

Frances M. Berensen
Merleau-Ponty in razumevanje

Ker pravzaprav vemo, kaj je razumevanje nasploh, so pogosto trdili, da je vse, kar moramo storiti to, da ta pojem apliciramo na posamezen primer, denimo, na razumevanje oseb ali na razumevanje umetnosti. Ta pristop pa je napačen, saj govorimo o razumevanju vedno, ko gre za intelektualne ali kognitivne sposobnosti, kar pa nam ne pomaga v primeru, ko gre za specifične sposobnosti, ki pridejo v poštev, kadar skušamo razumeti osebe ali umetniška dela. Govoriti o razumevanju *na splošno*, pomeni domnevati, da so za pojem na splošno na voljo določeni informativni kriteriji, kar pa se ne zdi točno. Predvsem iz tega razloga naj bi iskali kriterije o tem, kaj pomeni razumeti *določeni* X, ali morda kakšne vrsta razlaga je sprejemljiva.

Med razumevanjem umetnosti in katerikoli drugim posameznim primerom razumevanja ni moč najti stroge analogije. Moč umetnosti je v njeni zmožnosti, da na nas globoko čustveno učinkuje na različne načine. Če ne upoštevamo tega dejstva, o sebi ne moremo reči, da razumemo umetnost; ta moč umetnosti je njena življenjska sila. Govorila bom posebej o tem, kaj vključuje razumevanje glasbe, saj vse vrste umetnosti ne potrebujejo ali zahtevajo istega načina razumevanja. V tem bom sledila Merleau-Pontyju, ki ima o tem povedati nekaj zelo zanimivih stvari.

Glasbeno razumevanje zajema določene izkustvene zmožnosti, ki so v nekem smislu *sui generis*. Razumevanje ni stanje duha, ki je isto v vseh primerih. Prednost dajem analogiji z razumevanjem oseb, saj to zajema občutek za to, kako bo določena oseba najverjetneje delovala ali mislila v različnih situacijah, prav tako kot se pogosto »ve«, kako bo skladatelj nadaljeval kompozicijo. Na globlji ravni je glasba tudi povezana z osebnim razumevanjem, in sicer v tem, da vključuje vsaj možnost neke vrste intuitivne vednosti o občutkih druge osebe.

Komponiranje glasbe je človeška dejavnost in je zelo tesno povezana z osebnostnimi potezami posameznega skladatelja. Kar nekaj estetikov poudarja pomembnost estetske izkušnje, vendar mnogi med njimi ostro nasprotujejo kakršnikoli fenomenološki razlagi, češ da »tovrstnih fenomenoloških opisov načeloma ni mogoče razumeti, saj kriterij za ugotavljanje, kdaj je bil takšen opis uspešno razumljen, ne obstaja«.¹ Poskušala bom

¹ Roger Scruton, »On Understanding Music«, neobjavljen članek.

pokazati, zakaj so tovrstni opisi velikega pomena za glasbeno razumevanje in dokazati, da je premočna zahteva po kriterijih lahko zavajajoča.

Za začetek bi se lahko vprašali, do katere mere je naše razumevanje glasbenega dela odvisno od naše zmožnosti zavedati se lastne vpletenosti vanj. Zanima me, ali gre le za sporočanje o naših čustvih, za razlaganje naših odzivov na razmišljanje o kompleksni zgradbi in vsebini, ki sta neposredno objektivni, ali pa gre nemara *le* za to, da je vse, kar je pomembno za razumevanje glasbenega dela, preprosto njegov objektivni značaj. Morda drži, da za osvetljevanje našega razumevanja na nek način črpamo veliko iz svojih lastnih izkušenj. Če je tako, potem se mi zdi, da je naše razumevanje tudi močno odvisno od tega, kakšne vrste oseba smo. Tako vključuje razumevanje glasbenega dela dve *vrsti* razumevanja: objektivno in osebno.

Objektivna vsebina predvideva razumevanje vsebovanih pojmov, npr. zgradbo sonate, zmožnost prepoznati preludij ali identificirati simfonijo, vedeti, kaj je modulacija itd. Bolje ko nekdo pozna dejstva, globlje se seznanja s povsem objektivnimi vidiki, razumevanje teh pa je odvisno od naše zmožnosti izluščiti spoznanje, seznaniti se z več podatki, ki jih je moč analizirati in jih lahko razume vsak, ki premore potrebno predhodno poznavanje.

