu še večji nesmisel, bolj je odtujena od odtujenega sveta, razbija domačnost in harmonijo, ki jo poskuša ideologija ohraniti. Osvetli brezsmiselnost kot tako, nastavi družbi zrcalo, zahteva redukcijo smisla na nesmisel (po znanem Levi-Straussovem reku, da za vsakim smislom tiči nesmisel, obratno pa ne velja). Umetnost postane zastopnik (odraz) resnice, ki je v družbi potlačena preko funkcije ideologije / fantazme.

Modernistovo mesto je paradokсно, saj po eni strani emancipira umetnostna sredstva, po drugi pa ravno s tem dela umetnost nerazumljivo in množicam nedostopno. Prejemnikom ne ponuja nobene opore in se s tem postavlja v izolacijo (izjema bi bil lahko Brecht, katerega moto je bil »modernizem za množice«). Paradokšno je ravno zato, ker se nam ob tej drži zastavlja vprašanje, v kakšno razmerje se umešča ta emfatična družbenost, ki jo modernistična umetnost odraža. Zanimivo razlago nam ponuja Dolar, ki se pri tem naslanja na lacanovski koncept¹² (velikega) Drugega, namreč modernistična umetnost se ne naslavlja na publiko (druge, skozi katere se jaz prepozna) – je izven imaginarnega razmerja. Modernistična umetnost se postavlja na mesto subjekta kot simptoma, subjekta, ki je neimaginarni subjekt, je nerazumljiv tujek v imaginarnem razmerju, ki reprezentira vse tisto, kar mora imaginarno razmerje zatreti in se na simbolni osi naslavlja na (velikega) Drugega.¹³ Od tod tudi znana Adornova metafora o »sporočilu v steklenici«. Modernizem računa na prihodnost in ne na sedanost, pristaja na poraz v sedanosti, vzpostavlja se kot spodletela umetnost in v tem lahko opazimo nekaj, kar si modernizem ni mogel priznati, užitek v simptomu, kar je bilo tudi kritizirano s strani postmodernizma. Neugodje, ki ga poraja simptom, je pot k užitku, ki je onstran ugodja.¹⁴ Za modernizem bi lahko rekli, da se dojema glede sintagme razrednega boja

¹² Dolar za razlago modernistične drže uporablja Lacanovo "shemo L", katere podrobno razlago je mogoče najti v "Jaz v Freudovi teoriji in v psihoanalitični tehniki" Problemi-Razprave, 1978/1-4: 38.

¹³ Metafora, ki bi jo tukaj kot primer lahko navedli, je krik. Krik, sfera zvočnega, surove vibracije iz človeškega grla so izraz tesnobe in samote, ki sta nujni posledici kategorije individualne monade, namreč ko posameznik konstruira svojo individualno subjektivnost kot samozadostno polje in zaprto območje, se izključi iz ostalega sveta, se obsodi na samoto monade. Zato je tudi slika Edwarda Muncha *Krik* emblem modernizma. Krik se ne nanaša na okolje, sega onkraj neme membrane.

¹⁴ Cf. Podrobnejšo razlago lahko najdemo v Miller: Simptom-fantazma, *Razpol* 2 1986: 32-34.

oziroma družbenega antagonizma v glasbi nekako althusserjansko, namreč, tako kot Althusser zahteva od filozofije, da je reprezentant razrednega boja v teoriji, tako zahteva modernizem od umetnosti v družbi, naj je glasnik temeljnega in potlačenega razcepa.

1.5. Postmodernizem

Modernizem, ki je meril na prihodnost, je prihodnost prehitela. Modernistična drža je postala zlagana, tako kot je bila v nastanku modernizma tudi tradicionalistična. Naslednik te smeri je bil postmodernizem, ki se je usmeril v izbris meje med visoko kulturo in tako imenovano množično ali komercialno kulturo.¹⁵ Postmodernistična kritika »globinskega modela« (izraz je Jamesonov) modernizma se nanaša predvsem na dialektiko med bistvom in videzom (v katero je inkorporiran koncept ideologije in lažne zavesti), na freudovski model potlačitve in na eksistencialni model avtentičnega in neavtentičnega. Postmodernizem se vrne k publiki, k fascinaciji, k formam, kategorijam in vsebinam prav tiste kulturne industrije, ki so jo kritizirali vsi modernisti od Leavisa pa do Adorna in frankfurtske šole. Ali drugače: napravil je korak nazaj od simptoma k fantazmi. Temu (pre)skoku je botrovalo več, lahko bi rekli, družbenih sprememb. Tisto, kar je v modernizmu veljalo za širšo meščansko družbo kot grdo in nesprejemljivo, postane v obdobju postmodernizma »realistično« in sprejemljivo, celo akademsko kanonizirano (Jameson, 2001). Mnoge sociološke razlage nas obveščajo o vzniku neke povsem nove družbe, najbolj znane pod imenom »postindustrijska družba« (Daniel Bell). Postmodernizem je obdobje, ko se estetska produkcija integrira v produkcijo potrošnih dobrin, kar tudi povzroči ekonomsko nujo po potrebi vedno novih valov navidez novega blaga (»blagovna estetika« Haug, 1971). Ta dinamika povzroči tudi povezanost med kapitalom in umetnostjo, kar se najlepše vidi v raznih fondacijah in prispevkih do drugih oblik mecenstev oziroma pokroviteljstva. V umetnosti se postmodernizem vrne k »starem«, ki (zaradi obdobja modernizma) ne more biti več enako kot je bilo poprej. Postopek, s katerim postmodernizem izraža svojo držo je *remake*, kar pomeni »materiali, ki jih sedaj ne le »citirajo«, kot bi to storila kakšen Joyce ali Mahler, marveč jih vključujejo v lastno substanco« (Jameson, 2001:

¹⁵ Za ponazoritev razlike med postmodernizmom in modernizmom je zanimiva Jamesonova primerjava Van Goghove "Les Souliers" in Warholove "Diamond Dust Shoes", na kateri Jameson predstavi osnovne razlike med tema dvema smerema v umetnosti (ter prav tako tudi v teoriji) (Jameson, 2001: 14-23).

9). Kar zamenja »globinske modele« modernizma, je koncept praks, diskurzov in tekstualnih iger, globino zamenja površina oziroma več površin. Povratek k tradiciji, ki ne more biti več to, kar je prej bila, se skozi skupek postopkov kolaža, parodije, posnemanja, mimikrije, je v bistvu povratek k maski preteklosti, ne k njenemu smislu. Posmodernizem s svojim odrazom ne zahteva odprave fantazme kot iluzije, temveč je njegov sublimni objekt maska neke praznine (»z avro proti avri«) ali drugače: »kar je na avri fascinantnega, ni teža njene prezenze, temveč praznina, ki jo prikriva« (Dolar, 1986: 353). Postmodernizem prinese izkustvo manka (izguba zgodovinskosti kot povratek k spodletelem v zgodovini). Za razliko od modernizma, ki se postavi kot simptom, ki odigra vlogo izmečka zgodovine, pa se postmodernizem vrača k dvoumni fascinaciji preteklih simptomov, k auri, ki je drugačna od tiste aure, katere del je bila uspešnost. Postavi se v službo fantazme, ki zapolni praznino kot objekt, ki nima pomena, temveč samo je.¹⁶ Modernizem se je omejil na samo delovanje strukture, medtem ko se središča, objekta, okrog katerega se struktura vrti, ni dotaknil. Postmodernizem pa zasede ravno to središče, objekt, ki ga prikaže v vsej njegovi banalnosti in šele nato pokaže njegovo sublimnost. Ali drugače: medtem ko modernizem čaka Godota, ki nikoli ne pride, pa postmodernizem najprej neposredno pokaže samega Godota, ki se je znašel na mestu Objekta, katerega prihod pričakujemo. Koncepti, kakršna sta tesnoba in alienacija, za postmoderniste niso več značilni.

»Zdi se, da imajo veliki Warholovi liki – Marlyn ali Edie Sedgwick – notorični primeri izgorevanja in samodestrukcije iztekajočih se šestdesetih let ter pomembne dominantne izkušnje drog in shizofrenije, bore malo skupnega s historiki in nevrotiki iz Freudovih časov ali pa s tistimi kanoniziranimi izkušnjami radikalne izoliranosti in samote, anomalije, zasebnega upora in norosti Van Goghovega tipa, ki so prevladovali v obdobju visokega modernizma.« (Jameson, 2001: 21)

¹⁶ Lepa metafora za ponazoritev razlike med modernizmom in postmodernizmom je funkcija kralja v monarhiji. Modernisti bi to pokazali kot kraljevino, v kateri se vsi sklicujejo na kralja, ki ga v bistvu ni, ki je praznina, manko. Postmodernisti pa bi najprej pokazali neko bebavo osebo na popolnoma banalen način, šele nato pa bi ugotovili, da imamo opravka z velečenjeno osebo. (Problemi teorije fetišizma, 1985)

V postmodernizmu odtujeni subjekt zamenja fragmentacija. Rzsredišči se tisto, kar je bilo v modernizmu osrednje, subjekt.¹⁷ S tem koncem ega je tudi konec tudi sloga v smislu edinstvenosti in osebnega in v tem je tudi vidna neka nova vrsta emocionalnega tona, konec afekta (*ibid.*). Ker ni več jaza, ki bi občutil, tudi ni več tesnobe. Občutenja značilna za posmodernizem (kajti ni brez kakršnih koli emocij), so prosto lebdeča in neosebna in jih ponavadi obvladuje posebna vrsta evforije.

