

Bernhard Waldenfels

O RITMU ČUTOV

»Inventer, doit ressembler beaucoup à reconnaître un air dans la chute monotone de gouttes d'eau, dans les battements du train et les coups d'une machine alternative.«

Paul Valéry, *Cahiers*¹

161

1. Poblížnji opis čutnega sveta

Svet čutov – ta pomeni več kot le mozaik čutnih vtisov – od nas terja, da občutenja in zaznave obravnavamo prav tako situativno, kontekstualno in institucionalno kakor simbolne izjave in dejanja; navsezadnje od nas terja tudi skrb za to, da bodo tudi oni deležni tistega poblížnjega in gosto stkanega opisa, kakršnega Clifford Geertz zahteva v etnografiji. Znane težnje po dekontekstualiziranju v novoveški filozofiji in znanosti, ki so takemu opisu napoti, se da pojasniti na različne načine. Drobljenja izkustva v *sensations* in *perceptions* se zagotovo ne da zvesti zgolj na metodično prizadevanje, da bi s postopkom izoliranja prišli na sled specifičnim potekom in zakonitostim. Za tem se je dolgo časa skrivalo pričakovanje, da bomo lahko kje staknili enostavne pri-

¹ 2. zv., str. 992; nem. prev.: 6. zv., str. 103.

marne danosti, bazične stavke in elementarne forme, iz katerih se bo dalo izpeljati oziroma konstruirati vse drugo. Te elementaristične težnje so se danes na mnogotere načine umaknile holističnim in sistemskim nasprotnim težnjam, pri čemer pa vsekakor sporno ostaja vprašanje, ali imamo opraviti z evolucijskimi skupnimi težnjami ali pa le s heterogenimi formami organiziranja.

Privzetje čutnih svetov, ki svetu življenja podeljujejo senzualne poteze, nas postavlja pred stari problem, kako misliti intra- in intermodalno enotnost čutov in kako pojasniti temu ustrezajoči fenomen sinestezije. Pri obravnavi te problematike bomo v ospredje postavili ritmizacijo čutov. Mesto te ritmizacije je na samem pragu tvorbe čutov. Z vprašanjem o tem, ali so senzorični ritmi naravni ali umetni, se postavlja nadaljnje vprašanje, ali so čuti sploh kdaj popolnoma medsebojno uigrani in uglaseni po tistem, kar jih aficira. Mar ni tako, da mora sleherni, še tako uspeša evritmija jemati v račun tisto tujerodno, ki zmoti ritem s tem, ko izpleše iz vrste?

2. Družljivost čutov

162

Preprosta predpona *syn-*, po slovensko “z-”, ki se pojavlja v številnih tvorjenkah, kot so sinteza, sinopsa, simahija, simpatija ali pa prav sinestezija in sinergija, služi temu, da izraža sežemanje /Zusammenfassung/ dveh ali več entitet. Glede na način, kako se to povezovanje godi, se seveda da razpoznavati pomembne razlike. “X pride s svojo prijateljico, s svojim psom ...”, to pomeni, v *spremljavi* nekoga drugega. V tem opisu členov odnosa ne moremo enostavno zamenjati. Obstaja “glavni člen”, ki se oddvaja od drugih členov (Hua, Zv. XIX/2, str. 684). Povedano v govorici glasbe, obstajata *glavna melodija* in *spremljava*. Sprevrnitev bi zadevni položaj spremenila, tudi če bi bilo stvarno stanje, namreč to, da x in y prideta skupaj, enako. Ta opis z ene strani, ki razlikuje med glavno osebo in njenim spremljevalcem, pa se vsekakor da nadomestiti z zaporedno razvrstitvijo: “x, y, z ... pridejo *skupaj*”, pri čemer zaporedje imenovanja lahko nevtralizira abecedni vrstni red.² Stavek “x, y, z pridejo skupaj” obenem pomeni: “*vsak/-a* pride z *vsako/-im*, oziroma enostavneje povedano: *vsi* (člani neke skupine) pridejo skupaj” ali, nazadnje: “Pride *vsa*

² Vsekakor pa bi si bilo mogoče zamisliti tudi hierarhizirajočo abecedno razvrstitev, tako kakor v Huxleyjevem Krasnem novem svetu, za prebivalce katerega je usodno, če v družbo vstopijo kot tipi gama. Kdor hoče hierarhizirati, bo za to vedno našel sredstva in poti.

družina, vse sosedstvo”. Od začetne individuacije in privilegiranja posameznih členov smo prešli h kolektivu, v katerega je vsakdo vključen kot sočlen. Enostranski “z” se je spremenil v oboje- ali vsestranski “skupaj”. Muzikalno gledano, bi to pomenilo: glas melodije in glas spremljave sta se zbrala v duet oz. posamezni glasovi so se združili v zbor. Pri tem se postavlja vprašanje, ali ta prehod uspe brez šivov, tako da zgolj stopi skupaj tisto, kar je v osnovi že združeno, ali pa skladna povezanost glasov strnjuje tisto, kar v tej povezanosti še naprej ostaja ločeno. V tem spet razpoznamo sociološko alternativo: ali individualizem ali holizem. Ta alternativa tudi v svoji metodološki različici pušča skozi sebe presevati ontološki osnovni vzorec.

Opazujmo torej oblike družljivosti čutov. Prestavimo se na prizorišče srednjeveške katedrale z njenimi slikovnimi in svetlobnimi preprogami iz stekla, njeno akustiko, ki pogloblja prostor, nanosi kadila in vonjavami sveč, njenimi kipi in relikviariji, ki vabijo k dotiku.³ Ali pa skočimo v moderni industrijski svet in si unavzočimo ogenj v visoki peči, ki se zabada v vse čute, jih podžiga in prebuja vizijo peklenskega ognja, katerega lesk je sicer že zdavnaj ugasnil. Ali pa se prestavimo v vsakdanji čutenjski vrvež vele mestne železniške postaje, ki je nekdaj Moneta zvalil z bregov Sene, ali pa enostavno vzemimo posebno vzdusje kakega stanovanja, ki ne izdaja le navad njegovega uporabnika, temveč diha tudi njegovega duha – kje se tu končuje en čut in kje se začenja drugi? Le komu bi sploh prišlo na misel, da bi štel množstvo pritekajočih vtisov ali pa samih čutov? Že ob teh primerih se pokaže, ne obstaja le problem štetja, temveč števnosti (Straus 1956, str. 20). To, kar štejemo, so kvečjemu čutni organi kot deli prostorsko razprostranjenega telesa, izmed katerih se nekateri pojavljajo posamič, drugi paroma: oči, ušesa, nos, organi okušanja in jezik.⁴ Ob peteroprstih rokah, ki služijo kot organi tipanja in obenem prijemanja, in pri stopalih in nogah, ki delujejo kot organi gibanja, postane znotrajtelesna zamejitev že težja.⁵ Scela pa to velja za kožo, ki se jo da enkrat motriti kot mejno površino žive telesnosti, drugikrat pa kot površino telesa (ibid., str. 393). Preštevanju čutov dajejo potuho parcialne motnje, kakršne se, denimo pojavljajo pri pre-

³ Prim. Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild* (1995), III. poglavje: O srednjeveški cerkvi kot prostoru gledanja, slišanja, vonjanja, okušanja in kot prostoru, ki ga je treba občutiti.

⁴ Para kot “števniške tvorbe”, ki zajema tisto, kar si sopripada, ne gre zamenjevati s številom 2, ki seštevata poljubni stvari. O tem primerjaj Koffka 1966, str. 252.

⁵ Tako je očitno, da se petero prstov zaradi svoje funkcijske diferenciranosti, ki se izraža v njihovem poimenovanju, prav tako upira golemu štetju. Glede evolucijskega oblikovanja roke prim. Leroi-Gourhan 1984, II. poglavje.

svetli svetlobi, pojavi trajne odpovedi, kot so slepota, gluhost in ohromljenost, ali pa primerjava z živalskimi vrstami, ki kažejo drugačno lestvico čutov in drugačne načine premikanja. Ker se v nenormalnih primerih kak čut pojavlja samostojno, brez drugih, se zdi, da iz tega sledi, da tudi v primeru normalnosti sleherni med njimi deluje brez učinkovanja drugih čutov nanj oziroma ne glede na druge, dokler nekaj določenega ne ukrenemo glede koordinacije, ki učinkuje nasprotno začetni izoliranosti posameznih čutov.

Iskanje nekega reda čutov, ki svojo iztočnico nahaja v na začetku omenjenem *syn-*, je v novoveškem mišljenju in raziskovanju pripeljalo do dveh temeljnih različic. *Empiristična* različica izhaja iz mnoštva raznovrstnih in heterogenih čutnih vtisov. Red nastane s tem, da specifične vtise, denimo, določeno rdečo, vedno znova spremljajo določene vonjske, okušanske in taktilne kvalitete in se na podlagi tega trajno asociirajo s prvimi.⁶ *Intelektualistična* različica prav tako izhaja iz tega, da je dana mnogovrstnost, vendar privzema, da vse ostaja zgolj pri naključnih znanstvih, tako da se določeni »nekaj« iz preddane mnogovrstnosti ne izleži tako dolgo, dokler ne vzpostavimo poenotujočega sovisja. Tako se pri Kantu ena od temeljnih pasaj *Kritike čistega uma* glasi: "Toda povezava (conjunctio) nečesa mnogovrstnega nasploh v nas ne more priti prek čutov", temveč izvira iz neke "sinteze", "povezave [...], ki ni dana po objektih, temveč jo lahko vzpostavi le subjekt, saj je akt njegove samodejavnosti" (B 129 isl.). Sinteza, ki je naknadno naložena brezredni mnogovrstnosti, mnoštvo čutov degradira v *différence négligeable*. Že Max Scheler (1966, str. 84 isl.) je opozoril na to, da pri Kantu sintetizirajoči funkciji razuma in uma tolikšno prednost podeljuje šele kaos čutnih vtisov in gonskih vzgibov, ki jih je prevzel od Huma in Hobbesa. In dejansko Kant specifični karakter različnih čutov upošteva šele v svoji antropologiji, torej na področju tistega, kar sta kultura in narava naredili iz človeka, ne pa na področju uma, ki naravi in morali predpisuje njune zakone. Enotnost uma in mnogolikost čutov sta torej različni zadevi. To se spremeni šele tedaj, ko se začenja red čutov iskati v dogajanju čutov samem in ko aisthesis – v nastavkih že pri Aristotelu, popolnoma pa potem pri Husserlu, Plessnerju, Gurwitschu, Merleau-Pontyju in v geštaltizmu – privzame obliko esteziologije. Če gledamo dinamično, to pomeni, da red čutov izvira iz procesa samoorganiziranosti, torej procesa, ki kot organiziranje

⁶ Kakor je znano, družbeni pomen "asociacije", združbe, ne izgine, tudi ko ta termin tako rekoč zasežemo, da bi opisali sfero senzualnega; tako se je v času Marxa govorilo o svobodnih združbah individuumov.

samega sebe po sebi samem izkazuje neko paradokšno samonanašalnost, ki jo je mogoče obvladovati le z diferenciranjem "sebstva", ne pa s poenotovanjem in identificiranjem.⁷ Samoorganiziranje se torej primarno kaže kot diferenciranje oz. samodiferenciranje, ne pa kot poenotujoča tvorba, ki se nanaša na neko predano mnogovrstnost.

