Srečo Dragoš

SOCIALNI VIDIK GLASBE

OPOMBE H KNJIGI RAJKA MURŠIČA *NEUBESEDLJIVE ZVOČNE IGRE*

Z glasbo se lahko ukvarjamo na štiri načine: lahko jo poslušamo, lahko jo delamo, o njej (kritično) razmišljamo ali pa teoretiziramo. Avtor knjige, na katero opozarjam v tem zapisu, počne vse to: je navdušen poslušalec glasbe, izvajalec, glasbeni kritik in teoretik. V čem je njegova prednost pred tistimi, ki počnejo samo nekaj od tega?

Družbena delitev dela je v zvezi z glasbo proizvedla tri glavne poklice: izvajalce, kritike in teoretike[2] h glasbi so plačani, z njimi se je mogoče samostojno preživljati, na njih je mogoče zgraditi kariero in doseči neki družbeni status — v nasprotju s poslušanjem. Z vidika delitve dela je namreč poslušanje glasbe zgolj konzumiranje, ki ga *oskrbujejo* tisti, ki so za to posebej poklicani, ki jim je torej izvajanje glasbe, razmišljanje in teoretiziranje o njej — zgolj poklic (in šele potem vse drugo).

Na osebni ravni pa je zadeva precej drugačna. Ko se predajam glasbi, ne bom rekel, da jo konzumiram ali trošim (saj je z mojim poslušanjem ni nič manj), pač pa bom rekel, da jo poslušam in da v njej uživam. O njej sicer lahko tudi razmišljam, oziroma, se z njo teoretsko soočam v izvornem smislu te besede, a kljub temu, da vse to počnem, še nisem kritik ali celo teoretik v zgoraj opredeljenem pomenu družbene delitve dela, saj svoje sodbe o glasbi ne prodajam na trgu (kot kritik), in to velja tudi za moj teoretski pristop do poslušanja. Kako pa lahko *teoretsko pristopim h glasbi*, ne da bi bil (znanstveni) teoretik glasbe, in kako lahko sodim o glasbi, ki se ji predajam, ne da bi bil glasbeni kritik? Ali ni teoretski odnos do poslušanja nekaj, kar ni več poslušanje (nekako tako kot npr. spomin na srečo ni več sreča, teorija o umetnosti ni več umetnost ipd.)? Natančneje: ali ni teoretsko dojemanje glasbe dojemanje, ki ni več glasbeno?

Ker bo iz odgovora na to vprašanje razviden domet knjige, ki jo predstavljam, kot tudi glavni namen njenega avtorja, se najprej ustavimo pri grškem izrazu *theoria*. V njem tiči razlika med teoretskim *pristopom* h glasbi in med *teorijo* glasbe (iz katere npr. kritik izvaja kriterije za njeno presojo ali teoretik znanje za njeno razumevanje).

Izvorni pomen teorije je v grškem glagolu *theorein*, ki je nastal iz dveh korenskih besed, iz *thea* in *orao*. Prva beseda pomeni tisto, kar se nam daje v zvezi z nečim prisotnim, to je »izgled« nečesa oz. njegov videz — pri čemer tega videza ne smemo mešati z navideznostjo (v smislu lažnega, potvorjenega, neresničnega gledanja). Besedica *orao* pa pomeni, da nekaj gledamo, da imamo tisto, kar se nam kaže, na očeh, da si to ogledujemo. Zato teorija v tem izvornem smislu pomeni: »gledati videz, s katerim se prikazuje prisotno, in s tem pogledom ostajati gledajoč pri njem«.[3] Biti soočen s prisotnim in se zadrževati pri njem (tj., se zadržati, držati in zdržati) — ta pomen izraza *theoria* so Rimljani prevajali kot *contemplatio*. Heidegger opozarja na usodne posledice takega prevoda: zakril se je prvotni pomen teorije,

[1] Rajko Muršič (1993), *Neubesedljive zvočne igre*. Maribor: Katedra.

[2] »Glasbeni« producenti, trgovci ali »glasbeni« managerji se seveda tudi ukvarjajo z glasbo in živijo od nje, vendar tu ne gre za poklice, ki so nastali zaradi glasbe, ampak zaradi trga (podobno kot reklamiranje ni nastalo zaradi glasbe, čeprav se seveda lahko reklamira tudi glasba...).

[3] Več o tem gl. v: Martin Heidegger (1989), Znanost in osmislitev. *Nova revija VIII*, 83/84: 396-405.

ki ni bila zgolj odnos do »izgledov« (tistega, kar je prisotno), pač pa je bila opazovanje v smislu *upoštevanja* nečesa, torej ogledovanje z ozirom na (ne)*kaj*. Opazovanje kot ogledovanje z ozirom na nekaj ali nekoga pa ni nič drugega kot omejeno opazovanje, tj., opazovanje, ki je za-mejeno z neko koristjo, z določenim ciljem, smotrom, ki je torej raz-mejeno od vseh drugih namenov. Zamejiti se na nekaj in se s tem razmejiti od vsega ostalega (kar je pomen lat. izraza *templum*, iz katerega pride *contemplatio*) — to nima več zveze z grškim izrazom *theoria*, ampak z grškim *temnein*, ki pomeni sekati, oddeliti. Skratka: spoznavanje nečesa ni več teorija v smislu čaščenja[4] neskritosti prisotnega (resnice), pač pa teorija zdaj pomeni zgolj pristopanje k nečemu, na način, za katerega pred-postavljamo, da bomo tisto, k čemer bomo pri-stopili, tudi »za-stopili« (razumeli). In prav zaradi tega načina, ki ga vselej predpostavljamo (da bi ga lahko naknadno preverili), se zamejujemo v našem pristopu. Zamejevati se v pristopu pomeni, da se *že vnaprej* omejimo s predpostavkami, s katerimi stopimo k nečemu, tj., pred tisto nekaj, kar naj bi spoznali. In šele, če pride do ujemanja predpostavljenega s tistim, na kar se predpostavljeno nanaša, imamo to za dejansko. S tem je torej »dejansko« reducirano samo (!) na tisto prisotno, ki se nam potrdi z vidika predpostavljenega. Dejansko(st) je tako posledični učinek predpostavljanja kot početja, v katerem podvržemo prisotno na ta način, da to *prisotnost* (česa prisotnega) priredimo predpostavljenemu. Priredimo ga prav s tem, ko ga gledamo zgolj skozi zamejeno obzorje (predpostavk) in ga ne zremo v celoti, v kakršni se daje s svojo prisotnostjo. Tako dejansko pa ni več prisotno(st), pač pa predmet(nost); dejansko postane zdaj zgolj tisto, kar je za nas gotovo, nedvo(u)mno in trdno, saj smo to preverili ali celo izmerili z ustreznim postopkom.