1.6. Politično

In še zadnje vprašanje, ki nam ostaja nerazrešeno, je: kaj je politično? Če smo prej govorili o družbenosti in njenem odrazu v glasbi, pa o političnem ne smemo razmišljati kot o nečem polpolnoma drugačnem ali celo opozitivnem, kajti družba in politika »sta vsakodnevi rezultat historično specifičnih družbenih razmerij, ki določajo posebno vrsto družbe« (Rosenberg, 1994: 2, v Lukšič, 1997: 15). Prav tako kot umetnost je tudi pojmovanje političnega spreminjalo svojo vsebino skozi obdobje moderne in postmoderne ter po letu 1989 ga je potrebno ponovno definirati. Pojavi teh dob se med sabo prepletajo oziroma med njimi obstaja neka dialektika, ki ne deluje poljubno, temveč je usmerjena. Že prej omenjeno dejstvo, da je družba naredila korak od »enostavne industrijske moderne« k »reflektivni moderni« (Beck, 1997: 177) tako imenovani »postindustrijski družbi« nam nakazuje, da se je struktura družbe ireverzibilno spremenila ali, da so nekateri pojmi razpadli, da so se lahko razvil »novi«. Proces, ki pripomore k razkrajanju moderne, je »individualizacija«, ki pomeni: »razpad samoumevnosti industrijske družbe ter prisilo, da mora brez samoumevnosti vsak zase in skupaj z drugimi najti in iznajti nove 'samoumevnosti'« (Beck, 1997: 179). Vendar individualizacija ne poteka na neki prostovoljni (svobodni) odločitvi posameznika, ampak vse zahteve dobe (od izobrazbe do mobilnosti) pozivajo (ne zaukazujejo) posameznika, da se konstituira kot individuum (*ibid.* 180). Individualizacija pa postane politična, saj individualizirani posamezniki tvorijo oziroma gradijo svet okrog sebe, kar pomeni, da razen klasičnega sveta političnih institucij obstaja še en vzporeden svet, ki poteka skozi politične

¹⁷ V tem kontekstu lahko tudi vidimo Foucaultovo tezo "človek je mrtev", ki se naslanja na Nietzschejevo (modernistično) tezo "bog je mrtev".

vsakdanje prakse, ki so izven vseh institucij, ali če citiramo Becka (1997: 181): »individui se vračajo v družbo.« Kar nam ta sintagma sporoča, je to, da političnega ne gre več enačiti z državo ali političnim sistemom. Če danes iščemo politično, ga ne smemo iskati v državni birokraciji in njenih podružnicah, ampak ga moramo iskati onkraj ustaljenih pristojnosti in hierarhij.

»Politično iščemo na napačnem mestu, z napačnimi pojmi, v napačnih nadstropjih, na napačnih straneh dnevnega časopisja. Ravno tista področja odločanja, ki so bila v modelu industrijskega kapitalizma v odvetju političnega – privatnost, gospodarstvo, znanost, komune, vsakdanost itd. – se v reflektivni moderni znajdejo sredi viharjev političnih spopadov.« (Beck, 1997: 182)

Torej lahko bi rekli, da se politika, kot smo jo poznali, razkraja in vstopamo v področje neke nove politike, »subpolitike« (izraz je Beckov), kjer imamo opravka z gibko množico akterjev, ki so razporejeni na vseh ravneh družbe. Skozi svoja delovanja (angažiranost na vseh ravneh) sprožajo politiko, postavljajo teme prihodnosti. In ravno ta vsestranska angažiranost je pripeljala do padca tudi klasičnih (raz)delitev in opredelitev. Lahko bi rekli, da kategorije levo/desno, socialist/konservativec, politično /nepolitično danes več ne veljajo oziroma potrebne so nove definicije, nove postavitve kontinuirov (primer tega je N. Bobbiova definicija kontinuiua levo/desno).

1.6.1. Oblast poraja odpor

Famozna šestdeseta bi lahko navedli kot prvi mejnik, ki razbije klasično dojemanje političnega. Postmoderna je s svojim fragmentiranim mišljenjem odvzela politiki osrednji pomen in dojemanje političnega nepovratno spremenila. Morda se to še najbolj vidi pri Foucaultovi analizi oblasti. Oblast je najpomembnejša instanca v odnosu med ukazovanjem in podrejanjem, ki je temeljna predpostavka političnega. Vendar ta odnos ne gre deterministično dojemati (v smislu nekateri so rojeni za podrejanje drugi pa za ukazovanje), ampak predvsem kot dejstvo »da vsako politično razmerje, na katerega naletimo, nujno predpostavlja odnos med ukazovanjem in podrejanjem« (Freund, 1997: 101). Klasična moderna je oblast in gospostvo dojemala na vertikalni ravni, se pravi oba pojma izhajata iz neke vrhovne instance (suveren), medtem ko postmoderna oziroma poststrukturalizem, katerega predstavnik je

Foucault, postavi v ospredje horizontalne odnose. Foucaultov koncept »mikrofizike« oblasti nam narekuje:

» /.../da se ne lotimo nekakšne dedukcije oblasti, začenjajoč iz centra, s katero bi si prizadevali dognati, do katere mere pronica v bazo in koliko se reproducira navzdol, tja do najbolj molekularnih elementov družbe. Treba je strmeti k *vzpenjajoči se* analizi oblasti, začenjajoč pri njenih neskončno majhnih mehanizmih /.../ Mislim, da je treba analizirati način, kako pojavi, tehnike in postopki oblasti vstopajo v igro na najosnovnejših ravneh, da je treba prikazati pot, kako so ti postopki premeščeni, razširjeni in spremenjeni; predvsem pa moramo prikazati, kako jih investirajo in vključujejo globalnejši pojavi, in subtilen način, kako so splošnejše oblasti ali ekonomski interesi sposobni vključiti te tehnologije, ki so obenem oboje: relativno avtonomne v razmerju do oblasti in delujejo kot njeni infinitezimalni elementi.« (Foucault, 1991: 33-34)

Torej oblast se ne analizira več kot neka konica piramide, ampak kot mreža. Ni vezana na neko lokacijo, ne da se je zaobjeti, jo deliti ali odvzeti (zato tudi Foucaultova kritika revolucije, ki je le drugačen tip kodifikacije istih oblastnih razmerij). Oblast je prisotna v vseh razmerjih in skupnostih, je vselej nesubjektivna, zato je ni moč iskati v vrhovni instanci (ni subjekta, ki bi načrtno izvajal oblast), ampak je predvsem potreben pogled od spodaj navzgor. Vendar Foucault oblast ne pojmuje kot neko silo, ampak bolj kot strateško situacijo v družbi, ki ni statična, temveč je dinamično »delovanje na delovanja«. Oblast ni vezana na individuum, ampak na razmerja, oblastna razmerja, individuum je »eden od njenih primarnih učinkov« (Foucault, 1991: 33). Subjekt je treba dojeti kot proizvod oblasti ali, kot smo že v poglavju »kreacija subjekta« ugotovili, meri beseda subjekt na dve izpeljanki, namreč na subjektivnost (tam kjer je identiteta) in subjektivacijo (podrejanje npr. oblasti). Kljub temu da Foucault zavrača razredni boj, vidi oblast tesno prepleteno z uporom, kot vselejšnjo konfrontacijo različnih sil. Foucault ne pokaže direktno na področje upora oziroma kje se upor lahko začne, če smo vsi vselej že v domeni oblasti, ampak nakaže v problemu »razmerja do sebe«. Ko govori, da »skozi zavrnitev tiste vrste individualnosti, ki nam je bila vsiljevana več stoletij, moramo razvijati nove forme subjektivnosti«, nam sporoča možno točko, kjer se upor lahko začne, namreč v držbi, ki je v posredni navezi z antično moralno (»samoobvladovanje s tehnikami sebstva« Zgodovini seksualnosti 3).

2. Problem

»Zvok je zvok in nič več.«

Vinko Globokar

Koncepti, ki smo si jih zgoraj ogledali, nas napotujejo na dve temeljni misli, namreč glasba kot pojem ima strukturo in moč za vzdrževanje/rušenje kolektivne fantazme ter da glasba kot medij vedno reflektira fantazmatski/simptomatski potencial v sebi, vendar pa sta obe tezi pogojeni z interpretacijo, ki samemu zvoku da vsebino in kontekst. Preroškost izjave Johna Lennona o večji popularnosti Beatlov kot Jezusa je prav v sodobnosti dobila svojo simbolno realizacijo. S tem ne mislimo na to, da so Beatli danes bolj popularni od Jezusa, ampak da je koncept zvezdnitva, katerega *par excellence* predstavniki so Beatli, v sodobnosti del vrednotno-urejevalne strukture sistema, ali drugače, sam sistem sporoča svoje vrednote in pravila skozi (glasbeni) medij zvezdnitva.

