

Joyce Carol Oates

Neposredno soočanje z obrazi trpečih

Že sam koncept "umetnosti žrtev" je zastrašujoč. Edinole senzibilnost, ki noče pripisati popolne človeškosti prizadetim, ranjenim in bolnim osebam ali pa tistim, ki jim je bila storjena krivica, si je lahko izmislila takšno surovo in zaničevalno oznako.

Obstaja že dolga in spoštovana tradicija umetnosti, ki je "priča" človeškemu trpljenju, vendar to ni "umetnost žrtev" v pomenu, ki ga poskuša ta pojem opisati, še manj pa umetnost, ki manipulira s svojo publiko ali pa jo ustrahuje do kakršne koli perverzne stopnje. (Mar ni cilj vse umetnosti, še posebno pa konvencionalne in vséčne, da bi vplivala na čustva publike?) To, da je bilo človeško bitje žrtev, ne zmanjšuje njegove človeškosti, marveč jo lahko le okrepi.

Ta problematika se je s svojimi mnogimi političnimi implikacijami pojavila v plazu odzivov na esej Arlene Croce, dolgoletne plesne kritičarke revije *New Yorker*, o plesni predstavi *Še vedno tukaj* (*Still / Here*) Billa T. Jonesa. Njen članek z naslovom *Razpravljanje o nerazpravljenem* (*Discussing the Undiscussable*) se prične takole: "Plesne predstave *Še vedno tukaj* nisem videla in nimam nobenega namena, da bi napisala kritiko o njej."

Glavni pomislek gospe Croce je bil, da je plesna predstava vključila video in avdio posnetke žrtev aidsa in raka v dramatično plesno delo in da jo je prisotnost neozdravljivo bolnih "resničnih" oseb v programu postavila "onkraj kritike". Skratka, po njenih besedah je šlo za očiten primer "umetnosti žrtev" – "Surovo umetnost ..., ki ima smrtonosno moč nad človeško vestjo" in je del obsežnejše "patologije v umetnosti", ki poskuša manipulirati z naklonjenostjo in sočutjem, z ustrahovanjem in grozo publike.

Proti koncu svojega eseja je neusmiljeno kritizirala tako "sporno" umetnost (le slabo prikrita zaušnica epopeji o aidsu *Angeli v Ameriki* Tonyja Kushnerja) kakor tudi vso "množično umetnost dvajsetega stoletja" (ki ne vključuje le komercialnih televizijskih programov, temveč tudi "grozen" film *Schindlerjev seznam* (*Schindler's List*)); priznala je svoj odpor proti temu, da bi jo kdor koli "silil" v to, da bi se ji morali smiliti "zapostavljeni črnici, zlorabljene ženske in brezpravni homoseksualci".

Ta "patologija v umetnosti" se je zanjo pričela z anarhično svobodo šestdesetih let (protesti proti vietnamski vojni, feministična in črnska gibanja) in se razbohotila v osemdesetih, ko so do tedaj marginalizirane etnične manjšine in homoseksualci v Ameriki začeli dobivati za svoje ustvarjalno delo subvencije od Nacionalne subvencijske ustanove za umetnosti (National Endowment for the Arts) in od drugih inštitucij.

Že od samega začetka so v Billu T. Jonesu videli nevarnost, radikalnega črnega/homoseksualnega umetnika, še posebno neobčutljivega za ostro kritiko, ki je letela nanj od uradnih kritikov. ("Ko sem nekoč raztrgala neko njegovo zgodnje delo z besedami "vročična močvirja", se je maščeval tako, da je izbral ta izraz za naslov tistega dela," se je pritoževala gospa Croce.)

Odziv na ta esej je bil takojšen in zelo odmeven: usul se je plaz tako odobravajočih kakor kritičnih pisem, člankov in uvodnikov v različnih revijah in ponovno je zaživela burna razprava med konzervativci in liberalci o spreminjanju narave umetnosti. Esaj je, tako kakor v času sojenja Mapplethorpu zaradi obscenosti, ponovno postavil v ospredje vprašanja o estetskem in moralnem, o vlogi politike v umetnosti in o vlogi poklicne kritike pri ocenjevanju umetnosti, ki vključuje "resnične" ljudi v estetske okvirje.

Le zakaj bi jo avtentična izkušnja v umetnosti postavljala "onkraj kritike"?