Iz tako razumljene teorije so nastale najrazličnejše znanosti in tudi moderna muzikologija. Ta se je sprva (v 19. stol.) spogledovala s psihofiziološkimi izsledki in celo s težnjo, da bi fenomen glasbe pojasnili z matematično-fizikalnih temeljev. Kmalu zatem je prišlo do njenega prepletanja z drugimi usmeritvami (lingvističnimi, literarnoteoretskimi), po drugi svetovni vojni pa se muzikologija naveže na informacijske, semiotske, komunikacijske, sociološke, psihološke idr. teorije — vse do opozorila, ki ga formulira sociolog glasbe Kurt Blaukopf, da bi bilo najbolje, če si znanost, ki se ukvarja z glasbo, sestavi katalog vprašanj, na katera *ni* zmožna odgovoriti (kot znanost). To opozorilo ne pomeni tega, da znanost o glasbi ni potrebna, ampak da se mora zavedati meja, do katerih s svojim pristopom seže, oziroma, da znanost reflektira obzorje svojega početja, v katerem se giblje.

In prav to je osnovni namen knjige Rajka Muršiča — premisliti, problematizirati, izpostaviti in preseči vse tisto, kar je tako ali drugače predpostavljeno v slehernem teoretskem spoprijemu z glasbo in znotraj česar ostaja večina glasbenih teorij. Zdi se, da je to temeljna intenca avtorja, saj je njegov prvi stavek v knjigi zapisan v obliki paradoksa: »Ta knjiga ni možna.« Temu pa potem sledi 248 strani teksta (smiselno urejenega v 12 poglavjih s 46 naslovi), v katerem se sklicuje na 186 bibliografskih enot — vse to ob ugotovitvi, ki jo zapiše v zadnjem odstavku na zadnji strani knjige:

> Najhuje pri vsem skupaj je, da pri pisanju o glasbi povzročamo neskončno inflacijo besed, pri čemer ostane učinek miselnih vozlov slej ko prej pičel. Glasbe v nobenem od njenih izrazov ne zadenemo v željeni meri.

Vprašanje je, kaj to pomeni: po eni strani torej obširen in izrazit teoretski tekst, hkrati pa spoznanje o pičlem učinku (»miselnih vozlov«), tj., odkrito priznanje nemoči takega početja.

Mislim, da to ni sad leporečja, ampak je zgornje navedbe treba vzeti resno. Jih premisliti skozi tisto, kar je najbolj značilno za to knjigo, to pa so naslednji trije poudarki, ki so nekakšna rdeča nit celotnega teksta:

1. avtor se nikjer v knjigi ne opredeli za določeno teorijo,

2. pristop, ki mu vseskozi sledi, je natanko v tem, kar obljublja podnaslov knjige: »Od filozofije k antropologiji glasbe«,

3. najkrajša definicija glasbe (tj., najjasnejša

[4] *Thea* pomeni (gr.) tudi boginjo.

glede na število besed) je v vsej knjigi prav njen naslov: »Neubesedljive zvočne igre«.

Ker ti trije poudarki kažejo na namen knjige, na to, kako je nastala, in na njen domet, si jih poglejmo po vrsti.

V zvezi s prvim poudarkom avtor problematizira domet teorij o glasbi, ki jih obravnava v šestem poglavju. Do teh teorij je kritičen, a ne na način znanosti (kjer lahko neko določeno teorijo spodbije le neka druga teorija — temu pa se Muršič odpoveduje). Kritičen je do njih tako, da jih preverja zlasti glede na tisto, po čemer stremijo ali kar celo obljubljajo. Pokaže se, da so teorije, čeprav v sebi koherentne, vselej »prekratke«, ker ne pokrijejo celotnega fenomena glasbe. Pri tem tudi ne gre za degradacijo obravnavanih teoretskih pristopov na tak način, da bi postali brezvredni. So zgolj neustrezni z vidika glasbe kot *zvočnega fenomena*. Avtor se res zavzema za »sesutje vrednostnih sodb« v zvezi z glasbo, a že v istem stavku dodaja, da s tem ni mišljen nikakršen nihilizem, nasprotno:

> vrednostne sodbe je treba postaviti tja, kamor sodijo, v kolumne glasbenih kritikov, ki morajo še kako dobro vedeti, kaj je dobra in kaj slaba glasba, kaj je dobra izvedba in kaj ne... Toda to vprašanj o tem, kaj glasba je, sploh ne zadeva. (Muršič 1993: 27.)

Iz tega se vidi, da se avtor vseskozi giblje po tistem horizontu, ki ga označuje izvorni pomen *theoria*. Zato sem prej opozoril na razliko med grškim izrazom in rimskim prevodom, ki jo je prvi problematiziral Heidegger in ki razpira prav ta problem, ki je pri Muršiču vseskozi prisoten — čeprav je res, da se on sam nikjer eksplicitno ne navezuje na Heideggra (razen mimogrede na dveh mestih v knjigi).