Glasba kot svojstven pojav se v *common sensu* dojema, kar je bilo že prej prikazano, kot nekaj kar je »brez meja« (tako razrednih kot rasnih kot nacionalnih) in prav tako ni družbe, ki ne bi poznala glasbene umetnosti, ne glede na funkcijo, ki jo v njej opravlja (večinoma so te tako imenovane funkcije vezane na fantazmatsko razsežnost). Kot takšna je eno od najbolj ugodnih področij za sporočanje političnega, ki ni vezano samo na institucije (glej Teoretični uvod), ampak predvsem (sploh v obdobju današnjega tako imenovanega postkapitalizma) na delovanje posameznikov v vsakdanu, ki skozi svoje dnevne rituale kreirajo in potrjujejo prevladujoče mnenje in predpisano mišljenje, ki ga vsak svobodni posameznik (kajti tako demokracija kot kapitalizem nujno potrebujeta svobodne posameznike, da se lahko reproducirata) doživlja kot svoje lastno in enkratno. Kot nazoren primer tega, kako globoko smo v ideologiji (trenutno kapitalistični), je Žižkova teza o tem, da si je danes navadnemu državljanu lažje predstavljati kolaps planeta Zemlje kot pa propad kapitalističnega sistema. In zakaj pa bi si tudi predstavljali konec kapitalizma, ko so vse stvari tako evidentne, tako normalne. Ravno k temu efektu prispeva večina današnje glasbe. S svojo preprostostjo (tukaj ne želimo soditi o kvaliteti glasbe, kajti nismo muzikologi, ampak s preprostostjo mislimo na nemotečnost in ugodje, ki ga vzbuja ob poslušanju) sodeluje v sistemu zabave in kratkočasje ter odvrta od kritičnega razmišljanja in interpretacije. S takim delovanjem (in glasbena

industrija deluje na ta način, saj je glasba glavni segment množične kulture) podpira kolektivno fantazmo evidentnosti in statičnosti, ki je potrebna za reprodukcijo sistema kot takega.

Vendar, kot smo že v uvodu pokazali glasba lahko predstavlja tudi simptom v družbi. Lahko je moteča in nerazumljiva, lahko zahteva interpretacijo družbe, ki jo odraža v svoji strukturi. Danes je veliko govora o angažirani politični glasbi, ki se predvsem nanaša na glasbo, ki jo izvajajo avtorji, ki sami sebe, s svojimi protestnimi pesmi, uvrščajo v tako imenovano protihegemono strujo. Najprej bi si pogledali, kaj je protihegemono. Če izhajamo iz Gramscijeve opredelitve hegemonije kot kolektivne fantazme, je potem takem protihegemonija proti-fantazma. Glede na to, da je skupni politični sistem, vsaj za države Zahoda, na katere se tukaj tudi oziramo in h katerim se uvršča tudi Slovenija, demokratični sistem, v katerem vladajo demokratične vrednote in norme (kakorkoli jih že interpretiramo) in kjer je najpomembnejša, da ne rečemo konstitutivna, vrednota obstoj opozicije, bi težko govorili o protihegemoniji, kot se jo pojmuje danes, ki bi bila izven sistema vrednot in norm. In če se vrnemo k tej tako imenovani politični – drugačni – glasbi, lahko zapišemo, da kljub svojemu zatrjevanju o drugačnosti, izvensistemskosti, v svoji strukturi na enak način podpira obstoj in ugodje kolektivne fantazme kot ostala nepolitična glasba. Svojim poslušalcem omogoča na enak način beg v ugodje, ki ga sproža glasba. Se pravi, ta tako imenovana politična glasba mogoče res spada pod protihegemonijo, ki je inherentna demokratični hegemoniji, vendar pa s tem ne ruši fantazme, je še vedno v fantazmatskem krogu, ni *unheimlich*, ne naredi preskoka k simptomu, ki ruši fantazmo. Kljub svojemu trudu podpira sistem s tem, ko svojim poslušalcem piše na usta »še bomo prišli« ter od njih ne zahteva interpretacije svojega izraza.

3. Študija primera

V tem delu si bomo ogledali delo skupine Laibach, ki je v osemdesetih v Sloveniji pretresla družbo na svojski način. Če je tedanja oblast vedela obračunati s klasičnimi disidenti in ekscesi sistema, pa se je zmedla ob pojavu »mladinske rock skupine«, ki je željo po moči in oblasti bolj občudovala kot oblast sama. Že samo ime Laibach kot nemško poimenovanje za Ljubljano je v slovenski družbi zbuvalo tesnobo in zmedo. Kot pravi simptom so zbuvali nelagodje in hkrati privlačnost, hoteli (in bili) so, kot zvesti dediči avantgarde, umetnost, ki je postala *unheimlich*. V Slovencih so prebujali tisto nedomačo domačnost, ki je na ravni posameznika srhljiva, na ravni kolektivnega nezavednega pa traumatična. Torej Laibach. V kakšnem sistemu so delovali, kakšnim mehanizmom so se uprli, in kateri so tisti prijemi, ki so jih dedovali od svojih vzornikov/modelov, da bi naredili preskok, da bi se izkazali kot zvesti dediči modernizma, ki hočejo prebiti membrano kolektivne fantazme, ki kot otroci postmodernizma hočejo preboj *hic et nunc* in ne v prihodnosti?

3.1. Cinični um

Kot neke vrste predgovor k drugemu delu tega spisa bi si pogledali še eno enoto, ki je skoraj inherentno vezana za moderno zavest. Ogledali si bomo tisto, kar opredeljuje termin »cinični um«.¹⁸

»Nelagodje v kulturi je privzelo novo kvaliteto: prikazuje se kot univerzalno razširjen cinizem. Tradicionalna kritika ideologije je pred njim brez moči. Ne vidi, kam naj se pri cinično budni zavesti nastavi vzvod za razsvetlitev. Moderni cinizem nastopi kot tisto stanje zavesti, ki prihaja po naivnih ideologijah in njihovi razsvetlitvi. V njem je dejanski razlog očitne izčrpanosti kritike ideologije.« (Sloterdijk, 1992: 19)

Za razliko od »naivne« zavesti, na katero se naslanja tradicionalna kritika ideologije, pri kateri postopek razsvetlitve še lahko nastopi (»zaigramo njeno lastno melodijo« Marx) in jo lahko priženemo do refleksije, pa je moderna cinična zavest že razsvetljena napačna zavest ali kot pravi Žižek:

»/.../ cinični subjekt se v polni meri zaveda lažnosti ideološkega sklopa, po katerem se ravna, pa kljub temu še naprej tako ravna – refleksija je že všteta v njegovo pozicijo.« (Žižek, 1984a: 114)

Če je za naivno ideologijo značilno, da njeni podložniki svoj partikularni interes doživljajo kot splošni, pa imamo pri cinični zavesti opravka s podložniki, ki se zavedajo svoje partikularnosti, vendar se nočejo odpovedati ideološkim normam, kajti »p/risila preživetja in želja po samopotrditvi so ponižale razsvetljeno zavest« (Sloterdijk, 1992: 22). Marxovo običajno tolmačenje lažne zavesti v 1. poglavju Kaptala »to ne vedo, vendar to počnejo«, kar pomeni, da je »iluzija« postavljena v zavesti, resnica pa je na strani biti (se pravi dejanskega življenjskega procesa), Sloterdijk nadgradi z »vedo, kaj delajo, pa kljub temu to delajo« (*ibid.*), kar pomeni, da »iluzija« ni le na strani zavesti, ampak opredeljuje že samo bit, dejansko početje individuov. »Tisto, česar individui 'ne vedo', je torej 'iluzija', fetišistična sprevernitev, po kateri se ravna v samem svojem dejanskem življenjskem procesu« (Žižek, 1984a: 115). Cinična zavest se po Sloterdijku razvije skozi triado »naivna ideologija – kinizem

¹⁸ Termin je vpeljal Peter Sloterdijk v svojem delu *Kritik der zynischen Vernunft* 1983, ki ga je napisal ob 200-letnici izida Kantovega dela *Kritika čistega um* ter s tem hotel poudariti, kako se je zavest od tistega časa modificirala in se preprašati, kje je danes razsvetljenje v filozofiji.

– *cinična zavest*«, ki jo lahko primerjamo s hegeljansko triado »teza-antiteza-sinteza«. Kinizem se razvije z Diogenom, »podivjanim Sokratom« (*Sokrates mainomenos*),¹⁹ kot prvi »dialektični materializem«, ki ima tudi zamerke za esencializem. V *kynismos* je vstavljena vrsta argumentacije, s katero se še danes težko sporazumeva seriozno mišljenje. Kinizem se zoperstavi platonistično-idealističnemu pristopu filozofije, da ljudi usmerja na pot nedosegljivih idealov, in se pozicionira tako, da govori tisto kar živi. Tisto, kar si postavi za glavno nalogo pa je, da pokaže »razkorak med lažno vzvišenostjo »uradne« ideologije in dejanskostjo banalnega vsakdanjega življenja...« (Žižek, 1984a: 116). Kinizem je oblika provokacije, ki se giblje na pragmatični ravni. Cinizem je odgovor na kinično provokacijo.

»Cinizem bi torej bil tista točka pervertirane »sinteze«, ko sama vladajoča kultura implicitno povsem prizna partikularni interes gospodstva, ki se skriva za njenimi univerzalnimi ideološkimi postavkami, vendar v interesu samoohranitve še naprej ohranja to univerzalno masko...« (*ibid.* 116)

Ta očrt, ki smo ga poskušali strnjeno predstaviti, je nujno potreben za razumevanje delovanja skupine Laibach, ki je zelo povezana s pojmom totalitarizma (tako v delu kot v »dejanskosti«), v katerem se paradokсно podpirata skrajni cinizem in skrajni fanatizem.

