

Joel Black

Estetika umora

"Saj veš, kako so ljudje obremenjeni z zunanostjo: to je privlačno, tisto ni. No, vse to me ne zanima več. Zdaj počnem tisto, o čemer drugi samo sanjajo. Ustvarjam pač, dokler koga ne pokončam, ne? Sem prvi delujoči morilski umetnik na svetu."

Jack Nicholson kot Joker v filmu Batman iz leta 1989

Poznamo dve poti, po katerih lahko neki predmet, zamisel, dogodek ali dejanje dosežejo status umetnine. Po prvi poti lahko predmet izdelata, zamisel spočne, dogodek ustvari in dejanje uprizori umetnik, z izrazitim namenom delovati umetniško, kakorkoli pač sam razume in pojmuje "umetnost". Po drugi poti lahko katerikoli predmet ali zamisel doživi in interpretira gledalec (oziroma priča, če gre za nekoga, ki je navzoč pri dogodku ali predstavi), spet kot umetnino in spet glede na svojo lastno opredelitev do "umetnosti". Prva pot je *umetniška* in je rezultat umetnikovega dela. Druga pot pa je *estetska* in se nanaša izključno na gledalčevo subjektivno doživetje, ne glede na to, ali je bil predmet tega doživetja namenoma ustvarjen kot umetniško delo oziroma namenjen gledalčevemu estetskemu užitku. Predmet estetskega preudarka ni nujno umetnina ali celo zgolj izdelek. Nasprotno, teoretike estetskega iz osemnajstega stoletja, kakršna sta bila Burke in Kant, ločuje od njihovih neoklasicističnih predhodnikov prav namensko zapostavljanje umetnosti, kakršno je ustvaril človek, in posvečanje pozornosti doživljanju naravnih pojavov.

Med umetniško in estetsko potjo ponavadi ni razlike, zato se izraza običajno uporabljata vzajemno. Slika, ki jo ustvari umetnik, bo, gledano na splošno, prepoznana in priznana (ali nepriznana) kot umetnina (dobra ali slaba). Slikarji in še bolj fotografi spretno spreminjajo svoje estetsko doživljanje narave v umetniške predmete, ki v nasprotni smeri izvajajo estetski odziv pri gledalcu. Kljub temu si ni težko predstavljati okoliščin, v katerih sta umetniška in estetska pot popolnoma nezdružljivi. Otroci in samozvani namišljeni umetniki nam vsiljujejo svoje izdelke in zahtevajo, da jih sprejmemo kot umetnost. Četudi se uklonimo tem zahtevam, naredimo to z določeno mero nepoštenosti in zavestno zapostavimo lastno estetsko presojo. Po drugi strani pa se nam zdi samoumevno, da estetsko doživimo predmete in okolja, za katere

bi težko rekli, da so "namenjeni" tovrstnemu doživetju. Celo še bolj verjetno je, da se nam bo določena stvar zdela lepa, če nas k temu, da jo tako doživimo, nič ne sili. S tem ko prizor v naravi doživimo estetsko, se odzovemo naravi kot umetniškemu delu. To se zgodi kljub našemu prepričanju (v resnici pa prav zaradi tega prepričanja), da narava po definiciji ni umetnost in da tudi njen smisel ni v tem, razen če seveda razširimo našo opredelitev in vzamemo Boga, kot stvarnika sveta narave, za Umetnika. Če je torej "naravne" pojave mogoče doživeti kot umetnost, potem obstaja možnost, da kot take sprejmemo tudi določene "nenaravne" pojave, saj je umetnost sama po definiciji nenaravna.

Možnost estetskega doživljanja pojavnosti sveta ima velik pomen celo (in še posebej) takrat, ko ta pojavnost ni osmišljena s tovrstnim sprejemanjem. Spokojne pejsaže - s soncem obsijana polja in žuboreče potočke - je nedvomno mogoče estetsko doživeti in umetniško predstaviti, ravno to pa velja tudi za neustavljive in grozeče naravne kataklizme - viharje, potrese, požare in poplave - ki nas osupljajo s svojo razsežnostjo in uničujočo močjo. Ko se je klasična teorija umetnosti začela ob koncu osemnajstega stoletja umikati novi filozofiji estetike, se je mislecem zdelo potrebno znova preučiti pojem vzvišenosti - retoričnega in stilističnega koncepta, ki sega nazaj vse do Longinosa v prvem stoletju po Kr. in jo je neoklasicistični teoretik Boileau opredelil kot domeno "umetniške oblike prej kot brezobličnosti in estetskega užitka prej kot estetske bolečine". Novi teoretiki estetike so vzeli pod drobnogled tako občutenje ugodja kot tudi občutenje bolečine. V delu *Scienza nuova* (1725, dop. 1730, 1744) je Vico predstavil doživetje vzvišenosti kot obliko kulturnega doživetja, ki je neločljivo povezano s prvinskim občutkom strahu: "...strah je ustvaril bogove; ne strah, ki bi ga ljudje vzbujali drug pri drugem, ampak strah, porojen v njih samih." Desetletja kasneje je Burke povezal "predstave o bolečini in grožnji" z vzvišenostjo, ki po svojem vplivu daleč presega lepoto, ker so "predstave o bolečini mnogo močnejše od tistih, ki sestavljajo ugodje." V času, ko so razsvetljski misleci, kakršni so bili ameriški avtorji "Deklaracije o neodvisnosti", razglašali "stremljenje k sreči" kot človekovo naravno pravico, je Burke zaznal tisto, kar je Ernst Cassirer opisal kot "vir čistega estetskega užitka, ki se strogo razlikuje od gole želje po sreči, prizadevanja za užitek in omejenega zadovoljstva: 'neke vrste slast, polno groze, spokojnost, prežeto s strahom'." Lepota kot vir estetskega užitka je po Burkeu socialna, civilizacijska kategorija enotnosti, povezanosti in morale, medtem ko korenini vzvišenost v primarnem impulzu samoohranitve, ki je sam po sebi nemoralen in antisocialen.