"Povezano je lahko le tisto, kar je bilo pred tem ločeno. Nauku o povezovanju doživljajev mora predhajati nauk o njihovem ločevanju. Prvi problem je torej cezura" (Straus 1956, str. 21).⁸

3. Preskusni primer sinestezije

V dobesednem pomenu je sinestezija soznavanje oziroma sočutenje. K običajnemu izkustvu spada, da v trenutni zaznavi soznavamo mnogo tistega, kar bi lahko zaznali ali občutili le z drugimi čuti. Tako vidimo trdoto polena, raskavost preproge; slišimo silovitost vetra, praznost posode, spokojnost ali pa prenapetost v tujem glasu; vohamo, da je nekaj v zraku. V takšnih primerih bi lahko govorili o *ko-modalni* zaznavi. Vendar sinestezija v specifičnem pomenu pomenja več kakor običajno sopostavljenost /miteinander/ različnih čutnih sfer. Pomenja *heteromodalno* zaznavanje ali občutenje, ki je v tem, da barve slišimo in, nasprotno, zvokom pridajamo barvo, da pasji lajež razlomi svetlobo luči v noči ali pa da se okus kake jedi kaže kot nekaj kroglastega. To so anomalni pojavi, ki se deloma pojavljajo mimogredno, pod vplivom meskalina ali alkohola, pri sinestetikih, h katerim posebej spada veliko umetnikov, na primer Vladimir Nabokov in Olivier Messiaen, pa privzemajo trajno obliko in tudi variirajo glede na kulturo. Prehajanje ene čutne sfere v drugo se navsezadnje izraža v naši vsakdanji govorici, ko govorimo o svetlem in temnem sopranu, o zvočnih barvah, o kričeče rumeni, o žametnem glasu, o raskavem glasu ali pa o sladkobni rožnati. Deloma tu vstopajo v igro intermodalne kvalitete, kot so intenzivnost, svetlost ali gostota, ki prevevajo vse sfere čutnega.⁹

165

⁷ Glede tega prim. Husserlovo koncepcijo pasivne sinteze; s tem "bastardnim pojmom", ki *sin-* izvije iz rok *teze*, se Husserl giblje po sledih *Kritike razsodne moči* in Schellingove filozofije narave.

⁸ Glede razmerja med asociacijo in disociacijo prim. že Scheler 1966, str. 413–420.

⁹ Glede splošnega ozadja te raziskovalne problematike, na katero se nanašata tudi Erwin Straus in z njim Maurice Merleau-Ponty, prim. poglavje »Intermodalne kvalitete (sinestezije)«, ki ga je napisal Werner Heinz v: *Handbuch der Psychologie*, Zv. I/1 (Thomae 1966). Psihoanalitik Martin Dornes to problematiko obravnava v svojih raziskavah človekovega predverbalnega razvoja, ki se med

Sinestezija predstavlja preskusni primer zato, ker je pojasnjevanje anomalij odvisno od tega, kako si predstavljamo normalni primer. Če za osnovo postavimo množstvo senzualnih kvalit, ki so med seboj le asociativno povezane, potem smemo, strogo vzeto, govoriti le o »vzporednih občutjih« /Nebenempfindungen/, ne pa o »soobčutjih« /Mitempfindungen/ (Straus 1956, str. 222). Ker v tem primeru različne čutne modalitete same po sebi druga z drugo nimajo nič opraviti, preostajajo za sinestetske fenomene le pojasnila, kakršno je induciranje elektrokemičnih sprememb v kakem heteromodalnem sektorju ali pa podmena o nihajnih frekvencah, ki jih velja pripisati vsem zunanjim dražljajem in ki s tem na vseh področjih čutnega priklicujejo enak vtis svetlosti (prav tam). Takšna scela fiziološka vzročna pojasnila se sicer lahko približajo mejnemu primeru izkustev, ki delujejo kot šok, so pa vsekakor preveč nespecifična, da bi sploh lahko zajela specifični svetlostni karakter posameznih čutnih kvalit (Merleau-Ponty 1945, str. 264).¹⁰

166 Pomanjkljivim pojasnilom od spodaj ustreza – kot se pač pogosto dogaja – prav tako pomanjkljivo pojasnjevanje od zgoraj, ki sinestezijo zvaja nazaj na zaznavne sodbe ali pa na simbolni način izražanja (Straus 1956, str. 221). Poskusi vzročnega pojasnjevanja, ki so blizki empirizmu, se gibljejo na infra-modalni ravni, poskusi simboličnega pojasnjevanja pa na supramodalni ravni. Intermodalnost, za katero pri sinesteziji gre, pa v obeh primerih tako ali drugače neke obtiči.

Revizija tega se lahko začne le na stopnji normalnih izkustev. Kot pojasnjuje Merleau-Ponty v svoji *Fenomenologiji zaznave*, pri fenomenu sinestezije v osnovi sploh ne gre za izjemen pojav: »Sinestetska zaznava je, nasprotno, pravilo« (1945, str. 265). Enotnost izkustva ni niti materialno dana niti formalno zastavljena, temveč prihaja iz samostojne »avtohtone organizacije« (ibid.,

drugim navezujejo tudi na Heinza Wernerja, in sicer pod geslom "navzkrižnomodalna zaznava" /kreuzmodale Wahrnehmung/ (*Der kompetente Säugling*, 1993, str. 43–46, 87).

¹⁰ Novejša nevropsihologija v svoji topološki naravnosti postopa veliko bolj diferencirano, s tem ko zaznavo razumeva kot "večslojno dogajanje" in ko ga pripisuje nekakšni "polimodalni dejavnosti" (Lurija 1992, str. 70). Temu ustrezno je treba razlikovati med udeležbo modalnih, intermodalnih in supramodalnih polj možganske skorje (Seitenberger v: Oeser/Seitenberger 1988, str. 79–86). Najnovejše raziskave nadalje dopuščajo sklepanje, da nadrejeni možganski centri optično možgansko regijo, kolikor optični dražljaji tega ne zahtevajo, uporabijo tudi pri obdelovanju drugih, denimo, taktilnih dražljajev. To bi potem lahko pojasnjevalo dejstvo, da mnogi slepci svoj primanjkljaj premagajo s pomočjo močnejše slušne in taktilne dejavnosti. Prim.: R. Degen, "Sehzentrum und Fingerspitzengefühl", v: FAZ, 5. 11. 1997.

str. 270). Intersenzorne predmete izkušamo na ozadju intersenzornega sveta, zato ker čuti med seboj komunicirajo. Sinesteziji ustreza sinergija s strani žive telesnosti:

»Videnje tonov, slišanje barv nastaja tako kakor enotnost pogleda skozi obe oči: s tem da živa telesnost ni vsota drug ob drugega postavljenih organov, temveč sinergičen sistem [...]« (prav tam).¹¹

Poenotenje /komuniciranje-Einigung/ čutov se ne odvija vertikalno, temveč »transverzalno«, kot prečna povezava (prav tam). Merleau-Ponty, navezujoč se na Herderjevo opredelitev človeka kot *sensorium commune*, ugotavlja:

»Čuti se predstavljajo drug v drugega, ne da bi za to potrebovali tolmača, drug drugega razumejo, ne da bi jim bil zato potreben prehod skozi kako idejo« (prav tam, str. 271).

Podobno se izraža že Erwin Straus. V odločilnem poglavju svojega dela *O smislu čutov /Vom Sinn der Sinne/,* v katerem se ukvarja z občutenjem kot načinom komunikacije, pride do naslednjega rezultata:

»Slehera modaliteta nam daje le en delni aspekt sveta. Čutne vtise lahko strnemo v enotnost, ki je več od gole soobstalosti, saj so čuti načini komuniciranja. V sleherni modaliteti sem v enotnosti svojega bivanja na različen način v stiku s svetom kot enim. Odnos jaz-svet je eden, načinov tega odnosa pa je mnogo. Zato mi lahko sleherni od njih taisto stvar naredi dostopno le z enega delnega vidika. Kot ne-cele pa se modalitete medsebojno dopolnjujejo v neko pravo sopostavitev. Tako je taista stvar tista, ki jo lahko vidim in obenem otipam; zgrabim svinčnik, ne rumene barve; to, česar se dotikam, je vidna stvar, ne pa barva. *Drugo* je tisto, kar je skupno vsem čutom« (1956, str. 237).

Enotnosti čutov, ki izhaja iz komunikacije žive telesnosti s svetom in medsebojne komunikacije čutov, nikakor ne smemo razumeti kot nevprašljive enotnosti. Razume se, da svet, posredovan skozi čutno zaznavo, ki venomer na novo vzhaja in premineva/zahaja v životelesnem tu in zdaj občutenja, predstavlja le neko "odprto totaliteto", "katere sinteza ostaja nedopolnljiva" in tako

¹¹ Glede podrobnejše problematike "sodelovanja čutov" prim. 16. poglavje, ki ga je napisal I. Kohler v: *Handbuch der Psychologie*, Zv. I/1 (Thomae 1966).

na strani objekta kakor tudi subjekta dovoljuje le "presumptivne enotnosti na horizontu izkustva". In pri tem nikakor ni določeno, ali so vse perspektive uskladjive (Merleau-Ponty 1945, str. 254). Če je tako, potem se nam zastavlja cela vrsta vprašanj.