3.1.1. Samoupravni cinizem

Osemdeseta so čas, ki ga je na področju družbene ureditve označeval pojem samoupravnega socializma, čigar ideja je izhajala iz Kardeljeve cinične misli, da sreče človeku ne more dati ne država, ne sistem, ne partija, ampak da si jo lahko ustvari le sam, z lastnim prizadevanjem. Vzpostavitev samoupravnega socializma (seveda s strani državno-partijske birokracije) se legitimira kot proces odprave sleherne odtujitvene oblasti, kot uveljavitev tako imenovanih neposrednih proizvajalcev kot subjektov celotne družbene reprodukcije oziroma tak sistem naj bi izkazoval, da ni neke oblasti, ampak da celotni družbeni proces vodijo njegovi subjekti, se pravi samoupravljalci, ki si sami določajo meje svoje svobode (Žižek, 1984a: 121). In zakaj te »plemenite« ideje označujemo kot cinične?

Besedi kinizem in cinizem izhajata iz istega korena, grško kynikos = podoben psu. Sloterdijk med njima vpeljuje pomensko razliko, katera je upoštevana tudi v tem besedilu.

¹⁹ Ta naziv je Diogenu pripisal Platon, kateremu so bile Diogenove mojstrovine oporekanja vedno trn v peti. Naziv je bil izražen v uničujočem tonu, vendar že sama primerjava s Sokratom izkazuje veliko priznanje Diogenu, ki se ga primerja z največjim dialektičarjem (Sloterdijk, 1992: 108-114).

»V razmerah, v katerih *dejansko* dominira tako imenovana državno-partijska birokracija, obe ti izjavi ne glede na svojo subjektivno intenco objektivno delujeta cinično: objektivno-cinična logika prve izjave je v tem, da se z njo državno-partijska birokracija, ki dejansko dominira, zgolj znebi odgovornosti za svojo dominacijo, saj če pot do sreče ni v njenih rokah, tudi ni za njo odgovorna, odgovorni so sami individui; objektivno-cinična logika druge izjave je, da morajo subjekti v razmerah, v katerih dejansko obstoje še kako določene meje 'dovoljenega', sami uganiti, 'do kod smejo', namesto da bi jim to jasno povedala neka zunanja instanca.« (*ibid.* 122)

Vendar, tu opozarja Žižek, ne gre le za preprosto teorijo »iluzije«, da je samoupravljanje le ideološka maska, ki zakriva dejansko oblast državno-partijske birokracije, ampak da je pomembna predvsem materialna teža ideologije (Althusser, 2000).

»Ideološka mistifikacija 'živi' kot sama 'družbena praksa'. Razcep torej ni med 'dejanskostjo' in njeno 'ideološko masko', marveč poteka sredi same dejanskosti « (*ibid.* 123)

Se pravi, državno-partijska birokracija je prisiljena vzpostaviti samoupravni sistem (zaradi lastne ideološke legitimacije) ter ga napolniti z vsebino (demokratske procedure, samoorganiziranje etc.), hkrati pa vzpostavlja strategije, tiste strategije, ki jih Michel Foucault (1991) imenuje »diskurzivne strategije oblasti« (ki niso zavestno organizirani postopki, ampak se postopoma izoblikujejo skozi proces), da se duh samoupravljanja ne bi razživel in osamosojil v dejanskega »samoupravnega objekta«. ²⁰ Torej lahko bi rekli, da se cinizem skriva ravno v učinku »dejstva, da oblast tako rekoč samodejno blokira 'emancipatorični' potencial mehanizmov, ki jih je sama sprožila.« (Žižek, 1984a: 125)

3.1.2. Punk proti cinizmu

Teh nekaj linij delovanja sistema smo navedli, da bi lažje razumeli, zakaj se punk na Slovenskem ne razvije kot punk v zahodni Evropi, ki v teoriji pridobi navezo s pojmom socialno in mladinska kultura, medtem ko na Slovenskem se punk povezuje predvsem s pojmom politično. Torej punk v samoupravni Sloveniji se razvije kot specifična strategija, ki skuša subvertirati cinično delovanje ideologije oziroma pojavi se kot reakcija na zgoraj opisano cinično razsežnost ideološkega vsakdana. Samoupravno fantazmo sistema skuša

dejavnost skupine Laibach tako »morasto« in tako moteče? Odgovor na to vprašanje poda že skupina sama v intervjuju z Juretom Pengovom v TV tedniku (24.junij. 1983):

»Laibach analizira odnos med ideologijo in kulturo v poznem obdobju, prikazan skozi umetnost. Odkriva in izraža spoj politike in ideologije z industrijsko produkcijo in nepremostljive razkorake med tem spojem in duhom. /.../ Laibach se ukvarja z odnosom umetnosti in ideologije, katerega napetosti in disharmonije sublimira v ekspresivno občutje. S tem eliminira vsakršno direktno ideološko in sistemsko diskurzivnost. Naša dejavnost sega preko konkretne angažiranosti in smo popolnoma nepolitična skupina.« (Documents of Oppression: 32, v Punk Problemi 198)

Z uporabo nove strategije umetniške produkcije in prezentacije (o katerih bo govora malo kasneje) vpelje Laibach v slovenski prostor »postopek denaturalizacije že 'naravnih' kulturnih vrednot in norm« (Gržinić, 1997: 166). Laibach se pojavi v družbi kot neke vrste simptom, ki v družbi vzbuja nelagodje, ali kot smo že v uvodu dejali, ko smo govorili o simptomu, simptom zahteva interpretacijo, stoji nasproti družbeni fantazmi, subvertira ustaljen družbeni red, prav tako kot Laibach subvertira totalitarni ideološki ritual. Kot je dejal Levi- Strauss »Glasbeni jezik je edina govorica, skoz katero lahko mi, ki smo sodobni Evropejci, ki smo izgubili mitološko razsežnost, beremo mite.«, tako Laibach uporabi ravno to govorico, da dekonstruira zgodovino, ki je »niz sporazumno sprejetih mitov« (Prerokbe ognja, 1995). In natanko to je bil tudi njihov prvi nastop na Novem rocku v Križankah 1982; vojaška uniforma, trušč industrijskih akordov in zloglasni nagovor »Cari amici soldati«, ki je dregnil v osrčje nečesa kar je do takrat prekrivala amnezija, vsiljena s strani države. Seveda sta oblast in ljudstvo odigrali svojo vlogo in v javni diskurz je pricurjajala fantazmatska vrednost »prepovedanega« (kje so meje svobode v samoupravnem socializmu!?) ter s tem doprinesle skupini Laibach status indeksa pluralizma v takratni družbeni realnosti.

3.2.1. Sredstva in strategije preboja

V nadaljevanju bi se za razlago strategij, ki jih uporablja Laibach (ki so zelo povezane s pojmom ideologije), naslonili (in hkrati poskusili vključiti) na Žižkov koncept (1994: 10), ki predlaga branje »logično-narativne rekonstrukcije pojma ideologije« kot »hegelijanske triade ideologije na-sebi, za-sebe in na-sebi-in-za-sebe«. Torej Laibach s svojo pojavnostjo zamaje temelje sistemu in vprašanje, ki sledi, je: Katere so tiste specifične strategije avdio-vizualnega



trajnega vpliva na duh) . . . Sem uvrščamo še ostale instrumente propagandne strategije, ki primarno delujejo na emocionalni bazi: *masovni zbor* pod odprtim nebom (rock koncert), govor (neposredno delujoča retorika pred mikrofonom in kamero), *uniforma* (prevzemanje vojne tradicije), *plakat*, *letak*, *simbol* . . .« (Documents of Oppression: 33)

Laibach za svoje delovanje uporablja vse klasične metode avantgarde od manifestov preko javne provokacije do vmešavanja v politiko in v sklopu NSK si prizadeva pokazati na nov kulturni kontekst in prispevati k »hitrejši dezintegraciji preživelih estetskih in etičnih standardov razumevanja kulture in naše lastne identitete« (Gržinić, 1997: 166). Nastop skupine bi lahko označili kot učinek specifične »montaže« zgoraj navedenih sredstev in konstelacije elementov na koncertnem prizorišču ali drugače »lahko (Laibach, op. L.R.) definiramo kot svojevrstni postopek montaže, na podlagi, katere ga se po retro načelu konstruirajo in dekonstruirajo prevzeti ikonografski in simbolični elementi iz zgodovine slovenske in svetovne umetnosti.« (*ibid.* 168).