Na kompleksnejši in zanimivejši ravni pa gre deloma za tisto razumevanje, ki izvira iz raziskovanja naših lastnih odzivov na glasbo in se nanj osredotoča. To je mesto, kjer postane pomembno naše osebno razumevanje.

V celoti se želim osredotočiti na to, kar imenujem »osebno razumevanje« glasbe, ki je v veliki meri odvisno od tega, kakšne vrste oseba smo, saj bo to odločalo o primernem odnosu do dela; vodilo bo naše razumevanje. Da bi jasno razvila to točko, se bom osredotočila na drugi del Merleau-Pontyjevega dela *Vidno in nevidno*.² Kot dodatno pomoč sem uporabila njegov članek »Oko in duh«.³

Merleau-Ponty ponuja izredno izdelano razlago zaznavanja na splošno, na žalost pa mi čas ne dopušča poglobljati se vanjo kako drugače, kot da jo le nakažem v obsegu, v katerem se mi zdi pomembna za naše razumevanje glasbe.

Merleau-Ponty pravi, da je naš pogled intimno povezan z vidnimi stvarmi, ovija jih in jih čuti. Vendar pa tu ne gre za vprašanje obvladovanja vidnih stvari niti za vprašanje biti njim popolnoma podrejen. Ne moremo preprosto presoditi, ali je pogled tisti, ki obvladuje stvari, ali so stvari tiste, ki obvladujejo pogled. In vendar je v našem zaznavanju določene stvari ta

² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Pariz 1964.

³ Maurice Merleau-Ponty, »Oko in duh«, *Perspektive* (IV), št. 32, 1963/64, str. 221-245.

stvar povezana s pogledom, kakor da bi jo poznali, še preden smo jo pričeli spoznavati, kakor da bi obstajala neka vnaprej vzpostavljena harmonija med nami in vidnim. Tudi čutno je v splošnem reverzibilno; vsi smo čutni/občutljivi. Merleau-Ponty zapiše:

»Zato pravimo, da je naše telo bitje iz dveh listov, po eni strani stvar med stvarmi in z druge to, kar te stvari vidi in kar se jih dotika; pravimo, ker je očitno, da telo v sebi združuje ti dve lastnosti in njegova dvojna pripadnost redu 'objekta' in redu 'subjekta' nam razkrije precej nepričakovane zveze med njima.«⁴

Take vrste bit moramo imeti, če naj bomo sposobni zaznavanja (mislim, da je to zelo blizu Kantovemu razpravljanju o naših »čutnih zaznavah«). Merleau-Ponty opredeli metaforo o dveh »listih« z izjavo, da telo ni zgrajeno iz dveh listov ali dveh plasti, saj

»v bistvu to ni niti samo videna stvar niti samo videc, to je Vidnost, včasih blodeča in včasih zbrana. In kot taka ni v svetu, ne zadržuje svojega videnja sveta, znotraj zasebnega vrta, vidi svet sam, svet vseh, ...«.⁵

Objektivnost je tako zagotovljena z videnjem kot navdihnjeno eksegezo, kot umetnostjo raziskovanja vidnega v skladu z njegovimi željami. To je odločilnega pomena.

Pri poslušanju skladbe ne zaznavamo le zvokov, glasba ima namreč tudi moč, ki se nahaja v »predmetu«, moč vdirati v naše izkustvo, nuditi izkušnjo in povezovati s preteklimi izkušnjami, kar vse skupaj oblikuje živo telo vidnega ali v tem primeru natančneje, slušnega.

Po mojem mnenju razumevanje glasbe zadeva razmerje, ki je vzpostavljeno med poslušalcem in glasbo. Kar je vsebovano v tem razmerju, je podobno temu, za kar gre pri razumevanju določene situacije, saj se dogaja nekaj kompleksnega. Moč, ki jo ima glasba, da poslušalcu nudi določene doživljaje, je moč prežeti to izkustvo in vzbuditi še ostale, ki so z njo povezane; ne gre preprosto le za to, da s pomočjo opazovanja zabeležimo neko značilnost ali značilnosti glasbe. Kakšne doživljaje vzbudi glasba, je v precejšnji meri odvisno od posameznikovega lastnega izkustva, četudi Merleau-Ponty, in to je pomembno, ko govori o zaznavanju na splošno (za razliko od Kanta, ki prav tako namiguje na podobne povezave), dokaj eksplicitno zavrača kakršenkoli idealizem. Pravzaprav vztraja pri tem, da smo pri zaznavanju odprti stvarjem samim, te pa imajo objektivno eksistenco, odprti smo jim prek prepletanja, s pomočjo tega, kar bi lahko označili kot ustvarjalni proces, v katerem sodelujeta tako zaznavajoči kot objekt. Dogaja se torej to, kar sem poimenovala kompleksna eksegeza.