V *Kritiki razsodnosti* je Kant povzdignil Burkeovo empirično in psihološko oceno vzvišenega in lepega na nivo spekulativne filozofije; odtlej je diskusijam o estetiki botrovalo strogo razločevanje vzvišenega in lepega. S tem pa, ko je fizično nasilje obveljalo kot možen vir estetskega doživetja, se je postavilo vprašanje, kaj naj človekovo nasilje, ki bržkone vodi v vse večjo grozo, odvrne od povezave z estetskim. Mar nas zlohota in nedoumljiv namen morilca - Kajnovega potomca, kršitelja šeste zapovedi - ne napolnita s strahospoštovanjem? Če katero od človeških dejanj vzbuja

estetsko doživetje vzvišenosti, potem je to zagotovo dejanje morilca. Če pa lahko umor doživimo kot nekaj estetskega, potem se nam tudi morilec lahko odkrije kot neke vrste umetnik - umetnik ali antiumentnik, izvajalec, čigar posebnost ni kreacija, temveč destrukcija.

Burke se je seveda zavedal te možnosti in jo je opisal s primerom vznemirjenja, ki ga povzročajo javne usmrtitve. Kant pa je nasprotno s transcendentalnim pristopom k estetiki kot kontrast postavil vir vzvišenosti v moralno-razumsko naravo človeštva. Nasilne prevrate v fizični naravi in še posebej človeško nasilje je resnično izločil iz diskusije. Tovrstna dejanja ne ponazarjajo vzvišenosti, temveč prej "pošastnost". "Pošasten je objekt, kadar s svojo razsežnostjo (ali 'nesorazmernostjo') uničuje namen, ki tvori njegov lastni koncept ('Ungeheuer ist ein Gegenstand, wenn er durch seine Größe den Zweck, der Begriff desselben ausmacht, vernichtet')." Vso vojno je treba očistiti nasilja - postati mora uglajena in "potekati po pravilih ter ob nedotaknjemem spoštovanju človekovih pravic" - če naj postane vzvišena. Zdi se, da je Kant lahko povzdignil estetsko misel iz Burkeove empirične psihologije na področje transcendentalne filozofije le tako, da je omejil povod za doživetje vzvišenosti na srečanja s "surovo naravo" ("an den rohen Natur") in tako, da se v svojem razmišljanju ni oziral na preiščljeno nasilna človeška dejanja, kot so usmrtitve in umori ali socialni nemiri, kakršna je bila revolucionarna prevlada nasilja na pohodu v Franciji v času nastanka tretje kritike. Če, po Kantu, srečanja z močjo in veličino narave lahko vodijo posameznika k višji moralno-razumski zavesti, pa razkriva nasilje človeka do človeka ali do narave resnično pokvarjeno in sprijeno človeško naravo.

Med filozofsko navdahnjenimi pisci romantičnega obdobja (Schiller, Coleridge...), ki so se skušali soočiti s Kantovo moralno-razumsko estetiko, ni nihče tako očarljivo izpostavil svojevrstnih protislovij takšnega pristopa kot De Quincey. Prav on je pripeljal Kantov koncept naravne vzvišenosti k "logičnemu" sklepu v luči umora. V eseju *O umoru* je De Quincey leta 1827 šaljivo razpredal o tem, kako lahko najbrutalnejši umori postanejo umetniška dela, če jih le ocenjujemo neprizadeto, z estetskega, nemoralnega stališča. Nezasišano De Quinceyjevo trditev, da lahko, pod določenimi pogoji, hladnokrven umor doseže umetniško vrednost, je večina bralcev sprejela kot nenavaden, a nepomemben primer retorične in umetniške spretnosti. Iz širše, kulturne perspektive ima esej, skupaj z nadaljevanjem, naslovljenim "Postscript", iz leta 1854, bistveno večji pomen. Uvaja nepopustljivo satirično kritiko filozofske tradicije, kakršno je povzemal Kant, in dosledno dopušča jasen, nezapleten odnos med etiko in estetiko ter v okviru le-te med empiričnimi oblikami lepote in vzvišenostjo. Z obravnavo umora kot oblike umetnosti je De Quincey pokazal na estetski razkol med lepoto in vzvišenostjo, v širšem smislu pa na filozofski razkol med etiko in estetiko. Če je De Quincey v "morilskih" esejih navedene razlike še ironiziral, pa pri piscih, ki so mu sledili, ni več opaziti nikakršnega dvoumja. Vztrajno in popolnoma resnobno so zavračali medsebojno merljivost etike in estetike. S tem ko je smešil Kantovo moralno filozofijo in tako dvignil roj estetskih problemov, je De Quincey nevede (in verjeti

moramo, nehote) utrl pot kasnejšemu razcvetu Nietzschejeve estetske kritike splošne morale.