Od kod pri Muršiču vztrajni poskusi, da bi rehabilitiral soočenje z glasbo v njeni celostni prisotnosti, namesto da bi se zadovoljil s predpostavkami o njej ter jih skušal preveriti? O tem lahko samo ugibamo, zdi pa se mi, da je razlog pri samem avtorju, ker ni zgolj kritik in teoretik, ampak tudi glasbenik. Kot izvajalec in poslušalec je namreč neizogibno izpostavljen glasbi v vsej njeni razsežnosti, ki ne trpi predpostavk in ne dovoljuje distance, iz katere bi jo naknadno poskušali razumeti. Kritik (teoretik) obravnava glasbo kot predmet svojega interesa — medtem ko ji je poslušalec (izvajalec) *izpostavljen*.

Zaradi tega skuša Muršič tudi prehajati »od filozofije k antropologiji glasbe«. Vendar mu to ne pomeni dokončne zapustitve območja filozofije, pač pa zgolj odmik od pogostega stališča, po katerem je človek eno, glasba pa čisto nekaj drugega, in se naj zato o tem dvojem razmišlja ločeno. Po drugi strani pa ne pristane povsem v antropologiji (glasbe), saj ne ostaja zgolj pri opisih ali analizah antropologov, ki se ukvarjajo z glasbo. Ostati pri tem bi namreč nujno pomenilo omejiti se na neko konkretno glasbo, konkretno zvrst, družbo ali teritorij. Kljub temu, da se avtor jasno opredeli za antropologijo (v smislu kulturologije) glasbe, ne pobere iz nje nobenega teoretskega orodja, kar je nekoliko nenavadno. Vendar — ali sta filozofija kot vedoželjnost in antropologija kot veda o človeškem na tak način, da ju, kot rečeno, ne bi zamejevala nobena teorija, v resnici sploh možni? Antropologija se namreč osredotoča na razliko med človekom in drugimi bitji, ki v zvezi s čutenjem (npr. glasbe) ni v tem, da ljudje čutijo, ampak v tem, da vedo, da čutijo. In filozofija, ki je ljubezen do modrosti — kako zaobjeti to brez predpostavk? Je mogoče, denimo, opazovati občutke kot *glasbene* občutke in pri tem *vedeti*, kako in kaj občutim, ob tem pa se še *zavedati načina*, na katerega to vem — ne da bi v tej pozornosti karkoli (vnaprej) predpostavljal ali se na kaj navezoval? Če pa je to mogoče, ali je mogoč tudi besedni zapis takega početja?

Tak zapis je namreč že narejen. Najdemo ga v budističnem tekstu z naslovom *Veliki govor o štirih načinih pravilne pozornosti*, ki ga ob neki priložnosti citira tudi Hribar kot primer fenomenološke metode (izpred več kot 2000 let pred evropsko fenomenologijo). Naj navedem nekoliko daljši citat iz tega govora, z namenom, da bi v zvezi s knjigo, ki jo predstavljam, ponazoril naslednje:

• pristop, za katerega slutim, da se mu Muršičeva knjiga nekako približuje oz. se izteka z njim v isto smer, ki pa je seveda zabrisan z množico drugih tematik,

• zadrego, pred katero Muršiča vseskozi postavlja način obravnave, ki si ga je izbral in o katerem mislim, da je zanimiv, čeprav izjemno težaven.

Naslednji citat iz Budovega govora se nanaša na tematiko z zgovornim naslovom — Opazovanje prave narave občutkov:

In kako, učenci, opazuje učenec občutke kot občutke?

Ko učenec občuti prijeten občutek, ve, da je občutil prijeten občutek. Ko občuti občutek, ki ni niti prijeten niti neprijeten, ve, da je občutil občutek, ki ni niti prijeten niti neprijeten. Ko občuti prijeten občutek, ki je povezan s čutnimi željami, ve, da je občutil prijeten občutek, ki je povezan s čutnimi željami. Ko občuti prijeten občutek, ki ni povezan s čutnimi željami, ve, da je občutil prijeten občutek, ki ni povezan s čutnimi željami. Ko občuti neprijeten občutek, ki je povezan s čutnimi željami, ve, da je občutil neprijeten občutek, ki je povezan s čutnimi željami. Ko občuti neprijeten občutek, ki ni povezan s čutnimi željami, ve, da je občutil občutek, ki ni povezan s čutnimi željami.

Ko občuti občutek, ki ni prijeten niti neprijeten in je povezan s čutnimi željami, ve, da je občutil občutek, ki ni niti prijeten niti neprijeten in je povezan s čutnimi željami. Ko občuti občutek, ki ni prijeten niti neprijeten in ni povezan s čutnimi željami, ve, da je občutil občutek, ki ni prijeten niti neprijeten in ni povezan s čutnimi željami.

Tako opazuje učenec različne občutke pri sebi, pri drugih ali pa pri sebi in pri drugih. /.../ Jasno se zaveda, da obstajajo (pri opazovanju občutkov) samo različni občutki, in na ta način poglablja razumevanje in pozornost. Pri tem živi neodvisno in ne naveže se na nič na tem svetu.

Tako, učenci, opazuje učenec občutke kot občutke.«[5]

Ta citat se mi zdi pomemben, zlasti v zvezi z glasbo, iz najmanj štirih razlogov:

1. zato, ker je nazoren primer »čistega« teksta, ki se dosledno izogiba ne le vsaki teoriji, ampak tudi uporabi vsakršnih metafor, odvečnih razlag, komentarjev ali vprašanj; zato veljajo zadnje besede tudi za sam tekst, namreč, da se ne navezuje »na nič na tem svetu«;

2. ker opozarja na to, da opazovanje občutkov kot takih ne pomeni le *čutiti* jih, ampak tudi *vedeti*, kako in kaj čutim, ter se *zavedati* tega, da to vem;

3. ker opozarja, da imamo pri razumevanju občutij tudi takrat, ko smo izrecno pozorni nanje — in še zlasti takrat — opravka le z (različnimi) občutki in z ničemer drugim (ne z analizo ne s hipotezo in ne s teorijo); zato je opazovanje občutkov kot občutkov še vedno *čutenje*, ne pa mišljenje (o njih), še vedno razpoloženje, ne pa njegova refleksija;

4. da ima tudi ta drža čistega predajanja občutkom (recimo, glasbenim) svoje *meje*, ki so prav v načinu, na katerega to dosežemo, tj., v dometu deskripcije fenomena, pred katerim smo.

