

Jürgen Lawrenz

Nekdanji predavatelj filozofije na Univerzi v Sydneyju

Prevedel Niko Šetar

Glasba in neizrekljivo: O globini glasbe

Le redka filozofska vprašanja so bolj odporna na vpogled in identifikacijo kot občutek globoke izkušnje v navzočnosti glasbe. Napor, da bi ubesedili vtis osupljive, vzvišene, ali celo pretresljive resnice, ki se nam je dotaknila duše, se nam v takšnih trenutkih morda zdi v celoti brezploden. Pa vendar nam (v nasprotju z Wittgensteinom) takšen napor da dober razlog, da se ne spustimo v tišino, marveč da (v skladu z Adornom) »namesto tega vztrajamo, da filozofija sestoji iz naporov, da bi izrekli, česar ni mogoče izreči«. Članek gradimo na podlagi osnovnih smernic iz spisov glasbeno razgledanega misleca Petra Kivyja, ki se je s tem vprašanjem ukvarjal v nič manj kot štirih člankih. Čeprav je (na lastno nelagodje) prišel do negativnega zaključka, so njegove razprave vredne raziskovanja ravno zato, ker njegov zaključek počiva ne preučenih predpostavkah, ki prejudicirajo njegov oris primera. Naš cilj je torej podvomiti v nepreučene predpostavke, na katerih sloni ta spust po spolzki strmini in nato zgraditi trdnejšo pot v smeri razrešitve problema.

Ključne besede: filozofija umetnosti, filozofija glasbe, Kivy, neizrekljivo, očemnost

»The artist's brief is to sink the light
deep into the human heart.«

Robert Schumann

I. Uvod

Le redka filozofska vprašanja so bolj odporna na vpogled in identifikacijo kot občutek globoke izkušnje v navzočnosti glasbe. Napor, da bi ubesedili vtis osupljive, vzvišene, ali celo pretresljive resnice, ki se nam je dotaknila duše, se nam v takšnih trenutkih morda zdi v celoti brezploden. Vendar pa nam (v nasprotju z Wittgensteinom) da dober razlog, da se ne spustimo v tišino, marveč da (v skladu z Adornom) »namesto tega vztrajamo, da filozofija sestoji iz naporov, da bi izrekli, česar ni mogoče izreči« (Adorno, 2008, str. 74).

Primerno temu jemljemo naše osnovne smernice iz spisov glasbeno razgledanega misleca, pokojnega profesorja na Univerzi Rutgers, Petra Kivyja, ki se je s tem vprašanjem ukvarjal v nič manj kot štirih člankih (v Kivy, 1990). Čeprav je (na lastno nelagodje) prišel do negativnega zaključka, so njegove razprave vredne raziskovanja ravno zato, ker njegov zaključek počiva ne preučenih predpostavkah, ki prejudicirajo njegov oris primera. Naš cilj je torej podvomiti v ne preučene predpostavke, na katerih sloni ta spust po spolzki strmini in nato zgraditi trdnejšo pot v smeri razrešitve problema.

II.

Logično izhodišče za Kivyjev pristop je objavljeno v delu *Music Alone*, kjer ponuja kvazi-definicijo, da je vsa namerna komunikacija podana občinstvu kot *predmet vsebine*, da lahko govorno ali pisno sporočilo razumemo kot »obravnavo predmeta vsebine na poglobljen način«, se pravi diskurzivno. Seveda se ta predmet vsebine, ali kot mu pravi Kivy, »očemnost« (angl. *aboutness*, op. prev.), nujno nanaša na vprašanja »neomajnega

zanimanja ali pomembnosti človeškim bitjem« (Kivy, 1990, str. 203). Zdi se kot zdrava premisa, saj nam omogoča, da se nemudoma obrnemo na žanre, kot so filozofija, verska besedila, fikcija, drama, poezija, zgodovina, vsi izmed katerih kličejo po poglobljeni obravnavi.

Vendar pa ti kriteriji začuda več ne veljajo, ko se obrnemo h glasbi. Prav nasprotno, pripisovanje globine glasbi večinoma temelji na *pasivni zaznavi* nekega občutka globine v nekaterih vrstah glasbe. Nadalje, skladatelji svojega predmeta vsebine ne obravnavajo diskurzivno, niti v delih, ki so združena s pripovednimi elementi. Kar se tiče absolutne (inštrumentalne) glasbe, tudi če obstaja izrečen predmet vsebine (npr. neka temeljna poetična ideja), jo le stežka obravnavamo na način, podoben diskurzu. Ko se Kivy torej poskuša približati »očemnosti« glasbe, kaj hitro naleti na nepričakovano slepo ulico.

III.