⁴ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, str. 180.

⁵ *Ibid.*, str 181.

V refleksiji poskušamo objektivirati proces in do neke mere lahko o njem govorimo na objektivno sprejemljiv način. »Do neke mere« pravim zaradi razlik med osebami in trenutnimi situacijami. Toda čeprav oseba (telo) vpliva na glasbo s svojim slogom, mora to biti slog, ki ga glasba ne zavrača, ki je telesu zaradi njegove sorodnosti z njo nekako prilagojen. Interpretacija, ki jo izvaja telo, *mora biti* v osnovi objektivna. Toda, ker tudi telo ni le njegova vidna površina, temveč, kot zapiše Merleau-Ponty, »tema, natlačena z organi«, imajo vse stvari zunanja obzorja, ki jih lahko spozna vsak, in svoja notranja obzorja, ki so odvisna od situacije, v kateri se znajdetta objekt in subjekt. Notranja obzorja so nevidne podloge stvari; to je misel, ki je hkrati jasna in zastrta.

To pojmovanje sedaj lahko razjasnimo s primerom, ki ga Merleau-Ponty najde v *Iskanju izgubljenega časa*⁶ Marcela Prousta. Razumevanje v tem primeru temelji na odnosu, ki je vzpostavljen med Swannom in glasbo in skozi njo s skladateljem. Napeljuje me, da dojemam razumevanje glasbe kot razumevanje situacije, Swann namreč razume glasbo na specifičen način, ki izhaja iz njegovih osebnostnih značilnosti in življenjskih izkušenj. Konkretizacija razumevanja je mogoča kljub temu, da pripada Swannovemu svetu. Merleau-Ponty tu opiše misel kot najtežavnejšo točko – razmerje ali povezavo med vidnim in nevidnim. »Tukaj se dotaknemo najtežavnejše točke, to je, vezi med živim telesom in idejo, med vidnim in notranjim ogrođjem, ki ga manifestira in zastira.«⁷

Relevantno ozadje primera, ki ga daje Proust, lahko orišemo na sledeč način: Swanna, zaljubljenega v Odette, razjeda ljubosumje. Med obiskom koncerta, kjer igrajo Venteuilovo sonato, dojema ostale poslušalce kar najbolj odklonilno. Zaničuje jih, saj se zdi, da niso zmožni ali sposobni razumeti njegove ljubezni, oziroma lahko do nje zavzamejo le posmehljiv odnos. Zaradi njih se mu ta ljubezen zdi povsem subjektivno stanje, ki obstaja le zanj, brez zunanje resničnosti, ki bi to stanje potrjevala – skoraj kakor velika zabloda. Zvoki glasbil v njem prebudijo željo po izgnanstvu, po življenju nekje, kamor Odette ne bi nikdar prišla.

Nenadoma se mu zazdi, kakor da je vstopila. V resnici je violina zaigrala zaporedje visokih tonov, kjer je zastala, kakor v pričakovanju. Tukaj bi v sonati moral slediti kratek stavek – Swann to sonato pozna; njeno strukturo, obliko, melodične in harmonične linije, razvoj posameznih tem – z drugimi besedami, razume zunanje poteze dela, partituro razume na način, ki je razpoložljiv vsakemu kompetentnemu glasbeniku.

⁶ Marcel Proust, *V Swannovem svetu*, (prev. Radojka Vrančič), Cankarjeva založba, Ljubljana 1987.

⁷ Merleau-Ponty, *nav. delo*, str. 195.