Namesto utečenega efekta »Bomo še prišli« servirajo poslušalcu/prejemniku, milo rečeno učinek zmedenosti, zmedenosti glede našega lastnega doživljanja pojma totalitarizem. In tu je (po Žižku) ravno napaka pri vprašanju, ali so ali niso fašisti, namreč Laibach niso odgovor na to vprašanje, oni so ravno vprašanje, »veliko vprašanje« nam, ali smo ali nismo fašisti mi (Prerokbe ognja, 1995). Ta efekt je del mozaične slike, kaj retroavantgarda sploh je, saj se retroavantgardna umetnost »ne naslavlja več na pasivnega 'sprejemnika', ki naj bi jo 'doživljal' v psihološki identifikaciji, temveč na aktivne družbene subjekte, na žive dejavnike razrednega boja« (Skušek-Močnik, 1980: 9). To metodo je retroavantgarda podedovala od avantgarde, vendar s pomembno razliko, namreč, medtem ko je avantgarda dajala odgovor na »kaj je treba storiti« (zato se je tudi vtopila v totalitarne sisteme, ki so dajali odgovor na vse), pa retroavantgarda ne daje niti napotil, niti odgovorov, ampak postavlja le vprašanje, prikaže situacijo, na katero si mora sprejemnik sam odgovoriti. Šele sprejemnik sklene krog, ki ga umetnik začne in tukaj se tudi spremeni dimenzija umetnosti, ki ni več nekaj zunanjega, ampak postane »v življenje metonimično vpeta« (*ibid.*).

V času od avantgarde do retroavantgarde so se razvili specifični koncepti na področju umetnosti, ki se nanašajo na skriti mehanizem, ki uravnava vidno in ne-vidno v družbi. Tisto, kar je skupna točka vsem, je seveda ideologija kot generativna matrica teh konceptov.



3.2.2. Obsesivna ponovitev rituala

Prvi koncept/strategijo bi umestili med (naivno) ideologijo in ciničnim umom, čigar osnovni očrt je bil predstavljen že prej in bi jo mogoče še najlažje poimenovali kot obsesivna ponovitev ideološkega rituala. Glede na lastnosti moderne cinične zavesti klasična kritika ideologije v postindustrijski družbi odpove in je potreben novi pristop kritičnosti, ki bi lahko izpostavil prikritosti sistemu inherentnih kršitev (kateri je bil že predstavljen v poglavju Ideologija in njeno področje). Tukaj bi se naslonili na Žižkovo razlago, ki ugotavlja, da ni sama kritičnost problematična pri Laibachovem izražanju, ampak to, da »ponuja Laibach individue, ki tako rekoč 'kot stroji' deklamirajo priučene totalitarne obrazce« (Žižek, 1984a: 102). Se pravi, moteča je predvsem pozicija, s katere se izreka kritika, kajti ta pozicija razkriva tisto, kar je Pascal poimenoval razsežnost stroja in kar je Althusser upošteval pri svoji teoriji o »ideoloških aparatih države«, namreč »ideologija ni v zraku lebdeča 'iluzija', marveč je še kako 'materialna', je cela vrsta materialnih praks« (*ibid.*). Če se spomnimo iz uvoda, ko smo govorili o ideologiji nasploh in o njeni vseprisotnosti pri kreiranju/vzpostavljanju subjekta skozi različne mehanizme, lahko tukaj dodamo, da imajo vsi ti mehanizmi vedno svojo »materialno bazo«, ki je vedno ideološki ritual. Performativna razsežnost ideološkega rituala se vedno izraža/izkazuje skozi »navado« (kaj je bolj modno: zdravo, bogdaj ali čao?) in skozi to »navado« (practiciranje), o kateri se ne sprašujemo, zakaj in kje je njen izvor, ritual sam vzpostavlja simbolno realnost (ki jo večinoma doživljamo kot dejanskost), o kateri je v njem govor. Če sledimo Žižku, se ta performativna razsežnost najbolj vidi v situaciji, kjer vsi individui, vključeni v situacijo, vedo, da je nekdo nekaj storil in tudi vedo, da drugi to tudi vedo, in v trenutku, ko eden izstopi iz tega razmerja in izreče, kar že vsi vedo, s tem spremeni celotno mrežo intersubjektivnih razmerij.²² Informacijska vrednost izjave je nična, saj že vsi to vedo, sprememba nastopi na simbolni ravni, izjava je »čisti poseg označevalca kot takega« (*ibid.*). Prava oblika konformizma (skozi katerega se sistem reproducira) se izraža natanko takrat, ko se o stvareh, ki jih vsi vedo in vejo, da jih tudi drugi vedo, ne govori. Ravno takrat, ko se nam zdi, da smo v duhu svobodni (Foucault (1991); oblast potrebuje svobodne subjekte) – cinični um, nas ideologija najbolj drži, čeprav

²² Kot *par excellence* primer takšne situacije se lahko spomnimo H.C. Andersenove pravljice Cesarjeva nova oblačila, kjer je tudi predstavljen zanimiva diskurzivna strategija - neizgovoriti nekaj kar je tako očitno.



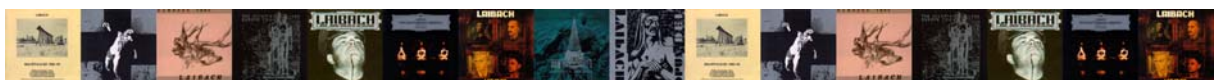
vemo, da je ideološki ritual zgolj zunanja maska, pa verjamemo, da to ni.²³ Simbolni ideološki ritual, ki je zakoreninjen v »navadi«, ni »zunanji izraz notranje vere«, ampak prav nasprotno, je prvi pogoj za notranjo vero, ki se naslanja na tautologijo »zakon je zakon« in se prenaša s pomočjo »navade«, ki prikriva izvor zakona, ki je vedno »nezakonito uveden«.²⁴ Skozi stroj, avtomatizem brezsmiselnega rituala, ki uspešno prikriva imanentno »nezakonitost« zakona, se reproducira ideologija. Tisto, kar Laibach naredi skozi slepo, mehanično branje totalitarnih tekstov, je, da v razgaljeni obliki prikaže brezsmiselni avtomatizem, izpostavi nezakonitost zakona, prinese na dan nekaj, kar nam ni tuje in kar v nas vzbuja »neznansko moro« oziroma »prav s tem, ko razgali brezsmiselni ritual, nas radikalno potuji 'smislu', ki ga 'doživljamo', kolikor smo ujeti vanj« (Žižek, 1984a: 109). Skupina Laibach v svojem nastopu totalitarnega ideološkega rituala ne ironizira, niti ne vzpostavlja reflektivne distance, ampak ga ponavlja skrajno resno. In tukaj je ravno ključ prave subverzivnosti, namreč »odreči se kritične distance in jemati sistem bolj resno od njega samega« (Žižek, v Prerokbe ognja, 1995). Ideologija vedno računa na kritično distanco svojih subjektov/podložnikov do nje (na obstoj ciničnega uma) in njej najbolj nevarni so totalni verniki (spomnimo se na meniha v Ecovem »Ime rože«), kajti soočenje z dobesednostjo ideološkega rituala proizvede vedno »morast učinek potujitve«. Skriti reverz Laibachovih nastopov je ravno v tem, da razkrijejo implicitno transgresijo, ki je identifikacijska točka sistema in v tem duhu lahko tudi razumemo izjavo:

»Vsa umetnost je podvržena politični manipulaciji, razen tiste, ki govori jezik te manipulacije.« (NSK, 1991)

Ta pristop v balkanskem prostoru je že uporabil v sedemdesetih Mladen Stilinović²⁵ (ki prav tako spada pod okrilje retroavantgarda), ki je eden od pionirjev specifičnega branja ideologije in dekonstrukcije fantazmatsko - umetniških diskurzov. Tako kot Laibach je tudi Stilinović vedel, da je izstop iz ideologije že sama forma našega zaslužjenja v njej (Žižek, 1994: 6) in

²³ Ta distanca izhaja iz razkoraka med (realno) vednostjo in (simbolnim) verovanjem, katerega Žižek poimenuje "utajitev ralnosti". Gre za psihotični razcep, kjer razcepljeni subjekt potlači verovanje v nezavedno s pomočjo logike racionalizacije, ki subjektu omogoči razrešitev paradokсне situacije in ustvari proces, ki mu lahko rečemo "lagati tako, da govorimo resnico" (Žižek, 1984a: 110)

²⁴ Lep primer navede Žižek s ponazoritvijo uvedbe zakona o prepovedi kanibalizma v kanibalistični drubi: "Na vprašanje raziskovalcev o kanibalizmu domorodec odgovori: 'Ne, v naši vasi ni več ljudožercev, prejšnji teden smo pojedli zadnjega.'" (Žižek, 1984b: 91)



da se kritika izrazi lahko le skozi obsesiven, fanatičen način dobesednega izražanja ideologije. Ta oblika kritike deluje kot praksa »ideološkega prevajanja 'umetnin' v govorico vladajoče ideologije« (Skušek-Močnik, 1980:26). Subverzivnost tega postopka lahko iščemo pri Pecheuxu (1980), ko raziskuje materialne diskurzivne mehanizme, ki porajajo ideološki učinek.

» /.../ ista beseda, isti izraz in isti stavek lahko dobijo različne – vse enako 'evidentne' - smisle glede na to ali ono diskurzivno formacijo zato, ker beseda, izraz ali stavek, ponavljamo, nimajo *enega samega* smisla, ki bi jim 'pripadal', kot da bi bil pripet na njihovo dobesednost, pač pa se njihov smisel konstituira v vsaki diskurzivni formaciji /.../« (Pecheux, 1980: 120)

Lahko bi torej rekli, da kljub temu da Laibach citirajo totalitarne govore dobesedno, te besede, stavki nimajo enakega pomena, kajti pomen (besed, stavkov) se spreminja glede na položaj, ki ga imajo njegovi uporabniki. Lahko si predstavljamo, kako dolgočasno bi izzveneli (Laibach), če bi nemarno skakljali po odru in razlagali, kako nepravilčen je sistem, ter sprožali novo fantazmo kolektivnega občutka upora, ki bi se razblinil ob izstopu iz dvorane.