Njegov glavni kandidat je Bachov *Well-tempered Clavier* (izv. *Das Wohltemperierte Clavier*, op. prev). Mnogi glasbeniki bi tem 24 delom brez oklevanja pripisali globino, ne glede na dejstvo, da so bila izvirno mišljena kot didaktični primeri skladateljeve umetnosti. Njihova očemnost pa se vendarle ne zanaša na zunanje ideje; prej so služila kot prispevek k tekoči razpravi v tistem času o vrlinah enakomernega temperamenta pri uglaševanju glasbil s tipkami in sestavljajo *prikaz* teh vrlin, čemur Kivy pravi »ne-propozicionalno prikazovanje«. To vodi v sugestivno trditev, da očemnost te glasbe ne sestoji iz ničesar drugega kot iz diskurza v *glasbi, o glasbi*.

Vendar pa izjemna strokovnost Bachove obrti ne more jamčiti za pripisovanje globine, saj jasno spada med spretnosti.¹ V skladu s tem je Kivy primoran priznati, da je njegov fokus na diskurzivnost in očemnost peljal v prazno - noben izmed njegovih argumentov ni bil zadosten za preboj do priznavanja globine na račun te glasbe. (Kivy, 1990, str. 211). Kakršnakoli globina naj se že tukaj skriva, ta ni bila ustvarjena namerno: gre za *naravno, spontano pridružitvev osnovnemu kreativnemu navdihu* - tako smo nenadoma potisnjeni v

¹ V tem kontekstu je vredno omenbe, da je sam Bach, ko so ga povprašali o tem, kako je postal tako izredno usposobljen za skladanje fug, odvrnil nekaj v smislu, da bi »kateri koli glasbenik, ki je delal tako trdo kot jaz, lahko pridobil isti nivo sposobnosti.«

dimenzijo subjektivnega, kjer so diskurzivne razlage česarkoli razen tehničnih aspektov izven obsega.

V skladu s tem je Kivy (v odgovor ugovorom njegovih kolegov) poskušal razširiti nabor svojih kriterijev tako, da je v argument sprejel pridevek »globoko,« npr. pri obravnavanju tem »na globoko kontrapunktalen način.« To pa je vodilo le v še več dvoumij. In tako se je končno le začel neposreden *volte face*:

/.../ absolutna glasba ne more imeti pomena [saj] ne more imeti predmeta vsebine, o katerem govori; [iz tega sledi, da] ne more biti globoka. (Kivy, 1997, str. 141)

Tega brez dvoma ni imel v mislih, ko je začel svoj vpogled. Na kocki pa je bila združitev pomena z globino na tak način, da vprašanje glasbenega pomena leži v srži vprašanja, ali je glasbo mogoče vključiti v krog prave umetnosti (angl. *fine arts*, op. prev.) po analogiji s književnostjo. (Kivy, 1997, str. 142)²

To je v njegovem zadnjem članku, *Another Go at Musical Profundity*, vodilo v takojšno prenovo primera. Zdaj je čutil potrebo po ovržbi poprejšnje »kategorične napake,« ki je izhajala iz tega, da se ni mogel soočiti z lastnim zaključkom, da absolutna glasba enostavno ne more biti globoka. Njegovi argumenti v tem kontekstu so, pravi sam, bili enakovredni »ustvarjanju potrebe« po »umetnem pomanjkanju,« ki nikoli ni obstajalo in ga ne bi občutili, če bi enostavno le priznali, da glasba ne premore globine. (Kivy, 2007, str. 162-166) Gre za nenavadno izraženo opravičilo, ki je še bolj nenavadno, če vzamemo v obzir dejstvo, da ni na nobeni točki v svojih štirih esejih podvomil v svoje prve predpostavke – povezovanje globine z »diskurzno obravnavo globoke tematike« in pridružen predsodek analogijo s književnostjo.

IV.

Zgodi se, da njegov zaključek zgolj vodi v še eno zapleteno vprašanje - *kako globina nastane in kako jo prepoznati* v književnem besedilu. Preiščimo Kafkin roman *Grad* za

² Zapomnimo si, da Kivy izpostavlja književnost!

odstavke, lastnosti ali značilnosti, ki so nedvomno »globoki« in jih primerjajmo s podobnimi lastnostmi *Aminadaba* Maurica Blanchota. Prav to je Jean-Paul Sartre storil v enem izmed svojih esejev, v katerem je kritiziral plagiatorsko banalnost Blanchotovega romana (glej Sartre, 1955, pogl. 4). Ampak: ali je globina zares *dokazljiva* povezava epizod, ki se seštejejo v globoko ganljivo izkušnjo? Zdi se dvomljivo, predvsem zato, ker je učinek takšnega dela kumulativen, kar pomeni, da besedilo na koncu koncev ustvari nek splošen vtis - ali prenaša globino, plitkost, ali ravnodušnost, pa bi bilo v celoti odvisno od presoje bralcev.

