

STEVEN CONNOR

Eagletonova ideologija estetskega

Ključ za Eagletonovo *Ideologijo estetskega* (The Ideology of the Aesthetic, Oxford, 1990) lahko najdemo v nekaterih Adornovih trditvah o načinih, s katerimi umetniško delo zakodira in uprizarja odnose dominacije: »Izvor dominacije je vedno paradoksalen in s tem nepričakovan: vodenje predmeta pod pojem, ki je glede na druge vidike raznorodn od njega. V skladu s tem fenomen estetske oblike vedno označuje nepričakovano zavest o nezdružljivosti tega pojma in resničnega predmeta, ki ga imamo z njim v mislih, s tem pa tudi abstraktnega in perceptivnega.«

Benjaminovski dinamit

Ta odlomek prototipsko povezuje odnose moči in estetske procese. S tem ko trdno spaja vse probleme in možnosti estetskega, nudi Eagletonu osrednjo dinamiko za njegov argument: estetsko je utopična možnost tistega, kar se izmika mišljenju identitete, celo takrat, ko jo uporabimo za prispodobo za povečanje področja mišljenja kot tisti način teoretičnega zaslužnjevanja tistega, kar odstopa, kar je libidinozno neprisvojljivo partikularno, in to imenuje Eagleton ideologija estetskega. Ta misel prikazuje že s svojo obliko odnos med dialektičnim mišljenjem in funkcioniranjem sloga, odnos, h kateremu nas Eagleton napoti in ki ga oponaša tudi s tem svojim napotkom, ko poudarja, da je Adornov slog: »... slog filozofiranja, ki uokvirja predmet pojmovno, vendar pa mu kljub temu uspeva z nekakšno cerebralno akrobatiko kar povprek videti tudi tisto, kar se izmika takšni posplošeni identiteti. Vsak stavek v njegovih tekstih je zato prisiljen delati prek delovnega časa, postati mora prava mala mojstrovina ali dialektično čudo, s tem da fiksira misel sekundo prej, preden se ta raztopi v svoja lastna nasprotja.«

Pravzaprav pa – če smo natančni – to sploh ni res. Pri tem ne mislim, da je to, kar meni Eagleton o Adornu, napačno, in zdi se mi, da vsega skupaj le nisem narobe razumel. Ne oporekam teoretične napake ali pomanjkanja prefinjenosti, temveč mislim, da je napačno na veliko bolj grobem in tuzemskem nivoju. V Adornovi *Estetski teoriji* boste namreč zaman iskali zgoraj navedeni citat. Našli ga boste v osmem poglavju drugega zvezka dela Arthurja Schopenhauerja *Svet kot volja in predstava*, kjer je zapisano (moje spremembe so navedene v oklepajih):

»Izvor smešnega (dominacije) je vedno paradoksalen in s tem nepričakovan: vodenje predmeta pod pojem, ki je glede na druge vidike raznorodn od njega. V skladu s tem fenomen smeha (estetske oblike) vedno označuje(jo) nepričakovano zavest o nezdružljivosti tega pojma in resničnega predmeta, ki ga imamo z njim v mislih, s tem pa seveda tudi abstraktnega in perceptivnega.«

Pomen tega ponarejanja oziroma uporabe benjaminovskega dinamita za dolgočasne zgodovinske kontinuitete je postal – vsaj tako upam – očitn. Pravi motiv mojega ponarejanja je bilo dejstvo, da je Schopenhauerjeva razprava o šalah predmet širše razprave v Eagletonovi *Ideologiji estetskega*, ki očitno kaže na šibkost mojega argumenta, da vprašanje smeha in smešnega privlači nase in prevzema vse izraze, s katerimi zastavljamo problem estetskega.

Lahko nas čudi to, da je obdobje, ki ga Eagleton obravnava, obdobje, v katerem je dobil pojem estetskega svoje ogrodje (lahko bi rekli, da so ga takrat izumili) in v katerem je bil tudi priča nastanku nečesa, kar je trajna filozofska radovednost o delovanju in učinkih smeha in komičnega. John Morreall je v svoji poučni in uporabni knjigi *Filozofija smeha in humerja* opazil, da vsaj do polovice osemnajstega stoletja ni bilo sistematičnega zanimanja za smeh in komično, kar je prispevalo k neverjetnemu konzervativizmu pri obravnavi teh tem. Zaradi svojega nezanimanja za komedijo so si filozofi izmislili le dva vzroka za njen nastanek. To sta, kakor ju imenuje Morreall, teorija superiornosti in teorija inkongruence (Morreall je pravzaprav predlagal še tretjo kategorijo, ki jo je nekoliko neprimerno za angleška ušesa, navajena na sodobni spolni žargon, poimenoval teorija olajšanja, vendar pa jo – morda prehitro – puščam ob strani, saj se zdi, da gre za prepisovanje teorije inkongruence v termine nekakšne fiziološke hidravlike).