3.2.3. Original kot univerzalna kopija

»Izkušnja se lahko tudi rekonstruira, ponovno memorizira in artikulira. Eden od možnih načinov, da to dosežemo, je branje in ponovno branje fikcije, tako da ustvarimo učinek dostopa do življenja in zavesti nekoga drugega; bodisi da je ta drugi posameznik ali kolektivna oseba, katere življenjski čas je zgodovina.« (Haraway, 1999 : 113)

Druga strategija, ki jo uporabijo Laibach, se naslanja predvsem na prehod od ideologije nasebi k ideologiji za-sebe in se odraža predvsem v njenem povnanjenju (Žižek, 1994: 12), se pravi materialni eksistenci ideologije (o kateri je bilo že zgoraj govora). Ta strategija zadeva predvsem umetniško-ideološki univerzum. Toda ali ni umetnost eden izmed orodij ideoloških aparatov in ali ni umetnost opredeljena predvsem kot nacionalna umetnost kot inherentna nacionalni kulturi kot državotvornem elementu (na katerem počiva kolektivna fantazma o

²⁵ Več informacij o delu Mladena Stilinovića si bralec lahko pogleda v Branka Stipančić, "Words and Images", v: *Words and Images*, SCCA, Zagreb 1995.



skupnosti). Ali kot zagovarja Gržinić (1997:121), ko govori o slikarskem bonusu k fantazmi umetniškega diskurza, »zgodovina (likovne) umetnosti /se/ vseskozi zapisuje kot zgodovina nacionalne (likovne) umetnosti, kajti vladajoča ideologija potrebuje takšne umetnike in takšno (likovno) umetnost, v kateri se bo videla/prepoznala kot vladajoča.« Strategijo, ki bi jo tukaj radi na kratko predstavili bi lahko še najbolj ponazorili s samim odgovorom Laibach na vprašanje novinarka Spina²⁶ glede njihovega »cover«²⁷ albuma Let It Be.

»Let It Be (FIAT) je preroški naslov in prikriva operacijo bolnega zvezdnitva, ki nam je dalo pop glasbo in njeno industrijo. Plošča Beatlov je ceneni epitaf, nagrobnik iz lepenke, žalosten in ničev konec neke epohe, ko se je vse začelo. Imamo dovolj domišljije, da ne naredimo 'cover' verzije. Kar delamo, je korektura zgodovine, kjer mora biti vsak *tu* in *tam* (da je uporaben za prihodnost) popravljen in reinterpreteran.« (Laibach v NSK, 1991: 58)

Se pravi, tisto, kar Laibach naredi z deli Beatlov in Rolling Stonesov, ni preprosto kopiranje ali ustvarjanje tako imenovanih coverjev na osnovi glasbenega zapisa (long play, compact disk), ampak je predvsem poskus (re)ustvarjanja sistema²⁸ (*remake*, ki smo ga pojasnili že v uvodnem delu kot en izmed postopkov postmodernizma), ki je proizvedel institucijo pop glasbe, le-ta pa je vplivala na produkcijo glasbe, ki danes zavzema velik pomen, ne le v umetnosti (kajti to področje je večina pop glasbe že zdavnaj zapustila), temveč predvsem v (ideološkem) vsakdanu.

²⁶ SPIN je ameriška glasbena revija. Za revijo je intervju opravila Staci Bonner med leti 1985-89. Zaradi nedostopnosti intervjuja v "originalni" izvedbi, se sklicujemo na zgoraj navedeni vir.

²⁷ "Cover" je beseda, ki se v glasbeni terminologiji (pri tem mislimo predvsem na terminologijo, ki se je razvila v glasbeni žurnalistiki) uporablja za predelavo/kopijo nekega glasbenega zapisa. Zanimivo je predvsem to, da če pogledamo v slovar (Veliki angleško-slovenski slovar, 1998: 190) vidimo, da je eden od pomenov besede tudi skriti, prikriti, kar nas napeljuje na misel, da bi lahko pomensko ta beseda v rabi v glasbi pomenila prikrivanje razlike med originalom in kopijo, kar je dejansko v nasprotju s kopiranjem, ki se ga lotevajo Laibach in hkrati tudi celotno retroavantgardno področje.

²⁸ Znameniti primer popravka zgodovine je sloviti film Sergeja M. Eisensteina, *Oktyabr* 1927, v katerem avtor filma predstavi naskok na Zimski dvorec kot vdor množice na glavni vhod dvorca, kar je v popolnem nasprotju z zgodovinskimi dokumenti, ki zatrjujejo, da se je puč izvedel na zdanjih majhnih vratih, skozi katera Eisensteinova množica nikakor ni mogla vdret. Fantazma oktobrske revolucije spravljen v kolektivni spomin družbe, ki govori o množičnem uporju ljudstva proti mogočnikom, je v bistvu umetniška korektura dejanskega stanja (puč majhne skupine ljudi).



Tema kopija/original je v umetnosti tesno povezana s trgom (še posebej na Zahodu) in kontekstom postmodernizma v osemdesetih. S povratkom kopij se je vrnilo tudi ponavljanje in reproduciranje, ki je postavilo pod vprašaj identiteto avtorja in njegovega dela ter interpretacijo samega dela, kar je temelj (sodobne) umetnosti. Problematika kopiranja je neke vrste samospraševanje o umetniškem statusu, ki je bilo že močno prisotno v modernizmu (s to tematiko se je predvsem ukvarjal Walter Benjamin) »kot problematika izgube 'avre izvornosti' v času, ki je označen in določen z mediji mehanične reprodukcije« (Gržinić, 1997: 128). S tem pa so tudi ogroženi pojmi kot so izvornost, enkratnost in seveda temeljni pojem za vsako politično družbo, napredek. Status kopije bi lahko opredelili kot superiornejši od originala, kajti kopija ni falsifikat, je še ideja in akt kopiranja, ne vsebuje le ideje svojega vzora, ampak tudi lastno idejo, idejo kopije.

»Bistvo glasbe je čudež tehnologije, ki temelji na mehaničnih principih univerzuma. Bistvo mehanike je *Ewige Wiederkehr des Gleichen*. Na tej podlagi ne vidimo kake supreiornosti predelanih inčie nad vzorčnimi tehnikami. Vendar je naše delo superiorno kot original – ali bolje kot posnetek brez originala – nad zgodovinskim materialom.« (Laibach v NSK, 1991 : 58)

Lahko bi rekli, da je kopija na nek način izziv zgodovini,²⁹ nekaj kar grozi, da bo razneslo izrednost in enotnost entitete s svojo multipliciteto. Kopije niso zgodovinska entiteta so brezzgodovinske in njihova časovnost je fragmentirana in shizofrena. Kopije so nasprotje temeljni ideji sistema, namreč ideji napredka, na kateri leži celotna fantazmatska usmerjenost družbe, tako politična kot tudi psihološka. Ponavljanje je torej tisti proces, ki naj bi v strukturalnem izrazju zamenjal »vselej že pričujoči« trenutek produkcije želje (predpostavka tukaj je, da želja vedno reproducira željo drugega).

»Naj o tem govorijo, kar hočejo, ponavljanje bo vendarle igralo pomembno vlogo v novi filozofiji, kajti ponavljanje je pravšnji izraz za tisto, kar je bilo pri Grkih 'spominjanje' (anamneza v Platonovi idelaistični

²⁹ Michel Foucault (2001: 10) pravi: "Dandanes je zgodovina tista, ki transformira *dokumente v spomenike* in ki – tam, kjer so dešifrirali sledi, ki so jih zapustili ljudje, tam, kjer se je poskušalo iz teme spoznati, kaj so ti ljudje bili – razvije množico elementov, ki naj bi se jih izoliralo, grupiralo, naredilo za ustrezne, postavilo v relacije, konstruiralo kot celote." Ravno takšnemu tipu zgodovine je kopija nasprotje, kajti le-ta združuje nezdržljive elemente (pri Laibachu npr. združevanje simbolov stalinizma in nacizma) in sestavlja mozaik zgodovinsko nekonsistentnih elementov v svoji esenci.



spoznavni filozofiji). Tako kot so tedaj oni poučevali, da je vse spoznanje spominjanje, tudi nova filozofija uči, da je vse življenje ponavljanje. /.../ Ponavljanje in spominjanje je isto gibanje, toda v nasprotni smeri. Zato, ker se je tisto, česar se spominjamo zgodilo in se ponavlja za nazaj, resnično ponavljanje pa se spominja za vnaprej. Zato ponavljanje človeka osrečuje, medtem ko ga spominjanje dela nesrečnega.« (Vuković, 1987 v Gržinič, 1997 : 138)