Zaradi zaporedja izkušenj, ki mu omogočajo razumeti sonato (še posebej tisti kratki stavek) na način, ki mu poprej še nikoli ni bil razpoložljiv, Swann tu preseže to razumevanje. Tik preden je stavek odigran, ga preplavi niz spominov na doslej že skoraj pozabljene dneve Odettine ljubezni. *Zdaj se, namesto abstraktnih izrazov kot »čas, ko sem bil ljubljen« ali »čas, ko sem bil srečen«, ki si jih je bil vaje ponavljati, spomni stvari, ki so utrdile tisti spremenljiv okus njegove sreče – naslova na papirju njenega pisma, mrzle vožnje domov po njenem srečanju, njenih besed. Zamegljene misli o ljubezni je zamenjal za spomine na stvari, polne ljubezni.*

Ko je bil kratki stavek odigran, se je Swann počutil ogrnjene v zvok, dojel ga je kot prijatelja, ki je razumel in vedel za njegov odnos do Odette. Prvikrat je v stavku odkril element trpljenja, »očarljivo, skoraj osrečujočo resignacijo«, ki je zanj poprej izražala hladno, okrnjeno sladkobo. Swann sedaj prvič začuti bolečino in sočutje do skladatelja, ki je moral strašno trpeti. »Iz kakšnih bolečin je črpal to božansko silo, to brezmejno ustvarjalno moč?«⁸

Kratki stavek nikakor ne zmanjšuje ali trivializira njegove ljubezni, nasprotno, zajel je bistvo notranje bolečine in to bistvo napravil vidno. Trivialen bi se utegnil zdeti le nekomu, ki teh čustev ni izkusil, a tudi v tem primeru bi na nek način še zmeraj prenesel svoj pomen. Swann stavek razume in o njem razmišlja kot o misli, zastrti v svojem čutnem telesu. Ko je prvič poslušal stavek, je poskušal analizirati, kaj je bilo tisto v glasbi, kar mu je ustvarilo vtis »hladne, okrnjene sladkobe«. Odkril je, da je vzrok bližina intervalov med petimi toni in enakomerno ponavljanje dveh od njih. Celo na tej stopnji se je zavedal nepopolnosti svoje analize, saj se ji je izmaknilo nekaj skrivnostnega v stavku. Nenadoma se zave pomembnega vidika v življenju glasbenika – dostop ima do veliko več kot le sedmih tonov lestvice; dostop ima tudi do neizmerljivih globin notranjega življenja. Glasba ni le popotovanje formalnega odkrivanja, saj je velik skladatelj sposoben v nas prebuditi čustva, ki ustrezajo temi in nam tako nudijo dostop do bogastev in raznolikosti, ki pomenijo »skrito življenje«.

Merleau-Ponty se strinja s Proustom, da pomenijo literatura, glasba, strasti, znanosti, pa tudi izkustva vidnega sveta, raziskovanje nevidnega in razkrivanje sveta idej. Nadaljuje z mislijo, da za razliko od znanstvenih idej, teh idej ne moremo ločiti od čutnih predstav. So brez »ekvivalentov«. Razen v objektivnem izkustvu jih kot idej ne moremo podajati niti sprejemati. Svoj obstoj, avtoriteto, fascinacijo in moč dolgujejo dejstvu, da so glede na jasnost »za« čutnim in zato z njim v odnosu vzajemne odvisnosti. Ker jih zastira

⁸ Proust, *nav. delo*, str. 461.

čutenje, niso neposredno dostopne; ko jih poskusimo točno določiti, se nam izmuznejo. Ostane nam samo razlaga, ki nam, četudi ne posreduje misli same, nudi njeno zadovoljivo izpeljavo.

V Swannovem primeru je to njegov opis »odmaknjene in mrzle nežnosti«, ki jo pripisuje petim tonom, ki sestavljajo kratki stavek in enakomernemu ponavljanju dveh od njih. Tu se nahajata smisel in bistvo stavka. Swannu pa na ta način uide sam kratki stavek, prav tako pa tudi njegova glavna ideja. Ostanajo mu le gole vrednote, ki jih je zamenjal za skrivnostno zaznano bitnost. Glasbena ideja je prisotna le »za« zvoki, čeprav nam čutna sestava zvokov prinaša nekaj, kar ni navzoče v živem telesu; in vendar je tam, različno od vsake druge ideje ter po vrednosti in pomenu neprimerljivo z njo.