To morda ni zadovoljiva osnova, na podlagi katere lahko gradimo takšne trditve; a mar lahko kar tako predvidevamo, da kritična eksegeza vodi v višjo stopnjo zanesljivosti?

Vsakršen odgovor na to vprašanje se mora osredotočiti na intelektualno platformo kritike in njene težnje po objektivnih kriterijih. To pa vodi v nespodbudno ugotovitev, da kritike pogosto temeljijo na neizrečenih predpostavkah, na primer:

- (a) da so človeški komunikacijski odnosi inherentno diskurzivni,
- (b) da naš smisel za globino razkriva kognitivno sposobnost,
- (c) da je globino mogoče določiti s specifičnimi indikatorji, kar praktično predvideva, da je globina dokazljiva.

Ugovori na vse naštetu so na dlani:

- (a) Ne obstaja nikakršna »reža«, skozi katero bi tekel diskurz, ki bi mu dodala sestavino globine: torej globina ne more biti »v« diskurzu.
- (b) Ni mogoče dokazati, da ima racionalno mišljenje privilegiran dostop do globine, saj ostaja vedno odprto in ranljivo za ugovore v debati ali razpravi.
- (c) Globina ni dejstvo v svetu.

Točka (c) je glavni tečaj, na katerem visijo teze »obravnave« in »očemnosti.« Temu primerno moramo razrešiti to neskladje s premikom koncepta globine. Če ni ne »v« delu, ne (nujno) lastnost osebe, ki dela nekaj globokega, konec koncev pa niti »dejstvo« v svetu, kje potem je?

Pri tem nam pomaga zgoraj uporabljena beseda »vtis.« Kognicija ni nekaj, na kar lahko naredimo vpis: je referenčna in v veliki meri tudi samo-referenčna. *Globina pa je vtis, povezan z občutljivostjo*. Zatorej, čeprav lahko besedilo prenese vtis globine, do tega ne pride zaradi njegove kognitivne vsebine, marveč ker *prenaša poleg svoje artikulirane vsebine še nek neizrekljiv pomen*. Drug način, na katerega lahko to opišemo je, da pomen prejemniku prinaša smisel, ki *razsvetljuje* njegovo ali njeno razumevanje.

Opazimo lahko, da na nas preži vprašanje *razumevanja*, ki je tesno povezano z nekaterimi izmed najstarejših filozofskih kriterijev, se pravi s pravico, dobroto, lepoto in resnico. Nobeden izmed teh ni v svetu kot nekaj objektivnega; so pa skupaj z globino v človeškem svetu kot »stvari globokega in trajnega zanimanja« ljudem.

To nas lahko popelje na naslednjo pot. Globina se prepleta s strastjo, patosom, razodetjem, razsvetljenjem, vpogledom, svetostjo, domišljijo in žgočim osebnim zanimanjem. Vse zgoraj spada v kategorijo čustvenih in psiholoških lastnosti oseb. Še več, delijo si konotacijo biti *nedojemljive, neizrekljive in ireducibilne*. Na kratko, ključna je *intuicija*, pojem razumljen v svojem najširšem pomenu, v katerem lahko pokrije vse oblike odnosov in sporazumevanja. A to je v pristojnosti subjekta, in s tem ne moremo misliti ničesar drugega kot *subjekta estetskega izkustva*.

To pa izrazi skrb vzbujajoče vprašanje, ali naši književni jeziki dejansko posedujejo besedišče, s katerim je mogoče celovito izraziti kaj je glasba in kaj v nas zbuja, kaj je globina in kaj v nas zbuja - ter ali je intuicija edina, ki ima do tega dostop.

V.

Estetska zmožnost ni vezana na referenco, tudi ko je referenca jasna, kot je denimo lahko v poeziji. Pomen besede *aesthesis* se opira predvsem na *odnos*, na sklic na občutljivost. Ko skladatelj želi prenesti čustvo, se obrne na zaporedje tonov, ki izkazujejo *gestalt*. Ta se izlušči v več *gestaltov*, ki so lahko podobni, nasprotni, ali dopolnjujejo prvega, sčasoma pa se veliko število slednjih zlije na tak način, da vodijo v splošno *fizignomijo*. To

izpostavljamo zato, ker *gestalt ali fizignomija nimata slušnega vpliva*, saj sta oba konstrukta estetske zmožnosti.

Tukaj pridemo do mej eksplicitnega opisa.³ Pomagati nam ne more niti znanost; ta lahko pojasni samo mehanizme akustičnega čuta, na katerega ravnodušno vplivajo druge vrste vibracij, kot je hrup prometa, piš vetra ipd., ki vsi zatresejo naše bobniče. Razlika je najbolj fascinantna v tem pogledu, da naša občutljivost identificira glasbene zvoke kot *agente čutnega vpliva*, pri čemer prevaja ta čut v občutek ali čustvo, pogosto pa tudi v živčno ali mišično reakcijo. To je skrivnost, ki jo moramo razkriti: Kako lahko sploh pojasnimo, da popolnoma elektromagnetna vrsta vibracij sproži toliko različnih zaznav?