Spomnite se samo memoarjev, na primer *Hiše mrtvih* Dostojevskega, ameriških pripovedi sužnjev, ki so jih pisali nekdanji sužnji, na primer Frederick Douglas in Harriet Jacobs, pričevanj internirancev, kot so bili Primo Levi, Elie Wiesel, Aharon Appelfeld in Tadeusz Borowski, poezije Nelly Sachs in Paula Celana in še mnogih drugih.

Dnevnik Ane Frank, ki ga je napisala mlada nizozemska Židinja, ki je umrla v Bergen-Belsnu leta 1945, bi le stežka označili za pričevanje zgolj žrtve, prav tako kot ni samo to

tudi izjemna elegija *Ladja mrtvih* (*The Ship of Death*), zadnja pesem D. H. Lawrencea, napisana na smrtni postelji.

Na voljo imamo pesmi umskega razkroja izpod peres Gerarda Hopkinsa, Emily Dickinson in Sylvie Plath, ki so nič manj kot pesmi preobrazbe. Ravno tako imamo nekatere fotografije Dorothee Lange – na primer *Poškodovani otrok* (*Damaged Child*) –, portrete tragično izčrpanih sezonskih delavcev Walker Evansove, čudne, osamljene, bolečine polne človeške subjekte Diane Arbus, fotografije iz Buchenwalda Margarete Bourke – White, ki se je imela za očitvidko, poizvedovalko. Izjavila je: "Da bi lahko razumeli drugo človeško bitje, morate dobiti vpogled v razmere, ki so ga oblikovale."

Spomnite se nazornih upodobitev zatiranih na slikah Goye, Hogartha in Käthe Kollwitz, lirčne nežnosti Munchovega *Bolnega otroka* in *Pomladi*, na katerih je upodobljena umirajoča slikarjeva mlajša sestra. Ali pa mučnih avtoportretov Egona Schieleja, Fride Kahlo, Francisa Bacona in v srce segajočih dramskih del, kakršna so *Dolgega dneva potovanje v noč* (*Long Day's Journey into Night*) Eugena O'Neillja, *Tramvaj poželenje* (*A Streetcar Named Desire*) Tennesseeja Williamsa, *Kdo se boji Virginije Woolf* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) Edwarda Albeeja, *Pokopani otrok* (*Buried Child*) Sama Sheparda, *Lahko noč, mati* (*Night, Mother*) Marshe Norman, *Marvinova soba* (*Marvin's Room*) Scotta McPhersona in še mnogih drugih, ki govorijo o skrajnostih čustvenega gorja – vendar pa na tako domiseln in različen način!

Med nedavnimi gledališkimi deli, ki najučinkoviteje uporabljajo "resničen material", sta prava zgleda drami Emily Mann *Negibno življenje* (*Still Life*) in *Eksekucija pravice* (*Execution of Justice*), ki sta imeli tudi znaten vpliv na monodokumentarni predstavi *Ognji v ogledalu* (*Fires in the Mirror*) in *Somrak: Los Angeles leta 1992* (*Twilight: Los Angeles 1992*) umetnice Anne Devere Smith. Igra Romulusa Linneyja *Dva* (*Two*), ki govori o sojenju Hitlerjevi desni roki, Goebbelsu, prikaže tudi filmski posnetek iz nacističnih koncentracijskih taborišč. S tem ko publika doživi "resničnost", sta Goebbelsova odrsko nastopaštvo in lažni šarm razkrinkana in izničena.

To, kar je še posebno razvidno iz eseja Crocejeve, je gnus do umetnosti, ki ima "moč nad človeško vestjo". Kaj pa je narobe s tem, če imaš vest, pa čeprav si poklicni kritik? Če je umetnost preveč "surova", da bi jo ocenjevali, mar ji ne bi

bili v vsakem primeru priče kot enemu od bistvenih delov kulturne zgodovine? (Kritika zagotovo skrbi za umetnost celo takrat, kadar ta ni za "oceno".)