Na podoben način predstavlja koncentracija svetlobe ideje »brez primere«. Mislim, da so na enak način tega zmožni stavki v poeziji, čutne in čustvene izkušnje in podobno. »Zmožne« so nam predstaviti, kar je odsotno iz čutnega, ideje, ki jih ne moremo posedovati tako, kot lahko posedujemo pozitivno misel, saj si te slej ko prej lastijo nas. »Izvajalec nič več ne producira ali reproducira sonate: sebe občuti in ostali ga občutijo v službi sonate; sonata skozenj zapoje ali vzklikne tako nenadoma, da mora 'pohiteti za struno', da bi ji sledil.«⁹

Swann je sedaj zmožen razumeti kratki stavek na nov način. Njegovo razumevanje dobi pomen v določenem kontekstu, uporabljeno je na poseben način, glede na razmerje, ki je vzpostavljeno v dani situaciji. Zelo pomembno je poudariti, da situacija, v kateri se znajde Swann, in vpogled, ki mu omogoča razumeti stavek na nov način, *ne temelji* na nikakršni asociaciji misli ali občutkov. Dobro nasprotje temu zgledu je poznana epizoda s »petites madeleines«, ki pa je primer čiste asociacije, spomin na subjektivne izkušnje iz otroštva. »Tako so zdaj vse rože z našega vrta in iz parka gospoda Swanna, vsi lokvanji, ki so rasli v Vivonni, vsi dobri vaščani in njihove hišice in ves Combray z okolico – tako je vse, kar ima obliko in trdnost, vstalo z mestecem in vrtovi vred iz moje skodelice čaja.«¹⁰

Magdalenice priključijo spomine, ki se vračajo z okusom, medtem ko je razumevanje, ki ga doseže Swann med koncertom, *novi razumevanje*. Kratki stavek vsebuje novo razsežnost, ki pa povsem manjka v doživljaju »petites madeleines«. Namen primera je natančno opredeliti tiste sestavine, ki Swannu omogočijo razumevanje *na nov način*. Ob začetku koncerta ga preplavijo spomini na dni, ko ga je Odette ljubila. A v trenutku, ko je odigran

⁹ Merleau-Ponty, *nav. delo*, str. 199.

¹⁰ Proust, *nav. delo*, str. 150.

kratki stavek, nastopi sprememba. Sedaj namesto spominjanja na dogodke in nejasnih razmišljanj o ljubljenosti, razmišlja o *stvareh*, ki so bile polne ljubezni, razglablja o tem, kakšna je zares ljubezen, ne posebej njegova ljubezen, ljubezen do Odette, temveč ljubezen kot čustvo. Swann se sedaj spomni stavka kot pojma ljubezni. Obstajal bi vedno, včasih latenten v njegovih mislih, a vseeno navzoč, zmožen uporabe in izvajenja, kadar bi to bilo primerno. Ta miselna področja so nevidni del sveta, so svetna, svet podpirajo in delajo vidnega. Tako je površina vidnega podvojena v celotni razsežnosti z nevidno obrobo. Na ravni zaznavanja, kjer v našem živem telesu vidna stvar razkazuje vidnost, se razsežnost in ideja pojavita skupaj, ena za drugo. Merleau-Ponty zapiše: »Kar moramo razumeti je, da ne obstaja dialektični obrat od enega od teh pogledov k drugemu; ni nam ju treba znova zdržiti v sintezi: sta dva vidika reverzibilnosti, ki je končna resnica.«¹¹

Nekateri filozofi, Croce na primer, ponujajo poudarjen prikaz čustvenih kvalit et umetnosti; drugi, še posebej Bouwsma, trdijo, da so čustvene kvalitete kvalitete Gestalt dela samega: »Žalost je v glasbi kot je rdečina v jabolku.«¹² Mnogi drugi trdijo, da delo v nas vzbudi ali povzroči ustrezna čustva. Za Merleau-Pontyja je čustvena kvaliteta določenega dela skoraj neprevedljiva značilnost ali smisel glasbenega stavka. Swann je s tem, ko se je osredotočil na »kratki stavek« z namenom, da odkrije njegov pomen, ki ga je opisal kot »odmaknjeno in mrzlo nežnost«, utišal *resonanco* misli, *resonanco*, ki še ni bila popolnoma aktualizirana. V trenutku njegovega trpljenja mu je kratki stavek s svojo neprevedljivo idejo predstavil en vidik bistva ljubezni. S tem je slišno prek svoje nevidne obrobe dobilo dostop do »velike, neprepustne in zavračajoče teme« Swannovih misli. Proustu pomeni eno od funkcij umetnosti njena zmožnost pripraviti naše notranje življenje do tega, da razkrije to, kar leži skrito v njegovi temi in nam s tem zagotovi, da naše globine ne smemo imeti za »brezvredno, jalovo in prazno«, kakršna se nam tako pogosto zdi.