Kolikor slehernemu čutu pripada specifično čutno polje in kolikor teh čutnih polj ne gre motriti kot delov nekakšne vnaprej dane ali vnaprej postavljene celote – mar potem ne mora veljati domneva, da celotna organizacija izkustva izkazuje *dominance*, ki jih je treba razločevati situativno, pa tudi habitualno in strukturalno, tako, da se "celotni igrokaz" (prav tam, str. 261) vselej inscenira na različne načine? Merleau-Ponty, sklicujoč se na Heinza Wernerja, govori o tem, da nam različni poudarek nakaže "usmerjenost na barvnost ali pa na zvočnost" (prav tam, str. 263).

Naslednje vprašanje zadeva *prirejenost občutečega in občutenega*, prirejenost, ki jo avtor pojmuje kot neke vrste igro vprašanja in odgovora. Čutno nastopa kot »nedoločeni, nejasni dražljaj (*solicitation*)«.

168 »Tako čutno, ki je na tem, da bo občuteno, moji živi telesnosti zastavlja tako rekoč nekakšen zaviti, nejasen problem. Najti moram naravnost, ki *bo* čutnemu omogočila, da se določi in postane, recimo, modro, najti moram odgovor na slabo formulirano vprašanje. In vendarle to počnem le na njegovo podbudo, moja gola naravnost nikoli ne zadošča za to, da bi sebi res dal videti modro ali pa si dal občutiti trdo površino. Čutno mi vrača le to, kar mu podeljujem, to pa imam sam spet le od njega« (prav tam, str. 248).

»Vprašanje« je slabo formulirano zato, ker »vprašujoči« in »odgovarjajoči« ne sledita že vnaprej nekemu skupnemu logosu, kakor to predpostavlja vplivna kozmološka teorija o *connaturalitas*.¹² Komunijska in simpatijska, ki ju tako zelo poudarja Erwin Straus, kažeta vse preveč miroljubno podobo; napotujeta na izmenjavo, pri kateri sta dajanje in jemanje v osnovi eno. Toda mar ni tako, da se v *solicitation* skriva tudi neko vznemirjenje, nezmerno terjanje /Zumutung/, ki pomeni več kakor le nerešeni problem ali pa odprto vprašanje?¹³

¹² Prim. Merleau-Ponty 1945, str. 251. Izraz *connaturalité*, ki ga je treba razumeti kot "prapogodbo (*contrat primordial*)" oziroma kot "dar narave" (prav tam), v prevodu ("narava, ki jo imam skupaj z bitjo") izgubi svojo pregnantnost.

¹³ *Solicitation* ne pomeni le "dražljaja", temveč tudi "nujno prošnjo, zaprosilo". Glede izčrpnjega podajanja strukture vprašanja-odgovora v misli Merleau-Pontyja prim. *Deutsch-Französische Gedankengänge*, 10. pogl.

Nazadnje bi se veljalo vprašati, ali morda enotnosti čutov še vedno ne postavljamo previsoko s tem, ko vzajemno komunikacijo čutov iščemo naravnost v nekem skupnem “pomenskem jedru” (prav tam, str. 266). Merleau-Ponty se pri tem sklicuje na raziskave Kurta Goldsteina (prim. 1934, str. 167–174), ki kažejo, da sleherni barvi pritiče neka določena motorična vrednost in da sleherna barva priključuje posebno barvno zadržanje. Tako rdeča in rumena podpirata tekoča in proti nečemu iztezajoča se gibanja (abdukcije), modra in zelena pa sunkovita in odklonska gibanja (addukcije).

»Intencionalno je občutje, kolikor v čutnem srečujemo predtakt določenega ritma eksistence – abdukcije ali addukcije – in, odzivajoč se na ta predtakt, zdrsnemo v način eksistiranja, ki nam je sugeriran, in se nanašamo na neko zunanjo bit bodisi tako, da se ji odpiramo bodisi zapiramo« (Merleau-Ponty 1945, str. 247).

To, kar se tu imenuje intencionalnost, še ne pomeni nobenega akta, ki nekaj pomenja, ne da bi bilo zategadelj to ujetu v golo subjektivno stanje, ki ne bi pomenjalo popolnoma ničesar. Ne, v tem zadevamo ob ritme gibanja, na »dinamične in kinetične vzorce« (Dornes 1993, str. 87), ki podobno kakor tvorba glasov v govorici prispevajo k tvorbi smisla. Ničesar ne bi bilo, kar bi lahko bilo menjeno in razumljano *kot nekaj*, če ne bi bilo *nečesa*, kar se povrača v prihajanju in odhajanju.¹⁴ Prvi korak pri učenju jezika ni razumevanje smisla, temveč ponovno prepoznanje glasovnih tvorb in pismenk (prim. Jakobson 1969). Kolikor na tej stopnji obstaja soigra čutov, bi jo bilo treba označiti kot predsemantično in predteleološko oz. kot subsemantično in subteleološko, saj temu ne dajeta tona niti enoten pomen niti enoten cilj. Ritem in smisel se prevevata, a se ne pokrivata.¹⁵

¹⁴ O tm prim. Husserla: Tisto “momentano dano” občutja se šele v ponovljenem ponovnem spominjanju pojavlja »kot identično *dabile*«, ki ga pomenjamo in zatrjujemo kot bivačo (Hua, XI. zv, str. I 10); nobenega »nekaj« ni brez vračanja nazaj k ... (str. 236). Ta »spet«, ki deluje že v retenciji, je v tem smislu izvoren in ni nikakršna zgolj sekundarna modifikacija. K temu prim. še enkrat ustrezna odkritja iz nevrofiziologije: »[...] za to, da bi določili intenzivnost zaznave tona, je potreben minimalni časovni interval. Kaj pa to pomeni? Prvi od dveh soslednih si impulzov je že minul, ko se pojavi drugi. Prvi učinkuje naknadno, ne več kot živčni impulz, a vendarle tako, da se drugi živčni impulz nekako spremeni« (Florey 1991, str. 175). Avtor izrecno napotuje na Bergsonov *Matière et mémoire* in na Husserlova *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*.

¹⁵ Glede tega prim. poetološka razmišljanja Jacquesa Garellija *Rythmes et mondes* (1991, str. 422–440). Avtor delo počasenja */Zeitigungsarbeit/*, ki ga opravlja ritem, prestavi v “red predindividualnosti” (str. 426). A dominantnost smisla se lahko na plan prebije celo pri tako “muzičnem” mislecu, kakršen je bil Platon. Prim. *Politeia* 398 d: “Harmonija in ritem morata slediti logosu.”

4. Enakomernost in neenakomernost gibanja

Grška beseda *rythmós* označuje, kot v svojih jezikovnih raziskavah dokazuje Emile Benveniste, najpoprej – podobno kakor *schéma* ali *trópos* – zgolj *distinktno* formo, vsekakor predvsem ono formo, ki se – kot to sugerira besedni pomen – kot »vrsta toka« uteleša v tekočem, bežnem, gibajočem se elementu. Nam danes tako domačo opredelitev tega pojma v smislu *forme in mere gibanja* najdemo šele pri Platonu, ko ta na primer v *Zakonih* (664 e–665 a) »zaporedju gibanja (*té tés kinéseos táksei*)« prisodi ime »ritem«. ¹⁶ K temu se mimogrede vrne Aristotel v svojem nauku o gibanju. Čas, tako se glasi znamenita definicija, je »število gibanja glede na poprej in kasneje«. Toda še pred slehernim izrecnim štetjem gibanje v ritmu nahaja svojo *artikuliranost*. Le preko ritmične členitve iz nerazločenega toka dogajanja nastane sosledje *določenih* gibanj. ¹⁷

170 Posamezna ritmična gibanja pa se ne določajo funkcionalno, izhajajoč iz dosega cilja, kakor to velja za faze rasti rastline ali pa za stadije bolezenskega poteka, temveč svojo določenost prejemajo iz vrste in načina *poteka gibanja*. Kar pri tem šteje, nista oni Na kaj cilja in oni Kaj rezultata, temveč Kako vzgibanosti. Sleherni fenomen se preobrazi v ritem, če ga motrimo kot »vrsto gibanja«, namesto da bi, denimo, pri nizu besed pazili na tonski upad ali ob pogledu na morje na barvo (Valéry, *Cahiers*, I. zv., str. 1296). Ritem je nekaj domačega le »na poti«. Temu ustrezno je vseskozi razumljen kot urejeno *vračanje* enakega stanja, ki ga vnanje označuje udarjanje takta. Če bi vse ostajalo enako oziroma, narobe, če bi bilo vse utekajoče, ne bi bilo nobenega določenega gibanja, ki bi se razločalo od drugih gibanj; imeli bi le neumoren tok gibanja, a nobene ritmike. Prosto padajoče telo nam dopušča zaznavati ritem prav tako malo kakor enakolično vrteče se kolo; ritem obstaja le pri živih bitjih, pri gibanju katerih pride do upada energije (Valéry, prav tam, str. 1341). Zani-

¹⁶ Prim. E. Benveniste, »Der Begriff des 'Rhythmus' und sein sprachlicher Ausdruck«, franc. 1966, str. 327–335. Avtor s tem v zvezi napotuje na to, da pripona *-thmós* na splošno ne nakazuje le udejanjenja ustreznega pojma (v tem primeru: *rhéo* – "teči"), temveč poleg tega v to igro souvaja tudi očitno modalnost njegovega udejanjenja.

¹⁷ Upošteva je enakomerno, ritmično dihanje tekača Aristotel oz. njegov kompilar konstatira: »Sleheri ritem svojo mero prejema od določenega gibanja (*horisméne kinései*).« Tako v kratki razpravi O utrujenosti (*Problematica Physica*, V, 16, 88 2 b 2 isl.). Vprašanje, kaj je prej, gibanje ali ritem, je enako vprašanju, kaj je prej, občutje ali oblika. V razmerju med Kaj in Kako ni nobenega časovnega ali siceršnjega prvenstva.

miv mejni primer je življenje sanj. Valéry sanjskim procesom odreka ritem z utemeljitvijo, da v njih ni nobene istosti, ponovno prepoznanje pa tu nadomešča izobličenje, tako da razmik med a in b, drugače kakor v matematičnih enačbah, tu nikoli ni enak razmiku med b in a (*Cahiers*, II zv., str. 95). Tudi če si postavimo manj strog pogoj identitete, bomo morali pritrditi, da ritmi sanj ponikajo med ritmi budnosti in le-te izobličujejo tako, kakor se to godi pri zamaknjeni sliki.