Brez dvoma ne gre za nič »normalnega«. Vendar pa vemo, da ljudje lahko začutijo razpoloženje druge osebe in z njo vstopijo v tih odnos. Obe vrsti občutljivosti, tako fizična, ki se dotika naših živcev, kot nematerialna, ki se ne dotika ničesar, a jo vseeno zaznavamo, gladko sodelujeta z našim umom. A medtem, ko »vibracije« predstavljajo motoričen vzrok, ki vpliva na naše živčne končiče, izhajajoči občutki in čustva niso vpleteni motorično – stečejo namreč v popolnoma nevzročnem okolju, saj ne gre za reakcije, marveč za *voljne odzive na dražljaje*. To je edina pot do razumevanja dejstva, da ima glasba zmožnost spreminjanja fiziologije osebe: da lahko pospeši srčni utrip, sproži živčni odziv, ogreje kri, ter dvigne vznemirjenje do točke ekstaze – kot v slavnem »občutku oceana« Romaina Rollanda.⁴

VI.

V tem istem oziru glasba ni intencionalna »sama po sebi« in ne »vsebuje« intencionalnih lastnosti, zato moramo ustrezno preučiti protislovje med »vplivom« in »izrazom«. Če sprejmemo, da je vsak artefakt »sam po sebi« nem, potem vpliv in izrazne konotacije pripadajo opazovalcu. Medtem, ko je to jasno razvidno v primeru slike, ki ne »vpliva«, če je nihče ne opazuje, se glasba pogosto vsiljuje - pogosto namenoma, npr. v trgovinskih

³ Kognicija lahko v sodelovanju s konceptualnimi zmožnostmi seveda deluje kot posrednik med mnogimi tehničnimi aspekti glasbe, a očitno ne more začeti z delovanjem še nekaj časa po tem, ko so estetske zmožnosti že opravile svoje. Prav toliko kot predstavlja intelektualno dimenzijo razumevanja za glasbo, pomaga predvsem tistim zanesencem, ki so bodisi globoko zainteresirani bodisi strokovno vpleteni.

⁴ V korespondenci s Freudom, citirano v Freud, 1930, §2.

centrih. Vendar pa takšne glasbe ne slišimo s pozornostjo; »vpliv« ima samo, ko nekdo dejansko posluša. To je del njene ontološke dvoumnosti.

Naj omenimo tudi, da je izražanje občutkov v splošnem stvar vedenja, ki se pojavlja pri vseh živih bitij na način, ki ga enostavno opazimo; a ponovno lahko rečemo, da se glasba ne obnaša. Opazovalec je tisti, ki pretvori vpliv dela v vedenje - čutni odnosi se ne nanašajo samo na glasbo, ampak na vse umetnosti. Kar razumemo kot prednost glasbe v tem kontekstu je neposredna in nefiltrirana referenca na naša čustva in čista moč glasbe, v tem pogledu nad močjo drugih umetnosti. Seveda ta protislovja kličejo po razrešitvi. Konec koncev je neovrgljivo dejstvo, da je glasba v veliko zanimanje milijonom ljudi, mnogi pa jo smatrajo kot vrednoto, ki vpliva na »smisel njihovega življenja«.

VII.

To vodi do temeljnih vprašanj glede izraznih moči glasbe. Kako se prenašajo, z besedami ali brez?

Začnimo z našo občutljivostjo za zvoke narave. Oddaljen grom lahko vzbudi občutek zaskrbljenosti, nežno šumenje vode je lahko pomirjujoče in tako naprej. Nadalje lahko osebni ton glasu razumemo kot »dodajanje« nečesa k vsebini sporočila. Skladatelji vse to vedo in obvladajo tehniko, da v glasbenih figurah ustvarijo primerljive zvoke.

Vendar pa lahko, če zgolj ošinemo široko literaturo, ki razlaga glasbo, opazimo begajoč poudarek na domnevno vseobsegajočih čustvenih razsežnostih, kot so »herojstvo« *Eroike*, »obup« *Patetike* in tako naprej. Naj si naključno izberemo bolj skromen primer; Levinson v svoji analizi *Uverture Hebridov* poskuša izluščiti eno samo čustvo in pristane na »upanju.« (Levinson, 1990, str. 336) A upanje je lastnost osebe, ne pa »stvar na sebi.« Zato je ta rezultat mogoče nanesti samo na njega samega; ni mogoče predvideti, kaj bodo čutili drugi poslušalci (nek duhovit komentator je predlagal možnost »race s prebavnimi motnjami«) (Scruton, 1990, str. 351). Z drugimi besedami, neko obsegajoče čustvo lahko sproži 50 sekund Chopinovega *Preludija*, ali tri minute Shirley Bassey, ki poje *Goldfinger*, le težko pa delo, ki vsebuje 15 do 50 minut dogodkov in cveti tekom zaporedja epizod in vzporednega zaporedja spreminjajočih se razpoloženj.