To v zvezi z glasbo pomeni, da smo vselej, ko o njej razmišljamo ali pišemo, omejeni že z načinom, ki ga izberemo, namreč — kako z besedami izraziti nekaj, kar se lahko izraža samo brez besed. Mislim, da je to poseben problem, ki je povezan s samo naravo glasbene umetnosti. Ta umetnostna zvrst odstopa od vseh ostalih (izvornih) zvrsti po tem, da je vezana na zvok in ne na besede:

V nasprotju z naštetimi (izvornimi) umetnostmi so vse ostale derivatne, ker so nastale s kombinacijo zgoraj omenjenih (npr.: s kombinacijo literature in igre dobimo dramsko umetnost; kombinacija literature, igre in likovnosti je značilna za gledališče in film, kjer se likovnost izrazi v scenografiji; s kombinacijo petja, igre, literature in glasbe dobimo opero ipd.). Vse ostalo umetniško izražanje je torej določeno s tistim, kar je značilno za izvorne

[5] Cit. po T. Hribar (1993), Budizem in fenomenologija. *Glasnik Slovenske Matice XVII*, 1-2: 36.

umetnosti — tj., s kombinacijo (ne)besednega in (ne)zvočnega izraza.

Zato je povsem točna Muršičeva opredelitev glasbe iz naslova njegove knjige — »Neubesedljive zvočne igre«. Človekova glasba na način *igre* (torej umetnosti) pomeni, da gre za dejavnost, ki izvorno ni namenjena ničemur drugemu kot samemu sebi. Nasprotje tega je drža, ki jo Heidegger imenuje priročnost in postvarelost kot dva vidika *oskrbovalnega* odnosa (do stvari in ljudi) v tem svetu. Zato se je tudi tista izraznost, ki jo danes prepoznavamo kot umetniško, dogajala na začetku znotraj odnosa oskrbovanja. Človek namreč že od prihoda na ta svet skrbi za svojo lastno bit in ta skrb povzroča njegov oskrbovalni odnos, ki je v tem, da na vse, s čimer pride v stik, gleda zlasti z vidika oskrbovanja samega sebe. To je človekovo bitno eksistenčno obeležje (bit njegove eksistence). Zato se tudi to, kar je prisotno, človeku ne kaže v vsej prisotnosti prisotnega, ampak skozi odnos, s katerim človek do tega pristopi, tj., kot uporabno ali neuporabno, ustrezno ali neustrezno, pravilno ali nepravilno, koristno ali nekoristno, primerno ali neprimerno, škodljivo ali neškodljivo, pripravno ali nepripravno itn. Prav umetnost je eden od dragocenih načinov, da se dvignemo iz te prvotne (vsakdanje) priročne naravnanosti, saj ni namenjena nobenemu posebnemu namenu ali uporabnemu razlogu — tako kot igra ne. Načine ter razloge, zakaj in kako je prišlo do tega, pojasnjuje npr. sociologija.

Muršičeva opredelitev glasbe (kot glasbene umetnosti) torej opozarja, da gre za dvoje: za igro kot človekov *odnos* do »nečesa«, ki ni namenski oz. oskrbovalen, medtem ko je tisto »*nekaj*« vezano na zvok in ni ubesedljivo — in šele celota tega (človekovega odnosa do tistega, na kar se nanaša) sestavlja fenomen glasbe.

Kaj pa je tisto »nekaj«, kar skupaj s tako človekovo držo *pomeni* glasbo? Kaj je to, kar Muršič označuje za »glasbeno bit« in čemur se skuša približati tako, da ne bi bil zamejen z nobenim teoretskim pristopom; da ne bi k tej biti glasbe pristopil na način, s katerim bi ji že vnaprej dodelil pomen in jo zakril? Z drugo besedo — kaj glasba *pomeni*? Če je prav glasba tista umetnostna zvrst, ki se razlikuje od drugih v tem, da je nebesedna in zvočna, potem to najprej pomeni, da ni vezana na noben pomen. Razumevanje literature, petja, poezije in vsega drugega, kar se izraža skozi besedo, je še vedno v taki ali drugačni zvezi s pomeni, ki se dodajajo besedam (se pravi: z našim odnosom do besednih znakov, ki nam nekaj pomenijo). Podobno je tudi pri umetnostih, ki ne rabijo besed in hkrati niso vezane na zvok — tu prevzameta znakovno funkcijo besede gib ali lik (ali pa oba)[6], ko se povnanjita skozi predmetnost. Štirje izvorni načini človekovega izražanja, osamosvojeni v umetnostnih oblikah, se torej razlikujejo med sabo zlasti v tem, koliko so (ne)vezani na pomene — in to je podlaga zgornje križne tabele. Če v tem smislu primerjamo izraznost umetnostnih zvrsti, vidimo, da se glasbeni izraz najbolj razlikuje od vseh drugih:

izraznosti umetnostnega načina	*vezanost na pomen*
besednega + nezvočnega	
besednega + zvočnega	X X
nebesednega + nezvočnega	X
nebesednega + zvočnega	/

Umetnostno izražanje se torej osvobaja semantike z opuščanjem besed, ki jih v likovnih ipd. umetnostih nadomesti material, v glasbi pa zvok. In mislim, da je prav s takim poudarkom prežet ves Muršičev odnos do glasbe.