Če se držimo ritmičnosti živega, potem to po Helmutu Plessnerju kaže »neenakomernost v enakomernosti, urejeno neurejenost«, tako da – kot to demonstira Buytendijk s primerjavo likov – pri obrisih kroga, elipse, jajca in lipovega lista vtis živosti narašča z večjo neurejenostjo (Plessner 1981, str. 178). Hans Ulrich Gumbrecht tej in podobnim mislim da aktualno obliko s tem, ko – braneč fenomen 'ritma' zoper dominantnost smisla – zatrdi: »Ritem je prispetje forme pod (oteževalne) okoliščine časovnosti« (1988, str. 717); pri tem formo, sledeč Luhmannu, razume, izhajajoč iz njenih obrisnih črt, kot sočasnost samoreference in reference tujega. In kar nazadnje zadeva zazanavo ritmičnih fenomenov: teorija gestalta ob tem, da se razmiki med glasbenimi ritmi očitno razlikujejo od intervalov med posameznimi toni in s tem odpirajo lastne možnosti variiranja, govori o ritmičnih uobličenjih /Gestalten/. Tvorba uobličenj se tudi tu podreja omejevalnim pogojem, ki sovpadajo z mejami človeškega senzorija. Pri ritmih, ki jih registriramo zelo počasi, tonska nihanja zadobijo zelo nedoločen karakter, pri prekomernem pospešenju ritmov pa nazadnje sploh izginejo.¹⁸

¹⁸ Prim. R. Chocholle v: Thomae 1966, str. 206. Raziskave vedenja kažejo, da se pri ritmično ponavljajočih se gibanjih, kakršno je mahanje, božanje ali stresanje sogovornikove roke, v normalnih okoliščinah držimo trisekundnega takta. To ustreza času prezentnosti, ki predstavlja eno od fundamentalnih veličin našega doživljajskega sveta in ki ga povprečno odmerjajo tri do štiri sekunde. (Prim. Oeser/Seitenberger 1988, str. 91, 140, in Florey 1991, str. 179, z napotilom na *Grenzen des Bewusstseins* Ernsta Pöppla). To pa vsekakor ne izključuje tega, da na nevronalni in na doživljajski ravni ure tečejo različno. Zdi se, da v omrežju centralnega živčnega sistema ni nobene 'ure', ki bi kazala globalni čas; že 'ure čutov' tečejo različno hitro in posredujejo 'lokalni čas' (Oeser/Seitenberger 1988, str. 183). Na ravni doživljanja časa se »taista« mera trajanja kaže kot daljša ali pa krajša. Za neučakanega vse traja predolgo; zaradi pomanjkljivega naravnnavanja na tempo lahko trpita besedna in telesna govorica. Relativiranje časa nazadnje pripelje do tega, da se celo pri merjenju časa čas-prostor merjenja ne ujemata z merjenim časom in merjenim prostorom, temu ustrezno pa se tudi ritem ne ujema z metrumom.

5. Življenjski cikli in zvenski ritmi

Če se vprašujemo, na katerih področjih ritem igra posebno vlogo, некоč zade-nemo na že omenjeno področje *življenja*. Tega členijo ritmi, kot so vdihovanje in izdihovanje, pulz in srčni utrip, vključeno pa je v ritme kozmičnega pli-movanja, ritme dneva, meseca in leta. Človeka ti življenjski procesi sozadevajo, kolikor kot posamično bitje oziroma kot bitje rodu pripada področju živega. Največje bogastvo različic pa ritmika razvije na posebnem področju slušnega sveta in v temu svetu ustrezni slušni umetnosti, katere zakoni prehajajo tudi na področje muzikalnosti govorice. Ne le da se človek življenjskih ritmov deleži, ti ga srečujejo tudi fenomenalno v časovno potekajočih zvočnih nizih; ritem skupaj z višinami in nižavami melosa prispeva k tvorbi avditivnih uobličenj, ki potem z barvo zvena in jakostjo glasu zadobivajo še dodatno opredeljenost. Dokler je človek samega sebe motril kot del kozmosa, se je v slušnem svetu zrcalil vseobsežni red, ki ga je bilo moč zajeti le z očmi in ušesi duše. To velja za arhaične kulture, pa tudi še za grško "muziko", v kateri se je tisto, kar danes imenujemo glasba, združevalo z jezikovnim izrazom in plesnim gibom, preko svojega uglaševanja s harmonijo sfer pa je zadobilo tudi etične dimenzije.¹⁹

172

Kozmična ubranost življenja, ki ritmu odmerja osrednje mesto, razpade, tako ko se kozmos razpusti v *disjecta membra*. To kar preostane, so najpoprej pred-vsem vitalni procesi, moderno povedano: procesi v okrožju bioloških sistemov (celic, organizmov, populacij), katerih endogeni ritmi so relativno neodvisni od periodične neenakomernosti procesov v okolju. Čutna avra ritma zdaj zble-di; 'ritem' postane sinonim za periodičnost in cikličnost ter se nanaša na vse »v skupinah organizmov, posameznih organizmih in njihovih delih odvijajoče se pojave [...], ki se v skladu z zakonitostmi ponavljajo v določenih časovnih intervalih«. ²⁰ Razen v procesih, ki jih velja jemati kot biološke, ritem nahajamo kot receptivni, v posebnem pomenu avditivni fenomen, ki vključuje človeški

¹⁹ Prim. Georgiades 1958. Nietzsche grško »časovno ritmiko«, ki ima opraviti s časovnimi dolžinami in kračinami, zoperstavi naši »barbarski ritmiki afekta«, ki z dvigom in upadom glasu učinkuje tako, da stopnjuje afekt. »*In summa*: naša vrsta ritmike spada v patologijo, antična pa k '*ethosu*'« (v pismu s konca avgusta 1888 C. Fuchs, objavljeno v: *Briefwechsel*, III, 5, str. 405). Ne glede na glasbeno nagnjenje, ki spregovarja v tej izjavi, tudi Nietzsche, s tem ko ritmu priredi določeno formo življenja, prestopa meje zgolj formalne estetike.

²⁰ Tako biolog H. Kalmus, kakor ga navaja J. Aschoff v geslu "ritem" v: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 8. zv., 1033. stolpec. Ta geselski članek, kateremu se imam zahvaliti za nekaj pomembnih napolil, poleg filozofskega razdelka vsebuje tudi posebna razdelka v zvezi z ritmom v biologiji in psihologiji.

glas, navsezadnje pa na izročilno izredno bogatem in izredno razčlenjenem polju glasbe in retorike z njunimi umetniško uobličevanimi ritmi. Posledica razkosanosti in sočasnega ožanja tega pojma je to, da s prehodom ritma na neavditivna in neglasbena področja, tako na primer s podmeno o »melodiji gibanja« kar na lahko opravimo kot z nečim 'zgolj metaforičnim'. Toda s tem o zadevi sami nikakor še nismo izrekli zadnje besede.

Ne obstajajo le zgodovine pojmov, temveč tudi njihove usode, ki pa seveda niso zapisane v zvezdah. Vzemimo za primer prostorsko perspektivo; preden si je lahko zagotovila svoje mesto v filozofiji, je že dolgo spadala med teoretično podprte prakse slikarstva. Tudi z ritmom ni nič drugače. Kakor smo videli, spada med najstarejše najdbe filozofije, toda središčno mesto v njej, ki bi presegalo golo specialnost, najde le stežka. Za to se da navesti različne vzgibe. 1. Zdi se, da je ritem v svoji elementarni formi vse preveč obremenjen z arhaičnim, brezzgodovinskim, cikličnim dojemanjem narave, ki ne razpozna lastne postalosti. 2. V nasprotju s tehnikami delovanja in govorjenja teorije delovanja in govorjenja vse preveč poudarjajo momente, kot so cilj, pravilo, učinkovitost in veljavnost, zato jih zgolj forme potekanja teh dveh pojavov tudi ne zanimajo; hitrejši ali pa počasnejši, brzopleti ali obotavljivi način govorjenja ali delovanja stavka pač ne naredita resničnejšega, dejanja pa ne pravilnejšega. Tako se vsaj dozdeva; da pa to ne drži povsem, se nakazuje v pregovoru *bis dat qui cito dat* oziroma v čakanju na pravi trenutek in v medsebojni uglašenosti govorjenja in delovanja. 3. Že omenjena razdrobitev senzorijske v izolirane čutne sfere je iz ritma, ki ga pač ne moremo ne videti ne vohati, naredilo zgolj poseben akustični fenomen, 4. Linearna prirejenost /Zuordnung/ senzoričnih procesov in procesov, ki potekajo v živcih efektorjih, je čute degradirala v registracijske naprave, ki gibanja posnemajo ali pa sproščajo, vendar jih ne sooblikujejo. Oko bi bilo potemtakem bolj nepomično od kamere, ki izvaja svoje zamike. Že omenjena revizija nauka o čutih, ki na vseh področjih rokuje z mejo prehajajočimi koncepti, kakršni so uobličenje /Gestalt/, struktura, polje, tonus, regulacijska zanka in omrežje, je tovrstne predsodke medtem temeljito pretresla in spodkopala.²¹ Ta revizija v veliki meri zadeva oba nazadnje navedena vzgiba, manj prva dva, ki sta zategadelj še naprej sporna. Priporočljivo bi torej bilo, da bi skozi naš seznam vprašanj šli v obratni smeri.

²¹ V psihologiji je omejenost ritma na avditivno področje, s tem ko je razvil podmeno o vizualnih ritmi, prvi prebil Kurt Koffka. Prim. prej omenjeni geselski članek 'ritem', stolpec 1035.