Zvijače v tragediji so subtilnejše od tistih v komediji. Absurdno je pričakovati, da bi morale žrtve, soočene s trpljenjem, vedno "transcendirati" svojo usodo. Včasih je to res: videti je, da je Dostojevski sprejel svojo usodo in izkusil mistično enost z Bogom (v epileptični ekstazi?). To pa bi težko trdili za Samuela Becketta, Prima Levija ali Tadeusza Borowskega. Veliko človeških zgodb se ne konča zmago-slavno, temveč v porazu. Če bi zahtevali od oseb, ki so žrtve, naj transcendirajo svojo bolečino, da bi se publika lahko dobro počutila, bi bila to druga vrsta tiranije.

Če razglasimo nekatera umetniška dela za "neumetniška", postanemo dvomljiva avtoriteta. "Delo je umetniško, če jaz tako rečem," je izjavil Humpty Dumpty v *Alici v čudežni deželi*, in medtem ko naj bi se smejali njegovi samovšečnosti, je imel Alicin avtor Lewis Carol v mislih več kot le šalo.

Umetnost je skrivnosten razcvet človeškega duha in ni videti, da bi izvirala iz želje po tem, da bi ugajala ali pomirjevala kritike. "Umetnost" je v starodavnih kulturah kratko malo zaživela na spoju med skupnim in posameznim: umetniki kot posamezniki so izražali skupno zavest, ki je bila najpogostejše "božansko" navdihnjene narave. Zapisovalci stare in nove zaveze so bili neverjetno dobri pripovedovalci in nadarjeni mojstri peresa, vendar pa se je domnevalo, da sveto-pisemske pripovedi niso bile njihova stvaritev. Prvi upodabljaljoči umetniki so bili morda vizionarji, vendar vizije zagotovo niso bile samo njihove. Njihova umetnost je bila anonimna, saj koncept "individualnega" še ni obstajal.

V trenutku, ko se začne individualno ločevati od kolektivnega, doseže umetnik to, kar imenujemo "identiteta"; umetnost je bila še vedno lahko v službi naroda ali plemena, vendar pa je imela nezgrehljiv pečat osebnosti in je bila zato lahko zelo izvirna.

Spomnite se Hieronimusa Boscha, Belgijca iz poznega petnajstega stoletja, in njegovih izjemnih slik, ki jih je postavljaj ob bok konvencionalni krščanski ikonografski umetnosti tistega časa: kako drzni, kako bizarni, kako halucinantni so bili Boschevi slavni triptihi *Vrt naslad*, *Seneni voz*, *Skušnjave svetega Antona* in *Janez Krstnik v puščavi*. Če je kdaj koli obstajala genialna "patologija v umetnosti", potem je Bosch njen zavetnik.

Ko smo enkrat doživeli izbruh čiste genialnosti vizionarja, kakršen je bil Bosch, lahko uglajene mozaike in freske rimsko-bizantinskega sveta v službi neosebne verske pobožnosti zamenujemo med sabo v njihovi harmoniji (ali milini). Kje je bila kritiška inteligenca, ki bi lahko ocenjevala Boscha v njegovem času, da ne govorimo o tem, da bi si drznila predpisovati njegovo umetnost?

Najstarejše ohranjeno delo književne kritike v zahodni kulturi je Aristotelova *Poetika* (okoli 335 do 322 pr. n. š.), za katero domnevajo, da se je postavila prvenstveno v bran tragediji in epskemu slovstvu, ki ju je napadal Platon v *Republiki*. Tam, kjer je Platon videl dramo kot motečo in razdiralno za dobro vodeno državo ter trdil, da bi moral biti pesnik iz nje pregnan, je Aristotel zagovarjal to, da so globlji



Joyce Carol Oates, ugledna in plodovita ameriška avtorica več ducatov romanov in še več kratkih zgodb, predava angleščino na univerzi Princeton. Najpogosteje piše o sodobnem ameriškem življenju, ki ga po njenem mnenju definira nasilje. Še posebej jo zanima odnos med nasiljem in ljubeznijo.

učinki književnosti dobrodejni in očiščevalni in da je pesnik lahko spoštovan državljani republike. Poetika je pikolovsko opisna, in ne delo, ki bi kaj predpisovalo. Svojo slavno teorijo je Aristotel utemeljil na katarzičnem učinku dram, ki si jih je ogledal – del Ajshila, Sofoklesa in Evripida. Triindvajset stoletij po svojem nastanku je *Poetika* najverjetneje še vedno naše največje posamično delo s področja estetike.