Razlog, da je to izpostavljeno le na nekaterih mestih v njegovem tekstu, na drugih pa

[6] Izrazito povezavo lika in giba(nja) imamo zlasti pri plesu in pri t. i. kinetični umetnosti. Izraznost plesa je v tem, da se lik spravi v gibanje s človekovo silo (mišic); zato pojav plesnega izražanja sovpada s samim pojavom človeka. Kinetična umetnost, ki sovpada šele z moderno epoho, pa nastane iz likovne s tem, ko so skulpture ali njihove dele spravili v gibanje s silo zračnega pretoka ali celo z mehansko in električno silo (tj., s pomočjo orodij in strojčkov), pri čemer so že futuristi predlagali, da bi takemu gibanju likov dodali še zvočne učinke. — Učinkovanje, nevezano na besedo in zvok, je torej mogoče šele prek predmetnosti, ki ji dodajamo pomene skozi lik in gib. Temu se te umetnosti ne morejo izogniti in znotraj tega ostaja celo povsem abstraktno slikarstvo, čeprav se je skušalo kar najbolj iztrgati iz ilustrativno-pripovedniške vloge slikanja. Tudi ko se je poskusilo slikarstvo dokončno znebiti vseh pomenskih (sporočilnih) oblik, je pristalo pri tem, da je kot znak in simbol funkcionirala zgolj barva (npr. pri Kandinskem) ali pa zgolj čista, vsebine prosta forma, ki ima zvezo le s psihološkimi sestavinami realnosti (npr. Mondrian) — oboje pa je še vedno ostalo vezano na tak ali drugačen lik, ki omogoča pomen.

ostaja nekako zamegljeno, je verjetno v tem, da je avtor po eni strani prisiljen spodbijati pristope, ki poskušajo na vsak način razlagati glasbo znotraj pomenskih okvirov, po drugi strani pa skuša seči še dlje — *onkraj* lepega in grdega, tj., utemeljiti glasbo »na sebi«, mimo slehernih estetskih teorij ali meril, npr.:

> Vrednostnih sodb se otepam predvsem zato, ker izničujejo realno obstoječe primere glasbe. /.../ /M/islim, da je prav ta vrednostna nevtralnost pravo okolje za razvoj razlage samega estetičnega fenomena. Vrednotenje je namreč početje, ki z razlago pojava kot takega nima nobene zveze, niti ne more biti utemeljeno na sistemu razlage. Je pa, nasprotno, na sistem vrednotenja praviloma prilepljen tudi sistem razlage. Moj pogled je povsem nasproten od estetskega, saj moj namen iskanja možnosti za razumevanje glasbe /.../ z vrednotenjem umetniških del ne more imeti nič skupnega. (*Ibid.*: 28-29.)

Kako na podlagi teh izhodišč zaobjeti glasbeni fenomen? — Tu pa se domet knjige konča, ker je naloga zastavljena preobsežno (»previsoko«) in ker citirano stališče, ki je takorekoč programsko izhodišče celotne knjige, ni dovolj prepričljivo. Ne prepriča dovolj, ker ostaja (metodološko) nerazvidno in sicer iz treh razlogov, ki jih zaradi preglednosti navajam ločeno, čeprav gre za en in isti poudarek:

1. Ni res, da vrednostne sodbe »izničujejo realno obstoječe primere glasbe« že zgolj zato, ker *so*, torej same po sebi, kot trdi Muršič, pač pa do tega pride šele, če se monopolizirajo (če se ene postulirajo namesto drugih). Problem vrednot (v zvezi z glasbo kot z vsem ostalim) ni v tem, da jih imamo, ampak v tem, da se jih ne zavedamo pri samem sebi ali pri drugih, da jih ne upoštevamo pri sebi ali drugih ali se jim celo odrekamo, oziroma, če jih odrekamo drugim. Pri tem ne gre za nikakršno ideologijo liberalizma, pač pa za preprosto dejstvo (človekove eksistenčne določenosti), da vrednote ne tičijo v tistem, pred kar smo postavljeni, ampak v našem praktičnem razmerju do določene stvari; torej v načinu, *kako* smo postavljeni pred njih. Ker je značilnost človekove avtonomije v tem, da si te načine človek izbira sam, je zanje tudi odgovoren — ne le do posledic, ki iz tega izhajajo, ampak do celotnega načina svoje biti in do lastne drže v vseh njenih dimenzijah. Navsezadnje nam že izkušnje iz vsakdanjega življenja kažejo, kaj je dobro, lepo, vredno, cenjeno... Brez te drže ne bi preživeli, se ne bi orientirali, sploh ne bi bili to, kar smo. Zavedati se vrednot(enja) pa pomeni, da vselej vemo in upoštevamo, da je tisto, kar ocenjujemo kot dobro, dobro *za mene*, lepo *za mene*, vredno *za mene*... — je torej moj *odnos* do tega, kar ocenjujem kot dobro, lepo ali ne-lepo, ne-dobro itn. To velja tudi takrat, ko se grem npr. vrednostno nevtralno znanost. Tudi takrat se izrecno *moram* zavedati *kakšnosti* svojega odnosa do tistega, kar preučujem. Vendar — če pri znanosti to počnem iz razloga, da vrednote, ki jih imam, ne bi (nekontrolirano) vdirale v moj postopek, je pri razumevanju umetnosti nasprotno: ne le, da jih ne smem ignorirati, tudi upoštevam jih ne zgolj zaradi njihovega naknadnega postavljanja v oklepaj — pač pa se jih zavedam zato, ker lahko le *skozi njih* razumem, kar se mi dogaja (ali kar se dogaja drugim). Šele skozi to zavedanje je sploh možen dostop do umetnostnega fenomena in v tem je tudi izhodiščna razlika med, na primer, znanstvenikovo in umetnikovo držo.