6. Kinezis in aisthezis

Podmena, da opažanje nečesa nikakor ne predhodi učinkovanju na ta nekaj, temveč da opažanje in učinkovanje, občutenje in samovzgibanost v krogu segata eno v drugo, medtem že spada med temeljne predpostavke raziskovanja vedenja in njegovih kibernetičnih modelov. Nekaj, kar poziva, izziva, za bitje, ki se ne zmore dobesedno »spustiti v« to nekaj, se le temu odpreti ali zapreti, izgubi sleherni smisel. »Tisto privlačno in grozo zbujaajoče je privlačno in grozo zbujaajoče le za bitje, ki se lahko usmerja, se približuje in oddaljuje, ki se, skratka, lahko giblje« (Straus 1956, str. 241). To velja tudi za afektivno nevtralizirane zaznave in opažanja. Celo če nam nekaj vzbudi pozornost, ne da bi to pričakovali, in nas afekcija preseneti, celo tedaj presenečenje predpostavlja to, da se naša pričakovanja usmerjajo v neko določeno smer, da se posvečamo neki določeni ponudbi dražljajev, od neke druge pa se odvrčamo.²² Že golo opažanje ubere neko določeno smer in cilja na nekaj, kar nas privlači, zgroža ali pa na neki način zanima. Pri tem ne gre le za kako dodatno »izvedbo gibanja«, ki se naznanja v kakem »občutenju gibanja«, torej kot nekaj, kar se odvija v prostoru, temveč je živo gibanje, ki se na nekaj usmerja, dojeeto kot neka »so-vzgibanost skupaj z nami samimi« (prav tam, str. 245), ki ustreza premenjujočemu se prikazu svetnih danosti. Narobe razumljene besede »kinesteza«, ki jo uporablja tudi Husserl, torej ne smemo več razumeti kot občutenje gibanja, ki se od drugih občutij razlikuje le po posebni občutenjski vsebini, temveč »kin-esteza«, ki jo jaz predpisuje samemu sebi (prim. Hua, VI. zv., str. 164), pomeni gibajoče se občutenje in občuteče se gibanje, pri čemer ta hiazmatska formulacija nakazuje, da se kinezis in aisthezis niti fenomenalno niti nevronalno nikoli popolnoma ne prekrivata.

174

Preplet zaznave in lastnega gibanja žive telesnosti neposredno preide v ritem. »Ritma ni mogoče misliti,« zapiše Valéry (*Cahiers*, I. zv., str. 1340). In da bi to trditev podkrepil, predlaga tale eksperiment:

²² Novejši nevrološki eksperimenti napotujejo na to, da že pri pretežni osredotočenosti poskusnih oseb na enega od dveh obličij pri binokularni rivaliteti na določene barvne odtenke ali na vzorec odtenkov namesto na vzorec barv senzorični možganski centri teh oseb reagirajo različno, denimo v smislu »okularne dominance« (Seitenberger, v: Oeser/Seitenberger 1988, str. 81). To bi pomenilo: »Že na živčnih celicah (nevronih), na mestih, kjer prehajajo v možgane, se da razbrati, ali oseba stimulusu sledi z notranjo soudeležbo ali ne. Senzorični detektorji pri tem zavesti pomagajo, da prek teh filtrov preseje vse tisto, kar je bistveno.« Že signali čutnih organov torej do svojega cilja ne pridejo, dokler niso selektivno filtrirani. Prim. R. Degen, »Verschobene Wahrnehmung im Gehirn«, *FAZ* z dne 10. 9. 1997.

»Bodi čisto pri miru in poskušaj si predstavljati ritem. Nemogoče. Nekoč sem spoznal nekoga, ki je mislil, da to lahko naredi, pa si je ritem udarjal z utripom vek. Ali pa s trzljaji v kotičkih ustnic.«

Če se ritem reši ozke vezanosti na področje slušnega, prežame vse čute in jim podeljuje vsakokrat posebno dinamiko. Jakob von Uexküll temu ustrezno v svoji biologiji uporablja drug glasbeni pojem, pojem melodije, da bi označil uobličevalnost čutov. V navezavi na Kantove sheme čistega uma je koncipiral »uobličujočo melodijo« (1973, str. 118), torej melodijo, ki se tako rekoč sama igra in se igrajoč iznajdeva.²³ Melodija se razvija s pomočjo »smernih znamenj«, tako na primer pri gibu roke, ki na papir izpisuje število, pri čemer desna roka na splošno postopa drugače kakor leva, v gibanju pogleda, ki otipava konture, ne da bi se smernih znamenj, ki jim sledita roka in oko, med potekom melodije gibanja zavedali.

»Melodija sama nam je, preden se odigra, scela nepoznana. Znan nam bo le rezultat, in sicer v taki obliki, da potem vemo: pred nami je neka določena znana stvar« (prav tam, str. 117).

Podobno velja za ritem, po katerem ta melodija gibanja teče. Tudi tu pride do ponovitev, ki so še pred slehernim eksplicitnim identificiranjem.²⁴

Zdaj v zvezi s tem opazujemo različna človekova čutna izkustva. Gledanje se ne omejuje le na recipiranje in registriranje čutnih vtisov. Pri očaranem *pogledovanju*, ki se začne že v najranejšem otroštvu (prim. Dornes 1993, 2. poglavje), se pogled udejanja na raznovrstne načine, s tem ko deloma počiva na stvari, deloma s predmetom potuje, deloma sunkovito zamenja naravnost. Pogled se odpre ali pa zapre ali pa izvede manever priprtja. Zaprtje očesa je enako spancu v tem, ko je okrog nas nenadoma noč, medtem ko nam odprtje oči ponovno vrne dan. Videno se približuje in oddaljuje, pomakne se v središče ali pa se odmakne na rob vidnega polja. Motoriko pogleda, ki jo gre fiziološko opisati kot delovanje očesnih mišic, kot preusmeritev zenice, kot gibanje očes-

²³ »[...] pri učinkovanju drugih stvari na nas nismo trpni, temveč temu nasproti mahoma postavimo našo silo. Stvari se dotaknejo naših strun, mi pa iz tega naredimo melodijo.« Tako Nietzsche (KSA, 9. zv., str. 311), ki pa je vseeno enostransko poudarjal igro sil tam, kjer drugi stavijo na harmonijo.

²⁴ Odtod ritmika zadobi velik pomen pri tvorbi spomina, in to predvsem pri ustni tvorbi izročila. O tem prim. Leroi-Gourhan 1984, poglavja VII–IX, prav tako pa tudi obsežno novejšo literaturo o kulturi in spominu.

nega jabolka ali kot kontrakcijo krožnih očesnih mišic in mišice dvigalke vek, lahko še pred slehernim fiziološkim sondiranjem razberemo na omenjeni igri vizualnosti. »Gramatika« pogleda, ki je že dolgo deležna posebne pozornosti fiziognomike,²⁵ ustreza prav tako pretanjena »stilistika« pogleda, ki jo v bistvenem določajo ritmi gledanja. Tako kakor način govora (*léksis*) ne ponikne v povedanem (*lektón*), tudi način gledanja ne ponikne v videnem. Igralci, ki se učijo inscenirati poglede, in ne samo pogledov, ampak tudi gledanje in sedenje, to vse predobro vedo, in na neki način smo vsi igralci, ki se gibljemo na javnem odru. – Tipanje, ki prav tako pove več kakor le medsebojni trk dveh teles, svojo pot išče v gibanju *otipavanja*. Pri tem obstaja *glissando*, ki prek otipavanja drsi, ali pa *staccato*, v tem ko otipano otrkavamo, obstaja mehak stisk ali pa uklenjajoč prijem, in v teh raznolikih tipnih gestah otipano zadobi svojo samolastno teksturo. V umetelnem rokovanju z godalom ali brenkalom, pa tudi pri preskušanju tkanine se tipanje pretanji v tipno umetnost in se razprostre v tipni svet, kakršnega je opisal David Katz. – Tudi vonjanje in okušanje kažeta določene gibalne forme, takoj ko izstopita iz zgolj atmosferske ozadnosti vonjskega in okušanskega sveta in sama prevzameta vodenje. Vohanje se v zagonih udejanja kot *ovohavanje*, ki prek vplivanja na smer zračnega tokovanja vonju postopoma dopusti, da se polno razvije. Okušanje privzame formo *okušavanja*, povezuje se z gibanjem žvečenja, ki okušani predmet drobi, ali pa pokušanja, pri katerem se tisto okusno polagoma topi na jeziku. Če sledimo Erwinu Strausu (1956, str. 390–403) in različne čute spojimo v »spektrum čutov«, se pokaže, da na enem koncu tega spektruma, tam, kjer ima svoje mesto tisto vidno, pretehta gnostični moment, na drugem koncu, kjer sta doma ugodje in bolečina, pa patični moment. Pri variacijah različnih čutnih modalitet je treba upoštevati vrsto vidikov, namreč »časovnost, prostorskost, smer, mejo, distanco, gibanje, fiziognomijo, skupnost, prostost in vezanost, stik, predmetnost, števnost, deljivost, merljivost, prazne forme, možnost abstrahiranja, spomin sporočljivosti« (prav tam, str. 402). K tej prostranosti različic spada tudi gibanje z njegovimi za posamezne čute specifičnimi formami poteka.²⁶ Poleg tega postane jasno, da se sovisnost med občutenjem in samogibanjem, med formo in funkcijo v primeru vohanja, okušanja in tipanja oblikuje bolj

²⁵ O tem prim. klasična dela o fiziognomiki L. Klagesa, K. Bühlerja in Ph. Lerscha, v moderni semiotični preobleki pa raziskave Paula Ekmana.

²⁶ Prim. minuciozni psihofiziološki opis premika glave (I. Kohler v: Thomae 1966, str. 617) in nevrofiziološki opis gibanja kazalca (Seitenberger v: Oeser/Seitenberger 1988, str. 106). Ne le kompleksnost, temveč tudi iskalni karakter takega gibalnega poteka nam ne dovoljuje, da bi govorili o »golem« oziroma »mehanskem« gibanju telesa.

tesno kakor v primeru gledanja in poslušanja. Medtem ko slikovne in zvočne tvorbe znotraj faze časovnega zamika, ki dražljajski poziv ločuje od dražljajskega odgovora, zadobijo neko relativno samostojnost, ostajajo druga udejanjenja čutov močneje vezana na samo vršenje življenja. Na te razlike napotuje Leroi-Gourhan, ko nam za preskus oriše drugačne možnosti.

»Le predstavljajmo si, kakšna bi bila estetika, če bi primarni čuti postali tipni čut, pretanjena zaznava nihanja ali pa čut vonja; nenadoma bi bile možne 'sintaktije' oziroma 'olfaktije', slike iz vonjev in simfonije iz dotikov, zgradbe iz harmoničnih nihanj, pesmi iz soli in kislin – estetske forme, ki so nam sicer dostopne, vendar so v naših umetnostih komajda našle svoje mesto. Zato pa jim moramo dodeliti vsaj mesto v okrožju temeljnikov estetskega življenja« (1984, str. 351).