Kopija (takšna, ki jo prakticira Laibach) ni le navaden ponaredek originala, ampak je večplastnejša in kompleksnejša od samega originala. Oziroma če se poslužimo Žižkove razprave o znamku in za-znamku »/.../ za-znamek ne 'zastopa' neke pred njim že vzpostavljene infrastrukturne mreže, ampak to mrežo skozi zastopstvo šele konstituira« (Žižek, 1990: 144). Se pravi, kopija se uvršča na mesto za-znamka, konstituira celotno mrežo vpisa originalov in naslednjih kopij. Torej lahko zaključimo, da proizvodnja kopij v osemdesetih ni povezana z razliko med originalom in kopijo, ampak predvsem s tem, da poudarja neavtentičnost kot najbolj avtentičen koncept (ena glavnih tem postmodernizma) v umetnosti v osemdesetih (kar smo že videli, da je prisotno pri celotni punk drži v Sloveniji) ali, če se opremo na tisto, kar Žižek opredeli kot predirnost dialektične analize:

»/.../ je prav v tem, da, denimo, v sklicevanju na resnico, ki oholo razvrednoti retoriko kot drugotno sredstvo/oviro, prepoznamo vrhunski retoričen učinek, da v logosu, ki s posmehom obravnava 'mitični način mišljenja', prepoznamo prikrito mitološko osnovo itn. – ali, če naj se vrnemo k že omenjenemu odnosu Zakona in zločina: da v 'Zakonu' prepoznamo univerzalni zločin. Zunanje nasprotje partikularnih zločinov in univerzalnega Zakona se nam mora razrešiti v 'notranje' nasprotje samega zločina: to, čemur pravimo 'zakon', ni nič drugega kot univerzalni zločin. 'Dialektika zakona in zločina' torej ni le v tem, da 'ni zločina brez zakona' itn., ampak predvsem v tem, da že sam zakon ni nič drugega kot univerzalni zločin.« (Žižek, 1990: 147)

Torej če prevedemo »dialektiko zakona in zločina« v dialektiko originala in kopije, lahko rečemo, da original ni nič drugega kot univerzalna kopija oziroma Laibach kot miselni konstrukt, ki s svojim delovanjem posegajo v družbeno realnost, so original kot univerzalna kopija.



3.2.4. Duh iz steklenice

In če se vrnemo k triadi, nam ostane še ideologija na-sebi-in-za-sebe, ki se v v lastnem povnanjenju »v sebi reflektira« (Žižek, 1994: 14). V tem procesu pride do dezintegracije, samoomejitve in samorazpršitve pojma ideologija, kar pomeni opiranje na tako imenovane neideološke sfere (ekonomija, pravo, tudi umetnost). In tukaj Žižek opozarja, da so vsi ti domnevno zunaj ideološki mehanizmi »do kolen« v ideologiji. To je (po Žižku) tretji obrat neideologije v ideologijo, namreč »na vsem lepem se zavemo, da je ideologija za-sebe na delu v sami na-sebi zunajideološki dejanskosti« (*ibid.*: 15). In strategija, ki je vezana na to obliko, so sami Laibach kot arhivarji, ki so naredili »'vidno tisto, kar je bilo zakrito in česar se ni dalo povedati drugje – natančno izrek, izjavo'. Arhivar, ki se natančno in potrpežljivo premika v vrtincih vrednot in ki skoraj z dokumentarnim duhom postavlja nasproti metazgodovinskim posegom etiko klasifikacije« (Gržinić, 1997: 174). Sama skupina Laibach se uvršča v križišče diskurza in avdio-vizualnih umetniških sredstev z genealogijo moči. Laibach pokažejo na ideološkost neideoloških področji ideologije (kot je umetnost-glasba), ki morajo ostati v kolektivni fantazmi kot neideološka, da bi se ideologija reproducirala. S svojim obstojem in dejavnostjo se zares uvrstijo v pozicijo »opeke izvensvetnega Duha« (Laibach v NSK, 1991: 58).

“Duha’ ne bi smeli zamenjevati s simbolno fikcijo; realnost ni nikoli neposredno sama, ampak se predstavlja le preko svoje nepopolne, spodletele simbolizacije, in pošastne prikazni vznikajo prav v tej razpoki, ki za vedno ločuje realnost od Realnega, spričo katere ima realnost vedno značaj simbolne fikcije: duh uteleša tisto, kar uhaja (simbolno strukturalni realnosti).” (Žižek, 1994: 26)

Laibach v osemdesetih s svojim posegom v družbo predstavijo tisto, o čemer govori Pecheux kot o pogojih reprodukcije/transformacije produkcijskih razmerij, namreč da se ideologija (vladajočega razreda) in njeni ideološki aparati ne vzpostavijo kot rezultat *zeitgeista*, ampak kot predvsem predmet ostrega in nepretrganega (razrednega) boja, ki zadeva celotno simbolno realnost in Laibach se v tej strukturi postavlja kot duh, ki uhaja iz razpoke pri nepopolni simbolizaciji, ki plaši in grozi z razpadom kolektivni fantazmi, ki je vsiljena s strani ideologije vladajočega razreda.



4. Sklep in razprava

»V iskanju nove drznosti«

Vsemu povedanemu bi lahko našli eno skupno točko, namreč drznost. V družbi/kulturi, ki že nekaj časa dvolično živi tisto, kar se govori (cinizem), se drznost uvršča v tisto sfero, kjer se govori tisto, kar se živi (kinizem). Brezciljno gibanje, blodnjak, v katerem se sodobni človek vrti, omejuje človekovo refleksijo gibanja sveta, od katerega je le-ta odvisen, in s tem povzroča shizoidnost sodobnega človeka. In ravno na tem mestu lahko glasba odigra svojo najbolj veličastno vlogo za posameznika, namreč zaradi svoje pozicije v družbi/kulturi lahko v posameznikov vsakdan poseže kot čisti označevalec. Umetnost (in še najbolj glasba) ne preslikava in ne opisuje vsakdanjega življenja, ampak je to predvsem proces transkripcije oziroma prevrednotenja tega kar je dano. Za kaj takega pa je potrebna drznost in refleksivnost avtorja. Sam avtor mora biti predvsem sposoben inkorporiranja brezciljnega gibanja, ki posameznikom ni tuj in, kar je še pomembnejše, njegovega ironiziranja, ki šele glasbo naredi za ekspresivno moč. (Dobra) glasba mora izstopiti iz zunanje kulise (za kar jo ima v večini primerov poslušalec) in se obrniti k posamezniku, tako da ustvari notranjo distanco, ki je prvi pogoj samorefleksije in samopremagovanja subjekta.

Kot ena glavnih napak v razmišljanju o glasbi, ki hoče biti medij političnega, tako s svojo tekstovno sporočilnostjo, kot tudi s svojo muzikalično strukturo, je pravilo, da je glasba narejena za poslušanje. Ta abotna misel je predvsem žalitev za vsakega resnega ustvarjalca glasbe. Glasba (kot smo jo zgoraj opredelili) ni narejena za poslušanje, temveč za razmišljanje. Da je prejle naveden nesmisel močno prisoten v velikem delu družbe, je razvidno predvsem iz dolgočasnih in nesmiselnih poročilih iz glasbenih dvoran, kjer se avtorji poročil večinoma vrtijo okrog števil (publike in denarja) ter uporabljajo že velikokrat slišane floskule tipa: izvedba je bila vrhunska, basi so bili žametni etc. Glasba je predvsem pripoved, sestavljena iz različnih, velikokrat tudi nekonsistentnih, vzorcev (kot smo videli pri glasbi skupine Laibach), ki vstopajo v različne medsebojne odnose. To, na prvi pogled, nesmiselno rušenje in sestavljanje, zahteva od poslušalca veliko napora in drznosti, da se toku te pripovedi (glasbi) prepusti. In tukaj vidimo še eno napako pri razmišljanju o glasbi, namreč predpostavka, da poslušalec ne opravlja nobene naloge, ampak da jo ima samo avtor/skladatelj (predvsem to, da zadovolji, prepriča poslušalca). Kadar razmišljamo o glasbi

ne smemo pozabiti na poslušalca, tistega, ki to glasbo sprejema in s tem sklene krog, ki ga je začel ustvarjalec. Tako kot ustvarjalec, mora biti tudi poslušalec drzen, tako eden kot drug morata narediti isto potezo. Ključ njunega razumevanja pa je, kot smo že zgoraj videli, distanca. Že v Teoretičnem uvodu smo pokazali, da igra verjetje pri kreaciji subjekta veliko vlogo. To verjetje daje posamezniku neko gotovost, da tako kot posameznik zaznava svet, tak tudi svet je. Pri tem se posameznik, za katerega je značilna gotovost, ne zaveda, da je to, kar on ve in verjame, le ena izmed interpretacij, da svet, za katerega on z gotovostjo ve kakšen je, ima nešteto interpretacij, da je urejen na nešteto načinov in da je ta raznolikost odvisna predvsem od kraja s katerega pogled seže. In na tej točki je pomemben moment glasbe tako emancipatorni kot politični. Glasba mora s svojo pripovedjo premikati poslušalca s kraja na kraj in mu prikazovati oziroma s temi premiki ustvarjati distanco, s pomočjo katere se posameznik usklajuje s samim seboj in s svetom. Z držo simptoma, ki je drzna in moteča, razbija fantazmatsko-gotovostni univerzum posameznika in le-tega premika v polje spoznanja lastne fantazmatske ustrojenosti. Ali kot so odgovorili Laibach na vprašanje, kaj bi ustvarili, da bi izpolnili poslanstvo umetnosti v najbolj vzvišenem cilju: »Boga – Mašino za večno preustvarjanje vrednot« (Delo, 30.8.2003)