2. Dostop do fenomena je torej mogoč le prek našega odnosa do česa, na kar smo naravnani, ta odnos pa je vselej že vrednostno pogojen. Če ga ignoriramo (če se delamo, kot da ga ni), potem je res, da se nam lahko zgodi, da je »na sistem vrednotenja praviloma prilepljen tudi sistem razlage« (in v tem primeru ni res, kar trdi avtor, da vrednotenje »z razlago pojava kot takega nima nobene zveze«; kot tudi ni res, da vrednotenje »ne more biti utemeljeno na sistemu razlage«, saj v takem primeru prav razlaga implicira vrednote). Zlasti je to pomembno pri razumevanju estetskega fenomena. Tudi če ga hočem zgolj opisati, da bi ga lahko analiziral, moram biti pozoren vsaj na troje: najprej na tisto, *na kar* se usmerjam s svojim namenom, potem na sam *namen*, s katerim se na tisto nekaj usmerjam, potem pa ta videz, ki ga dobim, tudi *opišem*. Opis fenomena, ki se mi daje na ta način, sestavlja vse troje skupaj. Fenomen *je* vse to troje skupaj. Zato se moje dojemanje nečesa (npr. glasbe) razlikuje — ne le od dojemanja tistega, ki iste zvočne vibracije izmeri glede na jakost (npr. fizika) ali od dojemanja onega, ki jih presoja

glede na skladnost z veljavnimi pravili (umetnostnega kritika, teoretika) — pač pa je moj opis nujno različen celo od istovrstnega[7] poslušalca istega glasbenega dela. Iz tega izhaja, da lahko — po eni strani — o glasbi kot splošnem pojmu govorimo samo pogojno, tj., takrat, ko jo mislimo kot celoto vseh možnih glasbenih izrazov, čeprav dejansko obstaja samo v ednini (tj., kot konkretno glasbeno delo, ki se izvaja v danem trenutku).[8] To Muršič še nekako upošteva. Po drugi strani pa imamo na podlagi istega glasbenega dela hkrati *več* glasbenih fenomenov, ki so odnosno pogojeni z ljudmi, ki so izpostavljeni temu delu v vsakokratnem *načinu* njihove izpostavljenosti — tudi vrednostne.

3. Vrednostno »nevtralna« drža, ki jo avtor deklarira v prejšnjem citatu, je vprašljiva tudi zato, ker je še vedno vrednostna, a na nereflektiran način. Zato avtor večkrat zagovarja protislovna stališča, v katerih polemizira z družbeno vlogo glasbe (da bi se približal glasbenemu fenomenu), čeprav to z glasbo kot tako nima nobene zveze. Na primer: po eni strani pravilno opozarja, da je glasbo »treba vzeti za eno od univerzalij človeškega življenja« (*ibid.*: 221) in da ostra razlikovanja »med primitivno, ljudsko, množično oz. popularno in klasično oz. resno glasbo pri antropološkem obravnavanju pojava nimajo nobenega smisla«, saj gre zgolj za »različne veje na istem drevesu, veje, na katerih nikakor ne obrodijo različni sadeži« (različni v tem smislu, da bi bili eni več vredni ali bolj užitni od drugih; *ibid.*: 222). Zaradi tega, razumljivo, nasprotuje evropocentričnim (muzikološkim) stereotipom, s katerimi se degradirajo neevropski glasbeni izrazi, pri čemer dodaja, da »principi artikulacije zvoka nikakor ne sledijo neki absolutni in edini možni razvojni poti« (*ibid.*: 229). Po drugi strani pa hkrati zatrjuje, kako je *bistvo* razvoja glasbe prav v tem, »da se glasbene ›forme‹ nujno gibljejo k samodopolnitvi, ki pa v vsakem danem trenutku presežejo obstoječe limite, /.../ rezultat pa je v dovršitvi glasbene forme, ki transcendira obstoječe« (*ibid.*: 195).

Kako je torej lahko glasba po eni strani univerzalija (človekove biti), ki ni ujeta v neko »edino možno razvojno pot«, medtem ko je »bistvo« glasbe, kot ga vidi avtor, prav v njenem razvoju skozi forme, ki se »nujno« samodopolnjujejo in transcendirajo same sebe? Ali ni to stara zgodba o nečem »samem na sebi« in o pojavu (ki to zakriva), oziroma o bistvu in formi, skozi katero se bistvo izraža in napreduje na način samoizpopolnjevanja? Ali ni prav to tisto heglovsko stališče, od katerega se skuša avtor distancirati?[9] Kako lahko bistvo produkcije zvoka, ki je neodvisna od absolutnega razvoja, tiči v dovršujočem gibanju glasbenih form? Pri Heglu se to imenuje absolutni duh, ko se znajde na svoji najvišji stopnji

[7] Istovrstnega poslušalca: poslušalca, ki mi je kar najbolj podoben, ki je iz istega kulturnega miljéja, ki je »nagnjen« k poslušanju iste zvrsti glasbe in istih izvajalcev kot jaz, ki ima enako stopnjo glasbene izobrazbe kot jaz, ki posluša isto glasbeno delo v enakih pogojih kot jaz in je v kar najbolj podobnem osebnem razpoloženju kot jaz — skratka, ki mi je karseda primerljiv.

[8] Zato tudi dobimo npr. na podlagi iste partiture in istega izvajalca v različnem času različno glasbo.