Nobeno naključje torej ni, da je ritmika vonjanja in okušanja močneje vezana na njej ustrezno celovito životelesno zadržanje, namreč na hranjenje in pitje, pa tudi na erotično-seksualno privlačnost in odbojnost, združevanje in ločevanje.²⁷ Pri tipanju in dotikanju pa, nasprotno, pride do neke svojske polarizacije. Kožno čutilo, ki je neenakomerno razporejeno po celem telesu, demonstira izpostavljenost in ranljivost životelesne eksistence. Pri človeku so potem konica jezika in konice prstov kraj, kjer dotaknjenost preide v otip, in navsezadnje je roka tista, ki se pri rokovanju z orodji udeležuje specifično tehničnih ritmov. V celoti gledano: pri životelesnem prepletu različnih čutilnih ritmov nikakor ne gre za to, da bi kakemu scela životelesnemu občutku, ki se dviguje iz notranjosti, podtikali vnanje telesne predstave, prej gre za samo udejanjanje in materializacijo naše žive telesnosti, ki nikoli ne sledi zgolj svojim lastnim ritmom.

Naj se še enkrat povrnem k poslušanju. Ritem ima v svetu poslušanja podobno domovinsko pravico, kakor jo ima *eidos* v svetu gledanja, in to ne brez vzroka. Kakor ugotavlja Erwin Straus v svoji razčlembi čutnih področij, je gledanje analitični čut. Ponuja nam celoto, katere dele potem lahko postopoma razvozlavamo oz. razbiramo, medtem ko poslušanje privzema sintetično formo, saj je slišano navzoče le v drobcih, njegove podrobnosti pa se razvijajo v časovnih korakih. Medtem ko se slišano kot tako giblje in izoblikuje »svojsko časovno podobo«, se videno giblje s pomočjo vidnega organa v obliki »me-

²⁷ O tem prim. A. Le Guérer, *Die Macht der Gerüche. Eine Philosophie der Nase* (1992).

dialne sukcesije«, ki daje predmetu sukcesivno nastajati in zopet izginjati (Prim. W. Metzger, v: Thomae 1966, str. 270). O tozadevnem stanju se je Erwin Straus izrazil takole:

»V vidnem sta lahko začetek in konec neke razdalje dana simultano; merimo in štejemo torej končne veličine. V slisnem pa začetek in konec nikoli nista dana simultano; merimo takt in ritem. V prvem primeru štejemo: »Koliko?«; v drugem pa: »Kako pogosto?« V vidnem lahko en mirujoči raztežaj primerjamo z drugim; v slisnem pa lahko – brez pomoči instrumentov – časovna razmerja zvoka dojemamo le s tem, ko se z njim gibljemo tudi sami« (1956, str. 403).

Ni treba, da moramo tudi sami slediti ustaljeni dihotomiji, po kateri poslušanje in gledanje, notranji in zunanji čut, snažno medsebojno delimo na čas oziroma prostor, da bi lahko navrgli, kako gibanje s svojo ritmično členjenostjo v svetu poslušanja in glasbe zavzema *prednostno mesto*. To mesto mu lahko oporeka kvečjemu čut za vibracije; toda ne glede na to, da si je občutek vibriranja, ki se ne pojavlja le pri dotiku z vibrirajočim predmetom, temveč že pri nižjih frekvencah, z *vibratom* oziroma s *tremolom* pridobil nekakšno domovanjsko pravico v glasbi, nihajno gibanje neposredno prevajamo in privzemamo s čutom za vibriranje. Ta neposredna resonanca pa je hkrati moč in slabost tega občutka. Občutje nihanja in nihajoče občutje se medsebojno tako brezšivno spenjata, da nam manjka distanca za to, da bi lahko dojeli nihanja – če seveda odmislimo njihov možni signalni učinek – kot taka in jih simbolično uobličili. V tem je sozanihanost podobna tistemu, kar poimenujemo z »nalesti se nekega občutja«. Kljub temu obstaja neka sorodnost z glasbeno akustiko, ki jo, kakor je znano, izrabljata terapija z glasbo in glasbena pedagogika. »Sogibanje«, o katerem govori Straus in brez katerega ne bi bilo nobenega niza tonov, torej predstavlja kinetično posebnost. Če bi to sogibanost, ki pomeni več kakor le golo lastno gibanje, hoteli primerjati s potegovanjem črte, bi tu morala biti črta tista, ki poteguje samo sebe. Klasično *anágke stēnai* bi bilo na tem področju treba nadomestiti z radikalnejšim *anágke kineîsthai*. Če slišanje že zavzema kako ustaljenost, potem le v gibanju, ne pa na začetku ali koncu slišnega niza.

Priznati torej moramo, da je slušni čut gibanjski čut posebne in odlikovane vrste. Kljub temu še vedno velja, da životelesno gibanje s svojimi gibanjskimi načini in uobličjenji preveva celoten senzorij. Posledica tega je, da so med posameznimi sferami čutov ritmična odmevanja, resonance, konsonance, disonance in ustrezni gibanjski stili, katerih medsebojno prevajanje dejansko ne

potrebuje prevajalca. Čutno in čuti igrajo na različne registre, to pa počno tudi v različnih *mouvements*, toda to se godi tako, da se raznovrstni čutilni poteki med seboj raznoliko krepijo, slabijo, se drug na drugega nalagajo in dopolnjujejo. To, da pri označevanju *soigre* čutov še posebno uporabljamo pridevke iz glasbe, pa je ponovni poklon slušnemu čutu, ki pri ritmiziranju čutov brez dvoma narekuje ton orkestra čutov. Pri zvočni barvi, ki je že ne moremo več dojemati v tolikšni meri metrično, je zadeva že drugačna. Tekmovalnega boja čutov in umetnosti se pač ne da izgladiti na enostaven način.

7. Naravni in kulturni ritmi

Odrpito pa še ostaja vprašanje o tem, ali so ritmi naravni ali umetni. Zdi se, da ritem kot urejeno vračanje enakega pripada nezgodovinski naravi oziroma arhaični kulturi, ki si za edino mero jemlje tek narave in s tem naravni red kozmomitsko ali pa kozmološko stabilizira. V filozofiji življenja Ludwiga Klagesa igrata – saj drugega ni pričakovati – duševno-životelesno gibanje in ritmika središčno vlogo; pri tem pridejo na plan pomembni fenomeni, toda to se dogaja za ceno ponovne počarobnjenosti narave, kar je zopet posebno odmevno prav danes. V njegovi zelo brani knjigi *Duh kot zoprnik duše /Der Geist als Widersacher der Seele/* lahko preberemo:

»Življenjski ritmi samolastnih bitij so si brez dvoma različni, in to še posebno po vrstah in rodovih; toda to ne preprečuje, da ne bi kljub temu kazali izomorfij, namreč zaradi sovisnosti, ki obstajajo med slehernim poljubnim samolastnim ritmom in ritmi vse obsegajočega kozmosa« (1972, str. 825).

Ali smo res pred alternativo: ali novi kozmos ali pa antinarava? Da se ta alternativa nikakor ne mora razrešiti na ta način, nam kažejo zadevna izvajanja paleontologa Andréja Leroi-Gourhana. V njegovem velikem delu *Roka in beseda* (1984) igrajo ritmi scela osrednjo vlogo pri evoluciji tehnike, jezika in umetnosti. Svoje mesto nahajajo v okviru skrajno široko zasnovanega estetskega zadržanja. Oddvojitev estetskih figuracij od aisthesis je tema te razprave, ne pa tudi njena predpostavka, saj ta sega v globlje cone:

»Še najčistejša umetnost je nenehno vsidrana v najglobljih plasteh, samo njena konica je tista, ki vznika iz podnožja iz mesa in krvi, brez katerega ne bi bila nič« (str. 342).

Leroi-Gourhanova paleontološka perspektiva je že od vsega začetka na široko odprta; zoološko in socialno pri njem tvorita oba pola dialektične vzajemne igre narave in kulture. Pri tem raziskuje »celotno goščo zaznav, ki se v času in prostoru izoblikuje v kod tistih občutij, ki etničnemu subjektu omogočajo, da se kar najjasneje včleni v svojo družbo« (str. 337). Pri tem poudarja izoblikovanje »etničnih simbolov« in »etničnega sloga«. Toda pojma simbola Leroi-Gourhan, podobno kakor Ernst Cassirer, ne uporablja distinktivno, temveč integrativno, in sicer tako, da raziskovanje zastavi najprej na fiziološki ravni ekonomije telesa, od tod napreduje k tehnični in socialni ravni, na koncu pa na figurativni ravni obravnava posamostaljenje teh form v podobi umetnosti in literature. Zanimivo je, da ta na široko zajemajoča estetika temelji na polarnosti gibanja in forme oziroma ritmov in vrednosti. Ritmi nikakor niso le nekakšna glasbena spremljava k igri form in resnobnosti vrednot; zaradi svojega ponavljajočega se dogodevanja se sami pojavljajo kot ustvarjalci prostora, časa in form (str. 384). Zato se paleontologovo iskanje ne usmerja le k tehničnim orodjem in jezikovnim simbolom, temveč tudi k zaznavanju in proizvajanju »ritmičnih simbolov«, v katerih so svoje sledi zapustila gibanja (str. 342).

180

V zvezi z našim razmislekom nas zanimajo predvsem osnovne stopnje nekakšne »fiziološke estetike« pri Leroi-Gourhanu. Ta avtor izhaja iz prepetja telesne ritmike in senzoričnega dispozitiva, ki je merodajno za vse, kar je živo, tudi za človeka, le da se ta izhodiščni položaj na ravni človeškega reflektira v »mreži simbolov« ter se tako konfrontira sam s seboj (str. 351). Gibanja in forme, ritmi in vrednosti kot take se tu pač doživljajo in uobličujejo. Prav tu se približamo prešitju narave in kulture. Pri razdelavi najelementarnejše telesne simbolike se namreč izkaže, da se naravno enakomernost vseskozi in vedno znova prekinja. Ti lomi in prekoračitve meje pa se same zopet konsolidirajo v »nasproti-ritmičnih življenjskih praksah«; v arhaičnih družbah, ki so predhodnice izoblikovanja avtonomne sfere umetnosti, te prakse ustanavlja in upravlja religija (str. 353).

Povedano velja že za področje visceralne senzibilnosti in ritmike, ki je povezano z zadržanjem ob prehranjevanju, na njem pa dominirajo okus, vonj in otip. Tu se fiziološki rasti, kakršni sta meni spanca in budnosti, prebavljanja in lakote, povezujejo s kozmičnimi rasti dneva in noči, vremenskih premen in letnih časov. Normalni, vsakdanji ritem motijo stanja trpnosti ali fizičnega pomanjkanja. Namenoma se ga prekinja z religioznimi praksami, ki preko-

račujejo vsakdanjostno in kot sredstva za to med drugim uporabljajo postenje in vzdržnost pri spanju.