Teorijam smeha je vse do srede osemnajstega stoletja vladalo aristotelovsko pojmovanje. To ne pomeni, da je imel Aristotel res povedati kaj tehtnega o tej temi. Morda so srednjeveške govornice o tem, da je napisal izgubljeno knjigo o komediji, resnične, a če bi sodili po tem, kar je povedal o komediji v svojih ohranjenih delih, bi lahko sklepali, da ni mogla biti tako zelo pomembna. Aristotel je skupaj s Platonom delil mnenje, da je smeh porog ali pa izraz superiornosti. Zanj je bil smeh to, kar izhaja iz »radosti, ki jo občutimo, ko opazimo, da nas ne bo doletelo zlo, ki se ga bojimo«. Ker se smejemo predvsem temu, kar ni vzvišeno ali dostojanstveno (temu, kar je grdo, ne pa žaljivo po Aristotelovih besedah), se je treba smejati v razumnih mejah, saj premočan smeh na račun nečesa, kar je smešno ali neprimerno, zelo jasno govori o našem lastnem dostojanstvu. Aristotel se strinja na tem mestu tudi s Platonom, ki je priporočil, da bi se prepovedalo upodabljanje ljudi in junakov, ki jih zvija smeh, ker je to neprimerno in vodi k nespoštovanju božanskega.

Molk kot odvisnost

V tem, kako se v *Ideologiji estetskega* komično identificira z močjo telesa, in v tem, kako lahko komično postane porok za »neizrekljivo partikularno«, je tudi

nekaj krutega. V zvezi s tem bi to knjigo lahko obtožili istega precenjevanja Bahtinovega dela, na kakršno lahko naletimo v poglavju o komediji Walterja Benjamina. Dokaz za to precenjevanje bi lahko našli v presenetljivem dejstvu, da je Bahtin v *Ideologiji estetskega* odsoten. Čeprav pravi Eagleton na koncu poglavja o Adornu, da so Adorno, Benjamin in Bahtin »trije najustvarjalnejši in najizvirnejši teoretiki kulture, kar jih je marksizem ustvaril do današnjih dni«, pa ni poglavja, ki bi bilo posvečeno Bahtinu. Videti je, da Eagleton nekako noče razširiti vpliva bahtinovskih domnev o odrešeniški komični odprtosti telesa, ker je preveč odvisen od njih, da bi jih lahko analiziral. S tem – vsaj tako je videti – pa si ne daje priložnosti za odpletanje svojega lastnega bahtinstva iz mreže tekstualnih libidinistov, ki so se v osemdesetih letih oprijeli Bahtinovega dela kot upanja v oživitev tega, kar je zbledelo zaradi predvidljivih dejanj dekonstrukcije. Vendar pa je bilo to ločevanje zagotovo nujno. Lahko bi rekli, da je razlika med Eagletonovim marksistično-materialističnim korporalizmom in libidinozno-tekstualnim korporalizmom le malo več od medsebojnega nestrinjanja v tem, ali so riti bolj smešne od besede »rit«.

Pravzaprav obstajata dva, med sabo nekoliko različna vidika zahtev in moči smeha, ki v Eagletonovem delu medsebojno tekmujeata. Prvega lahko najdemo v Eagletonovem omenjanju Benjaminove sodbe o tem, da »za misel ni boljše začetne točke od smeha; z drugimi besedami, tresenje trebušne prepone ponuja za razmišljanje boljše možnosti od stresanja duše. Epsko gledališče je plodno le takrat, kadar daje priložnost smehu.« Drugi vidik pa je v sugestiji, katere avtor je zopet Walter Benjamin: »... marksizem vsebuje humor dialektike, ker vključuje sebe v zgodovinske enačbe, ki jih zapisuje. Tako kot velika dediščina irskega humorja od Swifta in Sterna do Joycea, Becketta in Flanna O'Briena vsebuje komedijo vseh 'tekstov', ki pišejo o sebi med pisanjem zgodovine.«

Čar in del moči *Ideologije estetskega* je v tem, da ponuja v branje sebe in svoje lastne postopke v terminih samih argumentov, ki jih nudi za estetiko in proti njej. Estetsko je prikazano kot ravno tisto področje težko asimilirane partikularnosti, ki ji mora materialistična analiza izoblikovati zakonitosti, ne pa jo pri tem kratko malo ukiniti v političnem. V tem Eagletonovem delu so namreč njegovi lastni nasprotniki tisti postmarksisti in postmodernistični teoretiki, za katere je estetika čista samoopredelitev, ki presega vsake zakonitosti, politiko in etiko. Taka zakonitost, izoblikovanje estetike v večje zgodovinske in politične totalnosti, ki jih ustvarja Eagletonov diskurz, zahteva branje v terminih estetske zakonitosti, ki jo obravnava.