Ne smemo pozabiti, da občutek glasbe ni nič drugačen od občutka dotika ali šuma vetra. Kaj s tem stori prejemnik je njegova stvar. Lahko je ganjen, ali pa tudi ne, lahko se pretvarja, da je, ali pa je ganjen na napačen način. Na takšen ali drugačen način to prikazuje težavnost sestavljanja zapletene teorije domnevnega prenosa čustvene vsebine glasbe na osebo.

Naj nekoliko podrobneje razložim. Ko je Aristotel analiziral odzive občinstva ob tragedijah, je ugotovil, da se poistovetijo z liki na odru, četudi igralci le posnemajo trpljenje njihovih vlog. Gledalci torej namerno opustijo dvome. Čutijo naraščajoča čustva empatije; strah jih je posledic dejanj, ki so jim prisiljeni pričevati; pomilujejo usodo žrtev; med razpletom pa lahko pogosto doživijo katarzičen zlom ali sprostitvev, ki jih vrne v njihovo empirično sedanjost s spremenjenim notranjim stanjem na pram tistemu, ki so ga imeli pred predstavo.

Nekaj takega se zgodi tudi v glasbi. Ključna težava je, da za neko časovno obdobje te nadomestne izkušnje postanejo resnične, saj jih *čutimo*, to pa je očiten ugovor kritikom, ki govorijo o simbolizmu, povezavah, logični obliki in inferencah. Edina beseda, ki ustreza, je »izkustvo«. Na gole simbole se ne odzovemo s katarzo. Zvoki, ki izzvanjajo s koncertnega odra ali posnetka, tvorijo povabilo poslušalcu, naj se vplete na osebni nivoju – to v tem primeru pomeni, da posveti pozornost *oblikovanim prikaznim* čustvenim stanj in jim dovoli, da stimulirajo njegova čustva in vzbudijo občutljivost na neposrednost čustvene empatije.⁵ Jasno je, da tega ni mogoče zaobjeti v verbalni definiciji, saj *modus operandi* tega ni nič drugega kot globoko vplivajoče, ne-diskurzivno sporazumevanje.

VIII.

⁵ Ni potrebno posebej poudarjati, da nič med zgoraj napisani ne pokriva človeškega spektra v celoti. Sodobna občutljivost za glasbo je, podobno kot občutljivost za tragedijo starih Grkov, pojav, odvisen od kulturnega ozadja. Gledalci ali poslušalci, ki prihajajo s kultur, katerim so tovrstne občutljivosti tuje, brez poduka ne bodo tvorili istih povezav. Ne glede na to bodo verjetno vseeno subjekt nekakšnega empatičnega sprejemanja.

Potrebno je razčistiti še eno vprašanje – zakaj tako visoko cenimo izkustvo čustev, ki ga dobimo skozi glasbo, ko pa je v našem vsakdanjem družbenem okolju prikazovanje močnih čustev pogosto nesprejemljivo?

Tekom povprečnega delovnega dne naša čustva običajno tlijo z majhnimi vrhunci in nižinami, katere pozabimo že po minuti. Nič od tega samo po sebi nima vrednosti. Če pa vpeljemo glasbo (ali pa slikanje slike, pisanje lepega verza), je nenadoma trenutek ujet v *gestaltu*, kar izkustvu prida vrednost.

Tako smo postavljeni v bližnjo situacijo z umom, prepojenim z močno domišljijo preko krhkega mosta zvočnega spektra. Vrednost tega leži v tem, da nas glasba preslika na njo samo, da lahko (po Schopenhauerju) našo voljo potopimo v teksturo glasbe in tako sodelujemo v kreativni voljnosti, ki nam lahko da nekaj, o čemer imamo sami v sebi le tlečo idejo - to je polna moč čustvenega sporazumevanja, brez da bi jo ovirala kakršnakoli empirična navlaka.

A za kakšno vrsto sporazumevanja gre? Mar trenutno ne nasedamo patetični zmoti prejetanja sporočila skladatelja skozi njegovo delo? Nikakor: *ta bogastva so že v nas kot potencial*, a jih življenje polno dela in družbenih obvez, povezanih z otroci, vero, politiko in vsem, kar to privede s seboj, izredno učinkovito potlači. Glasba jim omogoča, da neovirano tečejo, kot širok tok reke, ki dere bregove.