Štirinajst let po De Quinceyjevem prvem "morilskem" eseju je Poe v zgodbi *Umor v ulici Morgue* razvil tisto, kar Dennis Porter imenuje "prefinjena umetnost umora", v "prefinjeno umetnost detekcije" in s tem položil temelj sodobnemu žanru detektivke. Junak umetnik Poejevih "zgodb logičnega sklepanja" je vsekakor detektiv in ne morilec. Izredna priljubljenost tega žanra je na žalost zasenčila predhodni De Quinceyjev poskus kriminalne literature, v katerem je morilec prikazan kot umetnik in umor kot umetniška oblika. Takšen prikaz umora bi takrat, razumljivo, naletel na prezir, če pomislimo, da so literarna dela s tovrstno estetiko morala izzveneti kot nerazumljiv tujek v nasprotju z racionalno, buržoazno ideologijo detektivske zgodbe. In vendar, naj se zdi nauk estetike umora v De Quinceyjevih zapisih še tako nesmiseln (ali drzen), ga znova in znova raziskuje in izkorišča vrsta sodobnih pisateljev in filmarjev po vsem svetu. V njihovih delih je klasičen koncept mimeze - prepričanja, da je umetnost v določenem smislu posnetek narave oziroma podoba resničnosti - omajan do stopnje, ko bivanja in videza, etike in estetike ni več mogoče razlikovati in ko ena drugi postaneta odsev. Že v tridesetih letih tega stoletja je kritik Walter Benjamin obsodil razmah "mimetične spretnosti", ki presega okvir umetniškega stremljenja k obdelavi vseh aspektov človeškega vedenja, razglabljal o nasilnem izvoru prava, zavrnil fašistični program estetiziranja politike in opozoril na preskok od estetike opisovanja k estetiki prikazovanja v novem, "realističnem" filmskem mediju. Film kot medij, ki ga sestavlja serija "posnetkov" in katerega tehnologija je v neposredni povezavi z razvojem avtomatskega orožja, v resnici vodi mimetično dvoumnost in estetizirano nasilje literature v logično skrajnost.

Filmi Alfreda Hitchcocka ponujajo najočitnejši primer stopnje, do katere filmski medij izkorišča specifično umetniško razsežnost umora. Hitchcockova naslednika Martin Scorsese in Brian De Palma uporabljata običajne filmske zvijače za ponazoritev in razkritje patoloških fantazij voajerjev, ugrabiteljev in morilcev. S tem opozarjata na podobnost med njunim "umetniškim" filmskim delom in fantazijskim svetom njunih sociopatskih subjektov. Filmarji in morilci pogosto prav obsedeno manipulirajo z domišljijo v množičnih medijih. "Psihopatski" morilec ali terorist, ki nima na videz nikakršne kontrole nad svojimi dejanji, lahko v resnici popolnoma obvlada položaj, ki ga je ustvaril. Podobno lahko filmski režiser s popolno umetniško disciplino organizira kaos lastnih življenjskih fantazij in "skupinskih fantazij" družbe (ki so navsezadnje medsebojno neločljive). (Glede na seksualne fantazije in obsesije, ki jemljejo samokontrolo njegovim likom, je De Palma pravzaprav opredelil umetniški cilj filmskega režiserja kot "prevzem nadzora" nad igro domišljije.) Oba, morilski terorist in filmski režiser, vesta, kako ravnati z medijem, in znata izkoriščati domišljijo in strahove množičnega občinstva. Globoko se zavedata, kako njuna dejanja učinkujejo na očarane gledalce. Vsi dobro poznamo proces, s katerim morilci, atentatorji in še posebej teroristi namenoma napihujejo svoja dejanja za objavo v množičnih občilih in

pogosto vlečejo za nos zgroženo javnost s špekuliranjem na temo motiva, namenov in kraja, kjer bodo udarili naslednjič; se morda s takšnim ravnanjem kaj razlikujejo od filmskih režiserjev, ki ravno tako vnaprej predvidevajo reakcije svojih kritikov? V času, ko se z "resničnostjo" v vizualnih medijih manipulira do neslutnih razsežnosti, imata tako morilec kot filmski režiser neomejen nadzor nad samovoljnim mehanizmom domišljije, principom razločevanja, ki vlada temeljni kulturni razliki med resničnim in neresničnim.

Prevedel Boštjan Leiler

Joel Black je profesor primerjalne književnosti na University of Georgia v Združenih državah Amerike. Objavljeno besedilo je odlomek iz njegove knjige *The Aesthetics of Murder (A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture)*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1991.