S tem, ko je opisal povezavo kratkega stavka s predhodnim delom sonate, ki jo je najavil, je Proust opisal to, kar sodi v notranje obzorje. Po drugi strani *resonanca* stavka, ki je priklical živo predstavo o ljubezni, sodi v notranje obzorje. Ta del Merleau-Pontyjevega dela odpre zelo zanimive možnosti razumevanja *izkustva* čustvenih kvalit et v umetnosti. Te kvalitete niso le enovrstne. Pomembno je, da jih vrednotimo na več načinov, se pravi, sprejememo čustveno vsebino umetnosti.

¹¹ Merleau-Ponty, *nav. delo*, str. 204.

¹² O. K. Bouwsma, »The Expression Theory of Art« v: *Philosophical Analysis*, (ur. M. Black), Cornell University Press, Ithaca 1950, str. 100.

Kdo bi utegnil trditi, da je dajanje duška čustvom med predstavo krivo zapostavljanja dolžnosti zaznavanja, oziroma estetske presoje dela. Če se med poslušanjem glasbenega dela pojavi nekaj takšnega, pomeni to odvrčanje pozornosti od dela, pomeni neke vrste potep. A ravno z izzivanjem poslušalca naj uporabi svoje razumevanje, ki temelji na njegovih izkušnjah, lahko umetnost prebudi zaznavno pozornost; pozornost, da lahko en način doživljanja takšne kvalitete vodi do drugega, močno sorodnega načina doživljanja druge, tesno povezane, a vendar drugačne kvalitete. Ta resonanca, ki priključuje ideje, ima lahko za posledico razsvetlitev in osvoboditev notranjega življenja. Proust namiguje, da ima za čustveno dovolj zrelega poslušalca Venteuilova sonata moč, da posreduje nekaj o bistvu ljubezni. To je nedvomno estetska moč, ki zahteva poseben odziv (tak kot Swannov), čeprav bi se vsak človek odzval v skladu s svojimi zmožnostmi. Ta moč nas kvalificira za estetsko izobražene poslušalce. Svojim subjektivnim čustvom preprosto ne dopuščamo, da nas preplavijo, saj bi zaradi tega lahko izgubili stik z delom; delo je tisto, ki v nas povzroči ustrezno razumevanje. To je objektivna moč, čeprav je odvisna od določene osebne izkušnje ter tako vpliva na naše posebno razumevanje in zavedanje ter usmerja način razumevanja, ki smo ga sposobni.

R. K. Elliott piše v svojem spisu

»Kritik in ljubitelj umetnosti«: »Kako svobodno lahko spreminjamo naše odzive odvisno od potrpljenja in naklonjenosti, še ni v splošni zavesti. Skupaj z raznolikostjo načinov, na katere je mogoče doživeti delo, ta stopnja svobode izključuje vzpostavitev izrazito objektivne oblike kritičnega diskurza, razen če niso za to, kar lahko šteje kot estetski odziv, postavljene izjemno stroge in dokaj neopravičljive omejitve. (...) Obstaja večja mera soglasja o tem, kdaj gre prej za estetsko sodbo kakor za kaj drugega in precejšnja mera soglasja v estetskih sodbah, ne da bi obstajala neka splošna estetska norma.«¹³

A priori postavljati zelo stroge omejitve nečemu, kar naj bi šteli za estetsko razumevanje umetniškega dela, se zdi previsoka cena za možnost objektivnosti v takih sodbah. Pomembnost objektivnosti se nahaja v zmožnosti razumljivega posredovanja našega lastnega razumevanja tega, kar se dogaja, s čemer morda nekomu omogočimo razumevanje nečesa, kar bi sicer lahko zgrešil. Seveda pa to ne zahteva popolnega strinjanja v sodbah, saj se strinjanje ali nestrinjanje v tem primeru razlikujeta od tistega, o katerem Wittgenstein govori v *Filozofskih raziskavah* (§242), je pa od njega vseeno odvisno. To nudi možnost estetskega strinjanja in nestrinjanja v

¹³ R. K. Elliott, »The Critic and the Lover of Art«, v: *Philosophical Analysis*, (ur. M. Black), Cornell University Press, Ithaca 1950, str. 124.

sodbah ter oblikuje njihov temelj. Natanko tako razumem tudi Merleau-Pontyja, ko zapiše:

»Zakaj ne priznati (...), da lahko jezik kakor tudi glasba prenese pomen skozi svojo lastno ureditev, ujame pomen v svojo lastno mreno, da tako počne brez izjeme vsakokrat, ko osvaja, ko je aktiven, ustvarjalen jezik, vsakokrat, ko je nekaj v pravem smislu izrečeno? Zakaj ne priznati, da kakor je glasbeni zapis naknadni *faksimile*, abstrakten portret glasbene bitnosti, je jezik kot sistem eksplicitnih zvez med znaki in označenci, zvoki in pomenom, rezultat in proizvod delujočega jezika, v katerem sta smisel in zvok v enakem odnosu kakor 'kratki stavek' in pet naknadno najdenih tonov? To ne pomeni, da so glasbeni zapis in slovnica in jezikoslovje in 'razumske ideje' (...) neuporabni ali, kot je rekel Leibniz, da osel, ki gre naravnost h krmi, ve o lastnostih ravne črte prav toliko kot mi; to pomeni, da so sistem objektivnih odnosov in privzete ideje sami ujeti v nekakšno drugotno življenje in zaznavanje, ki navedeta matematika k temu, da gre naravnost k bitnostim, ki jih doslej še nihče ni videl, da tvorita *operativni* jezik (...) uporabljata drugotno vidnost in da so ideje druga stran jezika in enačbe.«¹⁴

Za Merleau-Pontyja zaznavanje ni le apliciranje ustreznih pojmov na nekaj videnega, se pravi, identifikacija videnega kot tega in tega. Zaznavanje zmeraj zajema odnos med zaznavajočim in zaznanim, zmeraj zajema tudi bolj ali manj zapleteno razumevanje tega, »kar se dogaja«. Toda naj bo to razumevanje še tako zapleteno, je vendar vodeno s strani predmeta razumevanja in je z njim tudi tesno povezano. Razumevanje zadeva predstavo vidikov. Doslej sem se nekajkrat sklicevala na to, »kakšne vrste človek je zaznavajoči«; to sedaj zahteva razlago. Spinoza je trdil, da poseben način, na katerega oblikujemo pojme, ni le naključen (skozi čutno zaznavanje), temveč nanj vplivajo tudi naši interesi, želje in nameni. Vendar ti naši interesi, želje in nameni izvirajo iz tega, kar nam je na voljo in tvori njihovo osnovo – iz naših izkušenj. Te sestavlja to, kar smo osebno spoznali, pridobili skozi osebni stik, njihov sestavni del pa je tudi to, kar nam je iz tega stika uspelo pridobiti. Na določeni stopnji postaneta življenje zaznavajočega in zaznavano soodvisna do tolikšne mere, da ju ni več mogoče ločiti.

V primeru, da se to razmerje prekine, sledi nekaj, kar ne more biti razumevanje dogajanja, temveč le še gola domišljija, ali, kot v primeru glasbe, vdajanje popolnoma subjektivnim užitkom naših čustev ipd. V takih primerih postane predmet razumevanja sredstvo subjektivnega smotra, s tem pa izgubi povezavo, tisto bistveno »vzročnost«, ki je nujno potrebna za naše razumevanje. Tu bi se utegnil kdo vprašati, kakšna merila uporabljamo, kako sodimo, ko nek odnos ne drži več in kdaj ali na kateri stopnji, se poruši?

¹⁴ Merleau-Ponty, *nav. delo*, str. 200-201.

Odgovor, ki ga lahko zanesljivo ponudim, je ta, da nekega *splošnega* odgovora na to vprašanje ni. Vendar mora obstajati možnost sporazuma z drugimi glede tega, kaj nekdo trdi, da je razumel. Ko poskušamo razumevanje nekega glasbenega dela konkretizirati glede posameznih vidikov, ki se nam zdijo pomembni, ne samo, da moramo biti drugim razumljivi, ampak se mora *videti*, da razmerje vsaj do neke mere drži. Težava je v tem, da je kaj takega nemogoče zahtevati v vseh primerih. Pomembno je, da mora biti postopek pri poskusih razlage takšnega razumevanja dialektičen; v tem kontekstu ne moremo zahtevati neposrednega dokaza ali česa podobnega.

Prav tako je napačna zahteva, da so merila razumevanja postavljena a priori; tako postavljena merila bi ustrezala na splošno, tukaj pa gre za posamezne primere. Obstajajo načini presoje, ali so posamezni primeri razumevanja, pri katerih se uporabljajo merila, ki izhajajo iz narave posameznega primera, ustrezni.