Vsa umetnost se rodi iz in je povezana s takšnimi poglobitvami v čustven obstoj, ki je intenzivnejši od običajnega. Zato je izraznost glasbe del človeškega vrednostnega sistema, saj nam prinaša intimno poznavanje naše kapacitete za globlje čustveno življenje, pa tudi ker ima tovrstno izkustvo zmožnosti (po Aristotelu) zdravljenja ranjenih duš, promocije deljenih in skupnih oblik delovanja, ter konec koncev prinaša zadovoljstvo, ki ga prejmemo ob zvokih, ki ugajajo ušesu. V vseh teh pogledih glasba bogati naša življenja in krepi našo občutljivost za mnoge vrste zvokov, na katere se morda, če nam glasba ne bi vzbudila občutljivosti, sploh ne bi odzvali.

IX.

Naj to na kratko orišemo. Številna vodila, ki jih uporabljamo pri razmišljanju o naših življenjih, od govora in petja do slikanja in kiparjenja, se vsa zanašajo na izhodiščni postopek filtriranja, ki izhaja iz naših spominov učenja in vključuje širok nabor nagonskih virov, ki so se na nas prenesli iz roda v rod. Na kratko: v *estetskem izkustvu se preteklost izliva v sedanost*, postajata sočasni, in v tej sedanosti stojim sam *ob sebi kot merilo avtentičnosti lastne zapuščine*. Tako globina kot tudi plitkost in trivialnost odsevajo od samo-refleksije, ki je končna vsota tega »kar sem« v tukaj in zdaj danega izkustva.

Ko ima to na nas globok vpliv, je »globoko«. Če sproži razsvetljujoč vpogled v vprašanja, povezana z življenjem in smrtjo, življenjskimi obredi, ljubeznijo in sovraštvom, upanjem in obupom, lepoto in grdim, vero in pravico, se utegne prebiti v našo cono udobja, tako da ima lahko vsako takšno izkustvo potencial, da nam spremeni življenje. To je del obsega izkustva, o katerem govori Schopenhauer, a je v svojem poudarjanju začasnega olajšanja od problemov življenja zgrešil ta ključen delček modrosti (glej Lawrenz, 2011, str. 176).

Umetnosti v svoji maternici nosijo »pomen vsega« v svojem samem obstoju kot mimetični in hevristični proizvodi človeške vrste. Umetniki so nas od vekomaj učili kako in kaj videti, slišati in čutiti, ter kako se znotraj sebe odzvati na pojave, ki na nas vplivajo. Z njimi kot dražljaji se povezujemo in poistovetimo na neposreden, neprisiljen način, saj gre za lastnosti, ki se vztrajno vtiskajo v naša življenja. Od tega je le korak do sreče – do odgovora na naše vprašanje. Kar na nas vpliva v Bachovi izvedbi del znotraj zbirke *Well-tempered Clavier* je prav ta občutek bližine s »smislom vsega«. Ta ni bila »umeščena« namenoma, niti ni rabila biti, saj sta bila Bachov um in duh že *vpletena v odnos s »smislom vsega«* preden je pero prislonil ob papir.⁶

X.

Kratek premor za zgodovino nam lahko ilustrira metamorfozo teh kulturnih norm v naši civilizaciji.

⁶ Naj postrežem s proti-primerom; Griegova glasba se ne dotika ničesar globljega kot buržoaznega hrepenenja po domačem veselju in malo uživaške žalosti.

Pogosto je rečeno, da je strast sodobnega zahoda strast po *znanju*; a pod to površino leži težnja po nečem onkraj zadovoljstva (in moči), ki nam ga daje pridobivanje in izkoriščanje dejstev. Uspeva v iskanju globin in doumevanja tega, česar ni moč ne vedeti, ne izraziti. Dvatisočletna priprava na to je bilo preoblikovanje Platonove filozofije v verno strast in ekstazo, v kateri so bile umetnosti vrhunsko zastopane.

Začelo se je v cerkvah kot nadomestilo za pomanjkljivo pismenost širnih množic, katere je bilo treba zgodbo in misijo Kristusa naučiti skozi slike. Kar so te vseprisotne slike trpljenja in njihova nasprotja odrešenja ter vse-odpuščajoče milosti prikazovale je bilo natanko to isto zveličanje z vizijo najvišjega dobrega, resničnega in lepega, ki je motiviralo Platona. Razlika pa leži v tem, kako je krščanska doktrina razrešila dvoumnost v Platonovem konceptu pravice: Kristus je Ljubezen.

Ti preobrati so vplivali tudi na glasbo. Gregorijanski način petja je postal najljubše sredstvo menihov za naslavljanje Boga, pri čemer je glasbeno jedro obogatilo besede z avro prizadevnosti in ljubezni. V primernem času so bile te glasbene kapsule prilagojene in nadgrajene za vsa. A tudi v teh globoko zapletenih teksturah so zmeraj ohranile svetost njihove povezave z molitvijo in izkazovanjem prizadevnosti v smeri nebes.