[9] Tudi Hegel se distancira na tak način kot Muršič — se pravi, tako, da slabosti postopka, po katerem postopa sam, ne pripiše samemu sebi, ampak znanstvenemu empirizmu. Zanj pravi Hegel naslednje: »Osnovna zaslepljenost znanstvenega empirizma je vedno v tem, da uporablja metafizične kategorije materije, sile, ob tem še kategorijo ednine, mnoštva, splošnosti, prav tako tudi brezkončnosti, potem s pomočjo takih kategorij *sklepa naprej* o tem, kar pri tem predpostavlja in uporablja v formah sklepanja, ter na koncu vsega tega ne ve, da s tem prav sam vsebuje in tvori metafiziko in da tiste kategorije in njihove zveze uporablja na popolnoma nekritičen način« (G. W. F. Hegel, 1987, *Enciklopedija filozofijskih znanosti*. Sarajevo: Veselin Masleša, 64-65; podč. avtor). Ta kritika torej kritizira postopek, ki empirijo najprej vklešči v neke metafizične pojme, potem pa s pomočjo teh pojmov izvaja zaključke, v katerih nekritično pozablja na njihovo metafizičnost. Vendar Hegel na to ne opozarja z namenom, da bi zavaroval pristop k empiriji pred metafizično spekulacijo, nasprotno: ker se domet empirije konča zgolj z zaznavo sprememb (v časovnih sosledjih), lahko »*nujnost*« in splošnost (vsebovani v formah) zapopade le na tisti način, ki ga spelje v idealizem. To nujnost in splošnost Hegel pojasni s pomočjo tiste absolutne ideje, ki pri svojem gibanju iz same sebe venomer srečuje samo sebe in se presega (iz čiste abstrakcije v naravo in preko nje v »duha«...). Ni se mogoče izogniti občutku, da gre pri Muršiču za isti pristop. Muršič po eni strani zanika razlikovanje med glasbeno formo in vsebino (*ibid.*: 52), po drugi strani pa mu glasba pomeni »maksimalno obliko abstrahirane biti« (*ibid.*: 167); potem se to njeno bistvo (abstrahirana bit?) samopresega oz. transcendira skozi forme, v katerih se pojavlja. Tako Heglu kot Muršiču gre torej po eni strani za *idejo* nujnega progresivnega napredka, hkrati pa za opozorilo, da za vsemi temi formami (posamičnih zvrsti in oblik) nenehno tiči prav razvoj te ideje — kar streže kot argument, da so vse glasbe enakovredne. To pa ni nič drugega kot idealizem.

razvoja, tj., kot umetnost (nad njo je samo še filozofija). Ali ne izvira prav s tega stališča tisto usodno početje, ko poskušamo določene forme — ko jih primerjamo s tem »bistvom« — rangirati med sabo? Ali ne pelje to v klasični evropocentrizem, ki se ohranja tudi takrat, ko mu podelimo nasproten predznak, tj., da problematiziramo tiste glasbene prakse, ki so privilegirane, druge pa afirmiramo, npr. prvobitne glasbene izraze ali pa sodobno »množično glasbo« (ki da »v resnici predvsem osvobaja«; *ibid.*: 41). Ker za tako početje seveda ni mogoče najti kriterija, se brž naslonimo na »glasbeno bit«, ki da je povsod nekako v ozadju, le forme so druge (čeprav tudi teh ni mogoče razločiti od vsebine). Preko te speljave je evropocentrizem navidez zavrnjen, ker je le »bit« tisto, kar šteje, medtem ko je vse ostalo (npr. forme) njena povnanjenost. Nato pa klasični predsodek, da le evro-glasba ustreza tej »biti«, vsa druga pa (še) ne, korigira z optimistično sodbo, da glasbena »bit« pač napreduje skozi vsakršno zvrst. In da moramo zato premisliti vsako formo (npr. neevropsko) skozi to sodbo, se pravi, k vsaki formi moramo stopiti z vnaprej postavljeno sodbo. Pristopanje h glasbenemu fenomenu z vnaprej postavljeno sodbo pa ni nič drugega kot stopanje s pred-sodbo, tj., s predsodkom. In smo spet na istem. Tako evropocentrični predsodek kot njegova postavitev na glavo nas torej zapeljeta v isto smer: po eni strani v iluzijo nekakšnega absolutnega napredka »glasbe na sebi«, ki vodi v »vzpostavljanje novega subjekta« (*ibid.*: 247), po drugi strani pa v odmik od glasbenega fenomena, ki se ga reducira na neke stranske učinke, značilne tudi za vse tisto, kar z glasbo nima nobene zveze.[10]

Muršičeva metoda je torej problematična na enak način, kot je problematičen cilj, ki si ga vseskozi zastavlja: pojasniti glasbo »na sebi«, tj., opredeliti absolutno (v glasbi). Mislim, da je škoda, ker se avtor pri tem prehitro odvrne od fenomenološkega pristopa, ki ga verjetno odklanja zlasti zato, ker ga misli na husserlovski način; in da se hkrati ograjuje tudi od komunikološkega pristopa, čeprav mu je sam na več mestih zelo blizu.[11]

S tem se izgubita dva pomembna poudarka v zvezi z glasbenim fenomenom. Prvi je v tem, da lahko pristopimo h glasbi samo iz tiste drže, ki je značilna za vsakdanji življenjski svet, v katerem vselej že smo, še preden počnemo kaj drugega (npr. teoretiziramo). Samo iz te (izvorne) drže se lahko povzpnemo na raven, s katere se sploh lahko sprašujemo o prvovrstnih kvalitetah ali značilnostih neke stvari ter jih razlikujemo od drugovrstnih, pomožnih ali postranskih, ki jih imamo za manj pomembne. Opis (glasbenega) fenomena se dogaja na tej drugi ravni, a ne mimo prve. Drža te druge ravni je pomembna zato, ker je drugačna od prve, saj nam omogoča premislek, sklepanje in izjavljanje o nečem, medtem ko je prva pomembna zato, ker je izvorna (drugi predhodna) in ker pomeni vse tisto, kar opredeljujemo kot svet doživljajev in doživljanja. Da moramo glasbo najprej doživeti in šele potem razpravljati o njej, pomeni prav to, da smo najprej soočeni z glasbo skozi razpoloženje, ki se nam lahko potrjuje ali spreminja samo z drugačnim razpoloženjem. Samo od tega je odvisno, s kakšnimi občutji bomo prevzeti, in le iz te drže lahko naprej utemeljujemo, kaj je za nas vredno, ugodno, lepo; natančneje — samo na tej podlagi je možno *izjavljanje* o tem, kaj nam pomeni lepo, ugodno, vredno ipd. Ker je izjavljanje vselej že predpostavljanje, ne sme biti vnaprej zaprto z nobeno teorijo, ampak mora ostati odprto do tistega, s čimer smo začeli.