Kakor lahko pričakujemo, postane ta refleksivnost ravno na sredini knjige v poglavju o Marxu najbolj razvidna. To je poglavje, ki – kakor sem nekoč hotel ugotoviti – naleti na problem, ko poskuša trditi, da so Marxovi teoretični spisi nekakšen kompromis med totalizirajočo estetiko lepega in odprto, pretirano estetiko sublimnega. Saj kako bi pa drugače presodili estetiko te povezave, ki zveni tako, kot da sublimno zmaguje z lepim? To vprašanje si lahko zastavimo tudi v zvezi s pojmom tragičnega in komičnega.

Paradoks samooprijemalnega držaja

Morda je najpomembnejše vprašanje, ki spodbuja Eagletonov prikaz delovanja estetske ideologije – kar je še posebno poudarjeno s specifično komičnostjo njegovega predstavljanja –, to, v kolikšni meri lahko dopuščamo estetiki diktiranje terminov, s katerimi jo je treba razlagati in razumeti. Eagleton dopušča z vso pravico, da se specifična, dominantna tradicija razmišljanja o estetskem pojavlja kot tista, ki opredeljuje naravo samega estetskega. Enako pomembno pa bi bilo lahko trditi, da bit estetskega ne obstaja nič bolj, kot obstaja za Wittgensteina bit jezika ali pa način ločevanja od oblik vedenja, ki jih zbiramo z imenom jezika neke enkratne in prirojene »jezikovne« biti. Iz tega sledi, da je – in to bi nam lahko bilo jasno že ves čas – estetsko povsod.

Če je to Eagletonov argument, potem se skriva v njegovem pomenu nevarnost, da se lahko izgubi v razpravi, ki bi jo lahko obtožili, da obravnava estetsko preveč estetsko. Na neki način nas ravno komedija in smeh dialektično povlečeta iz te tautologije. Ker pa se o komičnem velikokrat razmišlja vzporedno z estetskim, se pravkar navedena trditev o estetskem prav iz istih razlogov lahko in mora aplicirati tudi na smeh in komično, in sicer v tem smislu, da razmišljajo o njih pretirano sistemsko in zopet (seveda) preveč estetsko. Kljub vsej subtilnosti Eagletonove razprave o problemih ohranjanja osvobajajoče, korporalne moči smeha pred nevarnostjo njenega inkorporiranja se lahko vprašamo, ali ni ta zelo karakteristični estetski problem tudi sam del problema. Ravnati s komičnim kot s popolnoma asimiliranim do te mere, da je znotraj romantične estetike ukinjeno, ali pa kot s tistim, kar nelagodno ostaja zunaj



njenih mej kot sama bit nebistvenega, kot kategorija »svobodnega partikularnega« ali nekategoriziranega, pomeni stlačiti komično v sumljivo nespremenljivo formalno strukturo, tako da je lahko sam smisel njegove produkcije v tem, da se te strukture osvobodi.

Kaj komično pravzaprav je, preprosto ne moremo vedeti. Tako kot v primeru estetskega lahko še največ dosežemo, če poznamo to, kar počnemo s smehom, in to, kar ta počne z nami. Dejstvo, da so naši neuspešni poskusi, da bi to storili – da bi se torej oprijeli države s tem istim parom države, kakor je dejal Eagleton temu v *Svetnikih in učenjakih* –, tako nepremagljivo komični, je ravno tako del problema. Vendar pa obstaja neka lastnost komedije in smeha, ki je še nisem omenil, čeprav je nujen pogoj za vse, kar sem bil zmožen povedati, in za to, kako sem lahko povedal. To lastnost lahko identificiramo kot povsem nov prispevek Freuda k razumevanju smeha z njegovo opazko, da je smeh vedno družaben. S tem pa ne misli na novo verzijo teorije superiornosti, torej na to, da zajema smeh vedno družbene odnose med vzvišenimi in manjvrednimi, med zatiralci in zatiranimi. To, kar je pritegnilo Freudovo pozornost, je prej dejstvo, da se nihče ne more smejati sam, ne da ne bi pri tem hotel še koga vključiti v šalo. Smejati se ne moremo več sami, saj bi bili drugače lahko dolgo v družbi, ne da bi se nasmejali. Smejemo se tako, kakor tudi živimo – v družbi, naš smeh pa je eden od načinov, s katerimi ustvarjamo družbo, ki jo imamo. Smeh je namreč način ustvarjanja, dojemanja misli kot ustvarjalnega, ljudem namenjenega dela; takega dela, ki se ga s svojo lastno izbiro ne moremo rešiti, ker smo iz njega tudi sami ustvarjeni in predelani in z njim ustvarjamo in se medsebojno predelujemo. Navsezadnje je smeh delo ljubezni, to pa je bil danes tudi zame.

Prevedel Vasja Bratina