Če danes živijo ljudje, ki so v tem razvoju nezmožni zaznati povezave z globino, jih ne smemo kritizirati zaradi svetoskrunstva, marveč obžalovati splošno izgubo dojemljivosti, ki nas dela sebi tuje.

XI.

Kako naj potemtakem definiramo neizrekljivo, globoko? V resnici ne moremo. Z ozirom na to vzgajamo neko namerno slepoto, ker si ne priznamo, da je tisto »o čemer ne moremo govoriti,« morebiti stvar naše čustvene lastnine. Z drugimi besedami: Našo ljubezen do rož izrazimo z nasmehom, žalovanje s sklonjeno glavo in držo, vero z dostojanstvenim korakom, navdušenje s poskakovanjem, obup s tihimi solzami in glavo zakopano med dlani – čustva se prevajajo v geste in vedenje. Tolaženje druge osebe z globoko iskrenostjo ni enostavno za tiste, ki v takšnem trenutku niso v podobnem položaju.

Glasba pa je vedno primerna spremljava za tovrstne situacije. Razsvetljuje ozadje in, kadar zazveni, odstre tančico, ki zakriva naše bivanje v času in naše bivanje med pojavi tako, da izžene oboje. O tem lahko govorimo, a brez da bi se dotikali bistva, saj se to razplete v izkustvo, prepredeno z odnosom – začasno in krhko izkustvo duše, ki je ranljivo pred vdori in motnjami; na koncu ni nikakršnega objekta, marveč le podoba nečesa, kar bi lahko zmotno opredelili kot kvazi-objekt. A o tej stvari nikoli ne moremo razmišljati, niti je ne moremo preučiti: ni je tam in nikdar je ni obkrožala materialna navlaka vsakdanjega obstoja – bila je čas sam po sebi, v gibanju v nasprotju s časom ure in občutki, ki jih je povzročala, so nedosegljivi tudi kvantnim fizikom. Glasba je, in je vedno v vseh kulturah tudi bila, pojav na tistem robu, ki loči resnično on neresničnega, človeško od božanskega, brezno od vesolja in težnjo, ki odpre dušo navdihu. Končno naj ne izpustimo tiste ene dopustne analogije govorjenemu jeziku, da referenčni aspekt glasbe konsistentno kaže v smeri vidika resničnosti, ki ga ne moremo zaobjeti v racionalni strukturi jezika, in o katerem posledično lahko v svojem lastnem slogu in skladnji govori le glasba. Naši končni razmisleki morajo torej biti posvečeni tema dvema točkama, vztrajno poneverjanje katerih pušča notranja protislovja nedotaknjena temu, kar bi naj razrešili.

XII.

Kognicija stoji z roko v roki z zavestjo, to pa neprekinjeno prinaša v ospredje intelektualne muhe, saj je prepredeno z neizmerno dvomnostjo, katere se niti ne zavedamo. Gre za to, da je malo verjetno, da je naša zavest v stiku z več kot zanemarljivim odstotkom viharja, ki se odvija v centralnem živčnem sistemu. Razlog za to je očiten: ne bi se mogli spopadati s količino podatkov. Zaradi tega nam ti niso na voljo, dokler ni potrebna zavestna odločitev. To pomeni, da so podzavestne in nezavestne dejavnosti (ki jih nikar ne zamenjajte z njihovimi Freudovskimi različicami!) v živčnem sistemu v izobilju ter pogosto potrebne v situacijah, kjer je kognicija neke vrste tujek.⁷

Iz tega sledi, da je glasbeno izkustvo, ki je pozorno in skoncentrirano, a brez posredovanja artikulirane konceptualne navezave, enako iskanju podzavestnih premikov mnenja in

⁷ Bateson poudarja, da so navade in vse vrste ponavljajočih se dejanj nagnjene k temu, da prehajajo v podzavest, s čemer prihranijo čas in trud – razen, kadar počivamo in si lahko privoščimo takšen luksuz, da se koncentriramo na branje, pisanje, pomnjenje, pozorno poslušanje, itd.

pomembnosti v artefaktu, čigar nastanek je vodil enako podzavesten, a kreativen navdih. Pascalove besede »srce ima razloge, ki jih razum ne razpozna« so skladne s tem pogojem ne-konceptualnega sporazumevanja.

Tako »globina« ni beseda, ki bi jo lahko ali morali analizirati, saj pripada tihim sferam našega bitja. Bateson je (v zgornjem odstavku) zatrdil, da definicija te besede ovrže vsak relevanten kriterij njene rabe. Kar potrebujemo namesto tega je priznanje, da imamo ljudje – vsi ljudje – organ za tako globoko izražanje in globoko razumevanje v kontekstih, v katerih je diskurz le nema priča izkustvu, v katerem ni zmožen sodelovati.