Naslednji pomemben poudarek pa je, da smo v izvorni (vsakdanji) naravnanosti vselej že v taki ali drugačni interakciji z vsem okrog sebe, stvarmi in ljudmi. Prav komunikološki pristop je lahko ploden v tem *socialnem* smislu, ki pa ga ne moremo vselej reducirati na

[10] Muršič poudarja, da npr. »evidentno bebavi« pristopi, značilni za »svetovno zaroto pop industrije«, proizvajajo »razsrediščeno« množico, medtem ko hkrati s tem spodbujajo tudi kreativne prakse, nastajajoče iz odpora do tega (*ibid.*: 245). Kakor da to ne bi bilo značilno za vse izdelke, tako za prehrambene in avtomobilske kot za filmske, glasbene, likovne, oblačilne idr. produkte, namenjene tržni menjavi.

[11] Npr. s tem, ko glasbe ne reducira samo na izvajalca ali zgolj na poslušalca, ampak skuša zajeti oba vidika; zato govori o »hermenevtičnem loku« in o tem, da »se glasba dokončno udejani in zaključi šele v tistem trenutku, ko jo ponotranji subjekt percepcije«, da je glasba vselej vezana neposredno ali vsaj posredno na namen, »da bi delali glasbo« (*cf. ibid.*: 90, 92, 188 in drugod).

semantični vidik, s katerim se skuša ujeti glasbeni fenomen. Tega se Muršič dobro zaveda, a ker ta pristop prehitro zavrne, se mu verjetno izmuzne tudi celosten socialni vidik, ki glasbeni fenomen sploh omogoča. Zdi se mi, da je to običajna slepa pega teoretskih pristopov, ki uporabljajo pojma socialna interakcija in komunikacija kot sinonima, kar nas lahko zapelje, da poskušamo potem sleherno interakcijo dešifrirati kot pomensko in namensko. Če je to v sociologiji še nekako dopustno, postane v socialnem delu večkrat vprašljivo, v muzikologiji pa povsem zgrešeno. Zato sem v prvem delu tega zapisa izrecno izpostavil izmikanje glasbenega izraza slehernim pomenom — kar pa še ne pomeni, da ne smemo obravnavati glasbe kot komunikacije in da se moramo namesto tega osredotočiti na nekakšno napredujoče bistvo, ki da je skrito onkraj nje.

Muršič je dovolj občutljiv, da se ni zadovoljil z običajnimi »sporočilnostnimi« razlagami glasbe (mogoče prav zaradi tega, ker ima, kot rečeno, dostop do glasbene izkušnje z vidika različnih vlog). To je pomembna lastnost, ki prežema njegovo knjigo tako rekoč od prve do zadnje strani. Od tod njegova kritičnost do drugih teorij, odprtost v iskanju in celo samokritičnost (do lastnega teksta). Zato tudi pomisleki, ki jih imam do njegove metodologije, ne zmanjšujejo vrednosti njegovega dela. Navsezadnje je še vedno res, da se tudi Muršičev tekst giblje na teoretski ravni, kar pomeni, da ga je mogoče presojati le s teoretskega vidika. Ker teorijo lahko zavrne le neka druga teorija — ni pa jasno, katera bi bila (v zvezi z glasbo) primerna za kaj takega — ostaja Muršičev tekst dragocen premislek v tej smeri. Zato je njegovo knjigo vredno prebrati.

Nato pa klasični predsodek, da le evro-glasba ustreza tej »biti«, vsa druga pa (&c.), se, korigira z optimistično sodbo, da glasbena »bit« pač napreduje skozi vsaktero zvrst. In da moramo zato premusliti vsako formo (npr. neevropsko) skozi to sodbo, se pravi, k vsaki formi moramo stopiti z vnaprej postavljeno sodbo. Pristopanje h glasbenemu fenomenu z vnaprej postavljeno sodbo pa ni nič drugega kot stopanje s pred-sodbo, tj., s predsodkom. In smo spet na istem. Tako evropocentrični predsodek kot njegova postavitev na glavo nas torej zapeljeta v isto smer: po eni strani v iluzijo nekakšnega absolutnega napredka »glasbe na sebi«, ki vodi v »vzpostavljanje novega subjekta« (*ibid.*: 247), po drugi strani pa v odmik od glasbenega fenomena, ki se ga reducira na neke stranske učinke, značilne tudi za vse tisto, kar z glasbo nima nobenih zvez.[10]

Muršičeva metoda je torej problematična na enak način, kot je problematičen cilj, ki si ga vseskozi zastavlja: pojasniti glasbo »na sebi«, tj., opredeliti absolutno (v glasbi). Mislim, da je škoda, ker se zvitor pri tem prebito

[10] Npr. s tem, ko glasbo nič reducira samo za izvajalca ali zgolj za poslušalca, vsepak ostaja zaprt tiha vloga, ki gravitira k »kompetentnemu lokusu« in o tem, da ene glasbe dokončno odcepati in zaklopiti kot v fizičnem izrazu, to je pomembni subjekt pretopljen, da je glasba vselej vezana neposredno ali tudi posredno na nekom, »da bi delali glasbo« (*cf. ibid.*: 90, 92, 104 in drugod).