»Četudi je rezultat tega psihično vznburjenje, pa je izhodišče vendarle visceralno; taka premena stanja mora nujno vplivati nazaj na najgloblje plasti organizma« (str. 353).

Temu se pridružuje »ustvarjanje trajnega drugega stanja« (str. 354), ki ga dosežemo z nadzorovanjem telesnih ritmov, dihalnega procesa, prehranjevanja, srčnega utripa. To nam je poznano predvsem iz budističnih in taoističnih praks, katerih cilj je vseh normalnih ciklov osvobojeno poniknjenje v kozmosu:

»Modrec, ki je prišel do miru in postal gospodar svojega telesa, živi življenje v popolni harmoniji z vetrom, vodo, drevesi in mesecem, v uravnoteženosti, ki izhaja iz želodca in se končuje pri slikarstvu« (355).

Podobne anomalije se kažejo na ravni *mišične* senzibilnosti in ritmike, na kateri se izoblikujejo telesno ravnotežje, časovno-prostorska orientacija in organizacija gibanja. Vsakdanji cikel prostorskega umeščanja prekinjajo akrobatika, vaje v ravnotežju, ples ali pa tudi nočne sanje o letenju. Tudi tu se pojavljajo umetne prakse, ki s stopnjevanjem, premeščanjem ali pa opuščanjem naravnih ritmov privajajo v drugo stanje. K temu spada marsikaj, na primer uporaba verižne molitve, priklonov, poklekov, procesij, ritmičnega zibanja pri učenju na izust v šoli, enakomerno vojaško korakanje, transu podobna stanja obsedenosti ali pa zgolj vtrenje palca, s katerim poganjamo tek naših dnevnih sanj. Tudi ti primeri kažejo, kako so fiziološki ritmi simbolno obdelani in vrženi iz naravnega ravnovesja.

Kar se odigrava na fiziološki ravni, se na nov način uporablja na tehnični. Mišična ritmika se ponavlja in stopnjuje v tehnične operacije, pri katerih prav tako ponavljamo določene geste v določenih intervalih. K temu spada praktična zamahovanja s kladivom, ki jo je najti že v živalskem svetu, denimo pri žolni, in ki se posamostalja v ritmu strojev in v njih stopnjuje v nekaj nedokončljivega (str. 384 isl.). Nazadnje pride na družbeni ravni do domestikiranja prostora in časa. Ker nam naravni svet daje na razpolago le malo urejenih ritmov, preddane naravne ritme pretanjajo ali pa nadomeščajo umetni.

»Prek teh preddanih ritmov se nalaga dinamična podoba ritma, ki ga s svojimi gestami in glasovnimi izvajanjem ustvarja in oblikuje človek, tako nazadnje tudi grafične sledi, ki jih je z roko nanese na kamen ali kost« (str. 391).

Že gole vrste zarez, vreznin, ki bi jih lahko tolmačili kot rudimentarno formo štetja, morda tudi pripovedovanja kot na-štetja /Er-zählen/, so več kakor le naravne, ne da bi zaradi tega popolnoma zapustile območje narave. Tudi ritmična simbolika se giblje na prehodu med naravo in kulturo. Vrezi postanejo vzorčni rezi; čisti vzorci bi postali šele, ko bi učinek vrezovanja padel v popolno pozabo. Čista bi bila šele tista kultura, ki bi utajevala svoj izvor.

8. Vračanje neenakega

Zahtevek po gostem in poglobljem popisu nas ne bi smel zapeljevati v to, da bi hoteli ponovno vzpostaviti celoto, ki je – kakor pričajo paleontološka pričevanja – nikoli ni bilo. V primeru ritmike se moramo varovati tega, da bi se pehali za evritmijo, ki stopnjevanje ritmičnih form zamenjuje z njihovo zaprtostjo, mero pa z enakomerjem. Kdor, tako kakor Platon, išče edini pravi kozmični, politični in etični red, se nagiba k temu, da bi vse, kar je bilo pred njim, odpravil kot »zvensko neskladno in neurejeno«. ²⁸ S tem pride do razločitve, reza na dobro merjeno nekega *eurythmon* in neumerjeno nekega *arrythmon* (*Politeia* 400 c–d) in do izbrisovanja slehernega drugačeglasja (*heterophonía*) in pisanosti (*poikilía*), do katerih lahko, denimo, pride v sožitju igranja na brenkalo in podajanja pesmi (*Nomoi* 812 d). Upravičeno iskanje meril, ki ne more shajati brez vnaprejšnjega nagnjenja do nečesa, se vse prerado stopnjuje v brezmerenost enotujoče mere, ki vse prelivajoče se, večbarvno in odklanjajoče ožigosa z izobčenjem iz reda.

Toda v zvezi s tem si še enkrat oglejmo ustaljeno definicijo ritma, s katero se dovolj pogosto srečujemo pri navedenih avtorjih, pa tudi sicer. Pri opredeljevanju ritma so neizogibni trije momenti: najprej časovno trajanje, drugič, vračanje oziroma ponovitev, in tretjič, red zakonitosti oziroma posebej številski razmerja, po katerih se ponavljanje ravna. Če si to ogledamo poglobljeje, se vsekakor izkaže, da v teh treh momentih tičijo nekatere pasti.

²⁸ Prim. *Timaj* 30 a: *kinoúmenon plemmelôs* [kar je izpeljano iz *plên mēlos*, tistega, kar je 'zunaj tonskega načina'] *kai átaktos*.

Prvo vprašanje zadeva razmerje med pravilom in vračanjem. Če izhajamo iz reda, ki že obstaja, je pričakovati, da se bo nekaj ob določenem času povrnilo. Pravilo skupaj z določilom časa služi za shematiziranje poljubnih dogajalnih nizov. Toda, kakor smo že poudarili, nekaj obstaja šele tedaj, ko se ponavlja v spremenjenih okoliščinah. Brez ponovljivosti ni nobene zakonitosti, brez števnosti ni štetja. Faktuma in geneze reda se ne da izpeljevati iz sheme reda.²⁹

Druugo vprašanje se usmerja k momentu *iteracije*, ponavljanja, na ono šenkrat, na oni po- povračanja in ponovitve ter na igro enakosti in različnosti. Definicije v zvezi s tem včasih govorijo o povračanju podobnih, včasih pa o povračanju enakih dogodkov. Toda to ni problem golega več ali manj. Ko bi se nekaj ponovilo na docela enak način, bi bil čas odpravljen; vse bi ostajalo pri starem in v osnovi se ne bi dogodilo nič. Povratek zatorej pomeni »povratek neenakega kot nečesa enakega« (Waldenfels 1987, str. 64). Ponovitev *naredi enako tisto, kar ni enako*. Prav zato ni le red ohranjajoča, temveč tudi red tvoreča in red spreminjajoča. Narediti nekaj enako, zahteva selektivno gledišče, ki vsebuje kal novih pravil izbire, obenem pa zadeva ob tuje gibanje, ki je že na delu v lastnem gibanju.³⁰

S tem se približujemo vprašanju o *številskem karakterju* ritma. To vprašanje, ki ob poskusu štetja čutov udarja nazaj na esteziologijo, nam ni poznano le, kolikor izhajamo iz Platonovega in Aristotelovega nauka o gibanju; njegova osrednja vloga se kaže v tem, da je »ritem« v latinščini, tako na primer pri Avguštinu (prim. *De musica*), podan z izrazom *numerus*. Ritem ima torej opraviti s števnimi enotami časa in gibanja. Toda štetje predpostavlja diskontinuirane veličine, izhajajoč iz enice kot osnovne enote, ki je same ne moremo

²⁹ Če Valéry v *Cahiers* (1. zv., str. 1323) trdi: »Ritem je figura gibanja ponovljivega«, in če ponovljivost pripisuje takim spremembam, razvitjem in transformacijam, ki so odvisne le od svojih začetnih in končnih pogojev, ritmiko omejuje na obstoječe in samovzdržujoče se redove. Taka omejitev pa nasprotuje pomenu, ki ga pripisuje ritmu v svojih številnih refleksijah o času samem. Tako je na nekem drugem mestu (*Cahiers*, str. 1295) povedano: »Ritma ne sestavlja ponavljanje; kvečjemu je ritem tisti, ki dovoljuje ponovitev – oziroma jo proizvaja. (Zato obstaja ritem brez objektivne ponovitve.)« Tu je, ravno obratno, poddoločena ponovitev. Taka neskladja pa tem »preiskavam ritma«, ki jim tudi avtor sam prisoja nekakšno nejasnost (ibid., str. 1281), nikakor ne jemljejo njihove pomembnosti. Le malo jih je o ritmu premišljevalo na tako mnogovrstne načine in tako neumorno kot Paul Valéry. Prim. dobrih 50 omemb »ritma« v indeksu *Cahiers*.

³⁰ K temu prim. umetelno zloženo pesem z naslovom Hiazem avtorice Barbare Köhler (*Blue Box*, 1994), v kateri se ljubezen iz sanj, mojih in tvojih, spremeni v rahlo zamaknjen in medsebojno sprepleten dvojni ritem.

spet meriti. Meriti se dajo le kontinuirane veličine, denimo dolžina kake razdalje ali višina temperature.³¹ Kako pa potem pridemo do števnih predmetov? Jakob von Uexküll v svoji obravnavi števila (1973, str. 73–76) izhaja iz udarjanja takta, namreč iz tega, da roka, ki udarja takt, eno za drugo zarisuje črte v pesek oziroma jih zapisuje na tablico. Tu se v ročni obliki že vnaprej izrisuje binarna shema algoritmično delujočih računskih strojev. Nazadnje pa avtor zmožnost tvorbe števil zvede nazaj na »ritem pozornosti«.³² Toda štetje, kakor je opazil že Platon (*Fileb* 56 d–e), predpostavlja izenačevanje neenakega, tako denimo, ko 3 jabolka in 1 hruško obravnavamo kot 4 sadeže in nazadnje kot 4 predmete. Opustimo torej tista obeležja, ki se pri štetju *ne povračajo*. To se najpoprej zgodi neopaženo, tako da si *ritem pozornosti* kupimo *z istočasno nepozornostjo*, kako drago nas to stane, pa se pokaže šele, ko tisto neopaženo sebe naredi opazno. Muzikolog Georgiades (1985, str. 41) se skuša tej latentni aritmiji izmuzniti s tem, da potegne jasno ločnico med čistim dogajanjem časa *kot* časa in potekom *v* času. V tem smislu ločuje med enakomernim, krožnim, nenehnim vračanjem kot takim, namreč vračanjem časa, zdaja (”tik-tik-tik ... zdaj-zdaj-zdaj ...”) in vračanjem nečesa, torej vračanjem v času, ki se naredi opazno šele s svojo nepravilnostjo (ali pa s pozornost zbujajočim hitrim oziroma počasnim vračanjem). Njegova paradna zgleda nas ne moreta zares prepričati. Na eni strani nahajamo pravilno valovanje na Ammerseeju (razmeroma mirnem predalpskem jezeru), na drugi strani pa nepravilno oglašanje kladiva. Toda ta dva zgleda kažeta, kako je avtor to mislil. Čisti čas bi potem bil enak številskega nizu, ki se vedno znova začneja z ena – v nasprotju z nečistim časom stvari. Paradoks izenačevanja neenakega izgine zato, ker čisti čas *je* enako, stvari v času pa *so* na različne načine. V ozadju pa se skriva mogočna predpostavka o pobratimstvu glasbe in metafizike. To spominja na Schellingovo določitev ritma kot »glasbe v glasbi«, »s čimer celota času ni več podvržena, temveč ga ima *v sebi sami*«. ³³

³¹ Prim. Georgiades 1985, str. 28–29, o času in štetju ter o merjenju časa; avtor se v svojem strokovno dovršenem premisleku naslanja predvsem na Aristotelovo *Fiziko*.