Proust govori o Venteuilu kot o skladatelju, ki je bil sposoben odkrivati skrivne zakone, ki vladajo neznani sili, ki nas vodi k edinemu možnemu pravemu cilju. Teme, ki vstopajo v kompozicijo stavka so kot premise, ki privedejo do neogibnega zaključka v silogizmu: »Odsotnost človeških besed še malo ni pustila, da bi v njej zavladala čista domišljija, kot bi si človek utegnil misliti, nasprotno, izločila jo je; izgovorjene besede niso nikdar tako nepopustljivo nujne, njihova vprašanja niso nikdar tako natančno zastavljena, njihovi odgovori nikdar tako na dlani jasni.«¹⁵

Tako Proust kot Merleau-Ponty poudarjata močno analogijo med glasbo in jezikom. Zaradi velikih težav, ki jih povzroča pogled, da je glasba »jezik čustev«, ne bi rada utemeljevala svojih stališč na takšnih analogijah. Vse, kar potrebujem za svoj namen, je dejstvo, da glasba poseduje moč posredovanja čustev, ter da njen potek morda vsebuje neizbežnost tega, kar moramo slišati, če jo želimo razumeti. Skladatelj mora odkriti pravo in neogibno pot, ki vodi k edinemu pravemu cilju.

Skladba nudi potreben okvir razumevanja, ki ga ni mogoče razstaviti v logične elemente, ki pa je navkljub temu dovolj jasen, da od nas zahteva ustrezno vpletenost in odzive v nasprotju z domišljijo in čistimi subjektivnimi užitki. Prepletanje v tem primeru ni enosmeren odnos, v katerem glasba priključuje na dan izkušnje, s katerimi se potem ukvarjamo; pripravi nas do uporabe razumevanja, do tega, da se opremo na to, kar nam glasba skuša povedati in posredovati. To razumevanje je nujno osebno, odvisno od naše sposobnosti ekstrakcije, prav tako pa je na pomemben način omejeno s pravili in zato, kot to imenujem sama, prej selektivno objektivno, kakor

¹⁵ Proust, *nav. delo*, str. 464.

subjektivno v smislu izgube stika z glasbo. Merleau-Ponty trdi nekaj zelo podobnega, ko zapiše: »In, v določenem smislu, razumeti stavek ne pomeni nič drugega kot v celoti sprejeti ga v njegovem zvočnem bitju, ali, kot se to tako dobro reče, *slišati ga* [*l'entendre*]. Pomen ni na stavku kot maslo na kruhu, kot druga plast »duševne stvarnosti«, razpotegnjena čez zvok: je celota izrečenega, integral vseh diferenciacij besedne verige; podan je z besedami za tiste, ki imajo ušesa, da slišijo. In nasprotno vsa pokrajina je preplavljena z besedami kakor z invazijo, poslej je za naše oči le še različica govora in govoriti o njenem 'slogu', pomeni z našega vidika napraviti metaforo. V nekem smislu predstavlja celotna filozofija, kot pravi Husserl, restitucijo moči označevanja, rojstvo smisla, (...) izražanje izkustva z izkustvom, ki še zlasti osvetljuje posebno področje jezika.«¹⁶

Swannov primer osvetljuje pojem notranjih obzorij v smislu sodelovanja – spoznavanje ni pasivno; naš prispevek, naši napor razumeti zapletenost predstavljene situacije, so označeni kot sodelovanje. Moje pojmovno ozadje, ki se opira na osebne izkušnje, bo v nekem umetniškem delu v vseh primerih razumevanja določalo, kateri faktorji se mi bodo zdeli pomembni in katerih nisem sposobna razumeti. O primernosti razumevanja je mogoče in se mora soditi v objektivnem smislu, saj je, kot sem poskušala dokazati, razumevanje notranje povezano s pojmom primernega odziva na to, kar je bilo razumljeno. Pojem primernosti predpostavlja možnost objektivne presoje neprimernosti.

Zaključujem s tem, da sem prazapprav zagovarjala osvobajanje naše estetike in različnih teorij razumevanja na sploh od omejitev, ki so jim bile vsiljene in so jih držale v strokovnem prijemu. Merleau-Ponty nam na pretanjen način pokaže pot iz njega; pot, ki oživi pomen razumevanja naših najpomembnejših in najgloblje doživetih izkušenj. In, kot je ugotovil Abhinavagupta že leta 1014, estetsko zdrav človek se uri v čustvovanju, pripravljen na sleherni izziv, ki mu ga bodo ponudila umetniška dela.

Prevedla E. E. in A. E.

¹⁶ Merleau-Ponty, *nav. delo*, str. 203.