To na koncu vodi do vprašanja, ali sploh lahko uporabljamo našo kritično ostrino in na razumljiv način govorimo o glasbi in človeškem čustvovanju navkljub nezadostnosti naših verbalnih virov.

Odgovor je pritrdilen. Čeprav so lahko subjektivna izkustva različnih ljudi občasno nespravljivo različna v kvalitativnem smislu, je zmeraj mogoča nezanemarljiva stopnja konsenza ali celo enoglasnosti, ki jo je v svetu umetnosti navadno mogoče v celoti doseči. Tako tudi razločimo modrost, pravičnost in lepoto od golega znanja, pravilnosti ali užitka. In čeprav smo filozofsko nagnjeni k temu, da jih vse zmotno opredmetimo kot metafizične bitnosti, to kaže le na našo nagnjenost k špekulaciji in potrebo po upoštevanju sistema družbeno in versko združujočih vrednot. Z izjemo subjektivnih terminov, ki smo jih bili primorani povezati z estetskim izkustvom, moramo zdaj dodati, da so besede, kot je presoja, mnenje, stališče, konsenz, strinjanje, enoglasnost in podobno, vse skrojene iz istega blaga, zaradi česar jih identificiramo kot človeške lastnosti in ne prebivalce nebeških dvoran.

XIII. Zaključki

Zgoraj zapisano je pokazalo zmotnost iskanja dostopa do glasbene globine s sklicevanjem na kognitivna in diskurzivna sredstva. Napako v teh predpostavkah smo identificirali kot zmedo med estetskimi in konceptualnimi zmožnostmi - natančneje, kot nezmožnost priznavanja nujne korelacije med *odnosom* in *dovzetnostjo* za glasbena izkustva, podcenjevanja glasbe kot *agenta čustvene stimulacije* in zmotnega poudarka na

senzoričnem dojemanju, k ga preklicuje golo dejstvo, da čuti zaznavajo zvoke, medtem ko je glasba slušna slika, ki se iztiska iz prahu njenega molekularnega tekočega traku.

Enako velja za naša čustva kot *voljne odzive na dražljaje*, ki razkrivajo tako *gestalt* kot *fiziognomijo* iz glasbenega toka. To prav tako vključuje *zmožnost koordinacije teh konceptov z našimi najvišjimi prizadevanji*, da je lahko globina izid *globoko čustveno vplivnega trenutka*, ki je izredne narave, močan, razsvetljujoč, pronicljiv, in celosten.

Težavnost konceptualnega opisa globine ne vodi v nikakršno intelektualno samoponižanje. Nič v estetskem izkustvu nas ne zavezuje k uporabi kognicije, dokler ni izkustva že konec. Namesto tega poudarja, da lahko glasba naše zmožnosti obogati onkraj dosega tudi najbolj prefinjenega verbalnega diskurza, na kar nakazuje dejstvo, da celo poezija in molitev pridobita na moči, kadar se ju *prepeva*.

Music and the Ineffable: A Case for Profundity in Music

Few philosophical issues are more recalcitrant to scrutiny and identification than the sense of profound experience in a musical encounter. The effort of catching in words the impression of an awe-inspiring, sublime or even devastating truth having brushed the soul might seem at such times to be wholly futile. Nevertheless, such effort gives us (contra Wittgenstein) a good reason not to lapse into silence, but rather (with Adorno) to “insist instead that philosophy consists in the effort to say what cannot be said”. We take our initial bearings from the writings of Peter Kivy, who dealt with this issue in no less than four of his papers. Although (to his own discomfiture) he reached a negative conclusion, his disquisitions are worth inspecting inasmuch as this outcome rested on unquestioned presuppositions, which perhaps prejudiced his layout of the case. Our aim is therefore to question the unquestioned behind this downhill slide and then to build up a more propitious pathway towards a resolution.

Key words: philosophy of art, philosophy of music, Kivy, ineffable, aboutness

Literatura

Adorno, T. W. (2008). *Lectures on Negative Dialectics*. Prevod R. Livingstone. Polity Press.

Freud, S. (1930). *Civilization and Its Discontents*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien.

Kivy, P. (1990). *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Cornell University Press.

Kivy, P. (1997). *Philosophies of Art: An Essay in Differences*. Cambridge University Press.

Kivy, P. (2007). *Music, Language and Cognition: And other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford University Press.

Lawrenz, J. 2011. *Art and the Platonic Matrix*. Cambridge Scholars Publishing.

Levinson, J. (1990). »Hope in the Hebrides«. V *Music, Art and Metaphysics*. Oxford University Press, str. 336–375.

Sartre, J. P. (1955). *Literary and Philosophical Essays*. Collier Books.

Scruton, R. (1990). *Aesthetics of Music*, Oxford University Press.