Vendar nujnost za prepoznanje fantazme je aktivni poslušalec. Kar je mišljeno s to besedno zvezo je predvsem tip poslušalca, ki presega tisto, kar je Adorno (1986) poimenoval »standardizirano navdušenje«. S tem je mislil predvsem na preverjene reakcije ljudi, ki so štete za samonikle, kar pa že dolgo niso. Le s temi poslušalci reagirajo na glasbo in se pojavijo ob določenem glasbenem dogodku (primer tega so različne »solaže«) in pri vseh poslušalcih enako. Ali kot je to formuliral Rutar (2001) »/.../ kot da njihovi čustveni odgovori komaj čakajo na ustrezne dogodke, ki delujejo kot sprožilci.« Od kar je psihologija postavila v ospredje emocionalno plat človeka, so emocije dobile status pripravljenih notranjih odgovorov na zunanje dogajanje. Od takrat je glasba ljudem všeč ali pa ne. Glasba je dobila status neke danosti, ki pač človeka spremlja in povzroča emocionalno zadovoljstvo oziroma nezadovoljstvo. Od tukaj pa je zelo kratka pot do ideje, da je glasba narejena za poslušanje. V tej situaciji, ki je precej zadušljiva za glasbeno umetnost, se terja od poslušalca, da je aktiven, da se ne omejuje samo na emocije, ampak tudi na um. Če se naslonimo na znamenito Kantovo idejo »najprej ubogaj, nato pa razmišljaj, o čemer hočeš in kolikor hočeš« lahko to prevedemo v naš kontekst kot; človeško bitje mora ubogati zakone (vselej že jih), ker kot subjekt

potrebuje subjektivacijo, svojo identiteto (kajti vztrajati zunaj sveta ni možno), vendar pa s pomočjo uma lahko vztraja v distanci, znotraj sveta.

In če se vrnemo na problem, ki smo si ga zastavili pod istoimensko rubriko. Torej angažma. Za začetek bi mogoče pripomnili rahlo sarkastičen odgovor Ludwiga Marcuseja, ki na vprašanje kaj je angažma pravi: »Nahaja se v slonokoščnem stolpu. Angažirani so tam aktivni.« Dovtip tega odgovora se nahaja ravno v slonokoščnem stolpu. Namreč današnja angažirana politična glasba, kot smo jo opisali v drugem poglavju, je orgnizirana okrog svojih pristašev/ konzumentov (ki so po celem svetu, kar je v družbi globalne komunikacije tudi za pričakovati), ki, prav tako kot opozitivna stran, skozi pripadnosti določeni glasbi (tukaj se ne bi osredotočili samo na zvrst glasbe, ker je politična glasba skupek zvrsti) opredeljujejo pripadnost določenemu imaginariju ter s tem tvorijo svoj slonokoščeni stolp, ki deluje po klasičnem principu z nami ali proti nam.³⁰ Ta glasba ne rabi »močne interpretativne roke« in apelira predvsem na emocionalni odziv svojih poslušalcev. Spet smo soočeni s situacijo, ko se glasbenik ne more upreti svoji fantazmatski želji po zadovoljitvi (fantazmatske) želje Drugega/publike, ki pa ni nekaj samoniklo svojskega, ampak kot smo že v uvodu opisali je ideološko pogojena. In tako se množični zbori, kot je koncert, prelevijo v še eno rutinizirano izvajanje ideološkega rituala. Ta strategija pa hitro pripelje tudi do trenutno najbolj razširjene oblike koncertnih dogodkov, namreč spektakel. Le-ta spreminja poslušalce v gledalce, publiko »začara« s svojimi avdio-vizualnimi čarovnijami, tako da od razmišljanja ostane bore malo. Tisto, kar se izgubi v tem procesu, je (samo)refleksija, ki je nujno potrebna, da fantazmatska tančica postane vidna. Tako izvajalec kot poslušalec morata imeti določeno refleksijo v sebi, da bi se lahko sploh sporazumela.

Zato lahko pravi upor in protest v družbi iščemo le v avtorefleksivni in ironični glasbi, ki je večinoma na margini in za množični konzum neuporabna. Vendar taka glasba zahteva tudi avtorefleksivnega poslušalca, kateremu se imaginarije in iluzije ter oblast in fašizem upirata. Kljub margini pa še ne moremo govoriti o zatonu ali čem podobnem, saj kot pravi Leonard Cohen v podporo zamrlemu glasbenemu razsvetljenstvu: »*Well, never mind: we are ugly, but we have the music.*«

³⁰ »Glasba vedno neposredno pravi Mi.« Adorno (1986)

Literatura

- Adorno, Theodor W. (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- Adorno (1981): »K subjektu in objektu«. V: Slavoj Žižek, Rado Riha (ur.): *Kritična teorija družbe*. Mladinska knjiga, Ljubljana, str. 199-214.
- Althusser, Luis (2000): *Izbrani spisi*. *cf, Ljubljana.
- Beck, Ulrich (1997): »Subpolitika – individui se vračajo v družbo«. V: Adolf Bibič (ur.): *Kaj je politika?*. Znanstveno publicistično središče, Ljubljana, str. 177-191.
- Benson, Michael (1995): *Prerokbe ognja*. Kinetikon Pictures, Ljubljana.
- Beyme, Klaus von (1997): »Prispevek postmodernega mišljenja k teoriji politike«. V: Adolf Bibič (ur.): *Kaj je politika?*. Znanstveno publicistično središče, Ljubljana, str. 206-216.
- (1983) *Documents of Oppression*. Punk Problemi.
- Dolar, Mladen. (1986): »Strel sredi koncerta«. V: Theodor W. Adorno: *Uvod v sociologijo glasbe*. Državna založba Slovenije, Ljubljana, str. 301-364.
- Dolar, Mladen (1995): »Glas«. Problemi, 1-2, str. 29-51.
- Dolar, Mladen (1995): »Glas, drugič«. Problemi, 6, str. 29-43.
- Freund, Julien (1997): »Tri predpostavke političnega«. V: Adolf Bibič (ur.): *Kaj je politika?*. Znanstveno publicistično središče, Ljubljana, str. 100-106.
- Foucault, Michel (1991): *Vednost – oblast – subjekt*. Krt, Ljubljana.
- Foucault, Michel (2001): *Arheologija vednosti*. Studi Humanitatis, Ljubljana.
- Gržinič, Marina (1997): *Rekonstruirana fikcija*. Študentska založba, Ljubljana.
- Haraway, Donna J. (1999): *Opice, kiborgi in ženske*. Študentska založba, Ljubljana.
- Jameson, Fredric (2001): *Postmodernizem*. Analecta, Ljubljana.
- Lacan, Jacques (1978) *Jaz v Freudovi teoriji in v psihoanalitični tehniki*. Problemi – Razprave, 1-4, Ljubljana.
- Lacan, Jacques (1996): *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Analecta, Ljubljana.
- Lacan, Jacques (1995): »Šofar«. Problemi, 1-2, str. 7-17.
- Levi-Strauss, Claude (1996): »Uvod v delo Marcela Maussa«. V: Marcel Mauss: *Esej o daru in drugi spisi*. Studia Humanitatis, Ljubljana, str. 227-266.
- Lukšič, Igor (1997): »Onkraj politične mehanike«. V: Adolf Bibič (ur.): *Kaj je politika?*. Znanstveno publicistično središče. Ljubljana, str. 11-28.

- Merriam, Alan P. (2000): *Antropologija glasbe*. ZPS, Ljubljana.
- Miller, Jacques-Alain (1986): *Simptom-fantazma*. Razpol 2, Ljubljana, str. 32-36.
- Močnik, Rastko(1982): »*Godba skoz očala*«. Problemi, 8, Ljubljana, str.36-42.
- Močnik (1999): *3 teorije*. *cf, Ljubljana.
- Pecheux, Michel (1975): »*Diskurz in ideologija(e)*«. V: Zoja Skušek-Močnik: *Ideologija in estetski učinek*. Cankarjeva založba, Ljubljana, str. 104-140.
- Platon (1976): *Država*. Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- Pokorn, Darko, NOVI KOLEKTIVIZEM (1991): *Neue Slowenische Kunst*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Rutar, Dušan (2001): *Sociologija glasbe po adornu*. Samozaložba, Ljubljana
- Salecl, Renata (1993): *Zakaj ubogamo oblast?*. Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- Skušek-Močnik, Zoja (1980): *Ideologija in estetski učinek*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Sloterdijk, Peter (1992): *Kritika ciničkoga uma*. Globus, Zagreb
- Žižek, Slavoj (1984a): »*Ideologija, cinizem, punk*«. V: *Filozofija skoz psihoanalizo*. Analecta, Ljubljana, str. 100-129.
- Žižek, Slavoj (1994): »*Introduction: The Spectre of Ideology*«. V: Slavoj Žižek(ur.): *Mapping Ideology*. Verso, London in New York, str. 1-33.
- Žižek, Slavoj (1984b): »*Kant s Sodom*«. V: *Filozofija skoz psihoanalizo*. Analecta, Ljubljana, str. 83-99.
- Žižek, Slavoj (ur.)(1985): *Problemi teorije fetišizma*. Analecta, Ljubljana.