³² Časovno gledano to pomeni, da je štetje *obenem* pričakovanje in spominjanje: $(1 + 1 + 1 + \dots 1) = A$. Trajanje se razvija »znotraj nekega istočasnega faktuma«. Odtod Valéry na ritem gleda kot na tisto srednje, tisto *vmes* med sukcesijo in simultanostjo (*Cahiers*, I. zv., str. 1278). Na nekem drugem mestu (*ibid.*, str. 1296) pa je zapisal: »Ritem je v enakem razmerju do časa, kakor je kristal do amorfnе okolice.«

³³ Prim Schelling, *Philosophie der Kunst*, SS 79 (1966, str. 137 isl.). O vprašljivem prepletanju metafizike in glasbe pri Georgiadesu prim. mojo kritično pripombo v: *Antwortregister*, str. 488.

Ritem kot gibanje vračanja nazadnje napoteva na prihajanje in odhajanje, na igro pri- in odsotnosti, vzgiba, dražljaja/zahtevka in odgovora.³⁴ Vrača se lahko le nekaj, kar je bilo proč, kar ni bilo tu. Če nadalje pomislimo na to, da je nekaj nekaj le, v tem ko se ponavlja, sleherno vračanje sloni na izvorni preteklostnosti. Prvi takt je torej vedno že izzvenel. Prvega zvena torej ni, tako kakor ni prve besede. Sleherni zven je že odmev nekega drugega zvena.

9. Vezani in prosti ritmi

Pri razlikovanju med ritmom jezika in glasbe Georgiades poseže nazaj k poznemu razločevanju na proste in vezane ritme, in to spet počne, naslanjajoč se na klasično izročilo. Vzpostavi lestvico, ki sega od »ritmično nevezane govornice, preko ritmične umetniške proze in verza do strogo vezanega glasbenega ritma« (1985, str. 19). Toda iz tega potem ne izpelje kakega stopenjskega zaporedja, saj se zven in glas ravnata po različnih zakonitostih.

»Kar je torej za glasbeni ritem njemu samemu *lastno* številsko fiksiranje časovnih relacij, s tem tudi razmikov med poudarki, je za ritem govornice *od pomena odvisno* in zato na trdna številska razmerja nezvedljivo govorjenje. V glasbenem ritmu je bistveno število. Ritem govornice pa je onstran okrožja števil« (prav tam, str. 20).

185

Ko avtor pojasnjuje to delitev, spet izhaja iz že obstoječih redov, iz reda števila in reda pomena. Vendar ta delitev ne sledi ne prizadevanjem v modernem pesništvu ne prizadevanjem v moderni glasbi, saj se obe sproščata od vezanosti na *določeno* urejenost verza oziroma na tonaliteto, ne da bi zato enostavno prešli na kašnen drug red, a se pri tem redu in pravilom spet tudi ne odrekata. »Libertinage n'est pas liberte. Le libertinage, maintes fois, confine a la mo-

³⁴ Tudi Valéry vedno znova rokuje s parom nasprotij *demande* (ne pa *excitant!*) in *réponse*, da bi lahko mislil povezanost sukcesivnih dogodkov kot zaznavni ritem (prim. *Cahiers*, I. zv., str. 1276, 1279, 1283, 1358); prevajanje *demande* z »dražljajem« /*Reiz*/ ni neustrezno, če upoštevamo to, da behavioristični besednjak pri Valéryju prejme smiselni naboj in doživi premestitev smisla). Valéry se nagiba k temu, da bi ritmiko mislil kot kroženje: »Da bi ugotovili kak ritem, moramo zaznati nekaj, kar omogoča postavitev *zaprtega sistema* – torej takega sistema, da v njem odgovor na dražljaj (*réponse*) regenerira zahtevek dražljaja (*demande*)« (isto, str. 1341). Toda iz tega se izdvajajo »aritmični dogodki«, ki se odtegujejo ritmu kot »enoviti emisiji« (isto, str. 1276). S tem se odprejo poti k onemu *infini*, ki duši, ki ni zgolj telo, a tudi brez telesa nič ni, v erosu, mistiki ali v poeziji da prispeti do »neprehodnega praga« in se na njem zlomiti (*Cahiers*, II. zv., str. 544).

notonie«, pravi Pierre Boulez (1987, str. 21). Če ostanemo pri glasbi, potem v glasbeni formi sami nahajamo nasprotitočne momente, ki razbijajo enakomerni ritem; pomislimo na tradicionalna sredstva, kot so sinkope, nasprotni ritmi ali ritmično prosta mesta s pomočjo *senza misura*, katerih prelivajoča se narava se nikoli ne pusti popolnoma poenotiti v prid kake določene tonske urejenosti. Brez takih momentov tujosti bi umetnost sama v sebi skrepenela. V sodobni glasbi pa naletimo na znatno radikalnejše vdore, npr. ritme, ki jih ni mogoče zaobrniti, in prekrivanja ritmov, ki povzročijo nastanek posebne vrste heterofonije in se prepuščajo »čaru nemožnosti«,³⁵ pri Olivieru Messiaenu, ali pa serialno obdelavo ritmov in drugih zvočnih form, ki razpirajo »širno razprostrirajoče se dejavnostno polje dialektike med prostostjo in vezanostjo« (Boulez 1987, str. 36). Foucault Boulezu pripisuje moč, »da pravila prebija isti mah, ko jih uvaja v igro« (1994, IV: zv., str. 222). To bi bila nova variacija na temo prostosti in vezanosti.

186

To, kar na prototipičen način prihaja na dan v glasbi in jeziku, pa vzvratno osvetljuje ritme čutov v celoti, ki nikoli – vsej svoji umetnosti navkljub – ne morejo popolnoma ubežati naravi. Nasprotno pa narave ne moremo narediti bolj harmonične in ritmične, kot že je. Za rede v naravi, ki nastajajo v nihajih, disimetrije, turbulence in odmiki niso nobena redkost.³⁶ Na koncu lahko zatrdim: če nas že kaj varuje hromeče monotonije ali izsiljenosti enoličnega koraka, so to aritmične motnje, odmiki, kamni spotike, vdori še ne upravljenega, zaradi katerih se naš hod spreminja.

Prevedel Samo Krušič

³⁵ Messiaen 1944, str. 5. *Rythmes non rétrogradables* so taki ritmi, pri katerih so vrednosti, brane od leve proti desni in od desne proti levi, iste (isto, str. 12).

³⁶ O tem prim. Ilya Prigogine in Isabelle Stengers, *Dialog mit der Natur* (1986). Že Pasteur je v disimetriji ugledal obeležje življenja; avtorja nas spomnita na to in napotujeta na pretežno hiralitetnost pri školjkah ali pa na v desno uvijajoči se heliks pri DNS (str. 168) Na ozadju »turbulentne narave« prejema nov smisel tudi Lukrecijev *clinamen* (str. 150, 291).

LITERATURA

- Degen, R. »Sehzentrum und Fingerspitzengefühl«, v: FAZ, 5. 11. 1997.
Degen, R.: »Verschobene Wahrnehmung im Gehirn«, FAZ 10. 9. 1997.
Benveniste, E.: *Problemes de linguistique generale*, Paris 1966.
Florey, E.: »Die Stimme der Musik und die Schrift der Apparate«, in M. Fischer, D. Holland und Rzehulka *Gehörgänge*; München 1986.
Georgiades, Th. G.: *Music und Rhythmus bei Griechen*, Hamburg 1985.
Garelli, J.: *Rythmes et mondes*, Grenoble 1991.
Koffka, K.: *Die Grundlagen der psychischen Entwicklung*, Darmstadt 1966.
Köhler, B.: *Blue Box. Gedichte*, Frankfurt/M. 1966.
Le Guérér, A.: *Die Macht der Gerüche. Eine Philosophie der Nase*, Stuttgart 1992.
Leroi-Gourhan, A.: *Hand und Wort*, Frankfurt/M. 1984.
Lurija, A. R.: *Das Gehirn in Aktion*, Hamburg 1992.
Merleau-Ponty: *Phenomenologie de la perception*, Paris 1945.
Messiaen 1944 *Rythmes non rétrogradable*, Paris 1944.
Nietzsche, F.: *Kritische Studienausgabe*, Berlin 1975.
Oeser E., Seitenberger F.: *Gehirn, Bewußtsein und Erkenntnis*, Darmstadt 1988.
Prigogine I., Stengers I.: *Dialog mit der Natur*, München/Zürich 1986.
Scheler, M.: *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, Gesammelte Werke 2*, Bern/München 1966,
Schelling, F. W. J.: *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1966.
Thomae, H.: *Handbuch der Psychologie*, Göttingen 1966.
Valéry, P.: *Cahiers*, Paris 1973-4.
Waldenfels, B.: *Antwortregister*, Frankfurt/M. 1994.
Waldenfels, B.: *Deutsch-Französische Gedankengänge*, Frankfurt/M. 1995.
Wenzel, H.: *Hören und Sehen, Schrift und Bild*, 1995.