Kljub temu pa je iz tega pionirskega dela enega najbolj genialnih umov človeštva vzniknila z njegovo razlago s strani manj genialnih umov cela vrsta strogih pravil o tem, kako naj bo drama napisana, da je ne bi uvrstili v “neumetniško kategorijo”. Tako je neoklasična dogma predpisala, da umetnost, ki ni dovolj “aristotelovska”, ni umetnost. Celo Voltaire, ki je tako navdihneno odkrival zmote drugih, je odklonil Shakespearja kot barbarskega, zato ker njegove drame niso sledile neoklasičnim principom enotnosti.

Angleški kritik Thomas Rhymer je morda mislil, da se bo zlahka odkrižal Shakespearjevega *Othella* s tem, da ga je opisal z besedami “mnogo vika in krika okoli enega samega robčka”. Samuel Johnson, največji kritik svoje dobe, se je počutil poklicanega, da zavrne taka mojstrska dela, kakršni sta Miltonovi drami *Lycidas* in *Samson Agonistes* samo zato, ker nista bili neoklasično spodobni. (Kljub temu pa Johnson ni bil tako slep, da bi zavrnil Shakespearja, in za njegov genij je bil pripravljen razširiti Aristotelove principe s tem, da si je razlagal Shakespearjeve drame kot nekaj, kar je lahko poimenoval “ogledalo življenja”).

Nahum Tate, angleški dvorni pesnik zgodnjega osemnajstega stoletja, je “popravlil” zaključni del *Kralja Leara*, ki ni bil dovolj moralno zanosen, in Kordelije ni ubil, marveč jo je celo omožil s Kentom. To priljubljeno odrsko različico so igrali vse do tridesetih let devetnajstega stoletja.

Skozi stoletja, skozi vsako inovacijo in prevrat v umetnosti, od poezije zgodnjih angleških romantikov do ameriške bitniške poezije iz petdesetih let, od razcveta evropske modernistične umetnosti poznega devetnajstega stoletja do abstraktnega ekspresionizma sredine dvajsetega stoletja v Ameriki, je poklicna kritika uveljavljala predvsem konzervativnost in mračno modrost inercije s tem, da je razlagala novo in vznemirljivo z jezikom starega in znanega. Za “neumetnost” je namreč označila vse, kar je vznemirjalo kulturna, moralna in politična pričakovanja. Le zakaj ni bilo kritikov, ki bi razumeli izjemno poezijo Johna Keatsa, ki jo je

napisal večino – verjeli ali ne – v svojem štiriindvajsetem letu življenja? Ni jih bilo – kritike, ki jih je bil deležen, pa so bile grobe in neusmiljene in pri petindvajsetih letih je umrl za tuberkulozo.

Ko je Emily Dickinson leta 1862 poslala nekaj svojih značilnih pesmi nekemu Thomasu Wentworthu Higginsonu, literarnemu strokovnjaku časopisa *Atlantic Monthly*, ki je iskal “nove talente”, je njene upe odplavila filistrska senzibilnost neke dobe: Higginson je bil tradicionalist, ki se je soočil z za tiste čase tako radikalno poezijo, kakor bi bile Cézannove krajine v provincialni Novi Angliji. Je to, se je Higginson spraševal, sploh poezija? Nepopolno rimana, s sunkovito, mestoma pretrgano metriko, z ekscentričnim postavljanjem ločil. “Presenetljiva, čeprav čudna /.../ preveč nežna – premalo močna, da bi jo objavili.” Emily Dickinson ni objavila v svojem življenju niti ene od svojih 1775 pesmi.

Pesniška zbirka Walta Whitmana *Travne bilke* (*Leaves of Grass*), ki jo je izdal leta 1855 v samozaložbi, je bila deležna le nekaj navdušenih ocen – ki jih je napisal sam pod različnimi psevdonimi. Sicer pa so drugi knjigo ocenili – in kot taka je veljala še desetletja zatem – za “obsceno”. Enako se je zgodilo Kate Chopin, katere elegantno napisani roman *Prebujenje* (*The Awakening*) ji je prinesel prav verjetno najbolj nasilno kritiško sramotenje, ki ga je bil kdaj koli deležen kak ameriški umetnik.

Najbolj oblegani ameriški modernistični pisatelj William Faulkner, ki je bil dolgo tarča posmehljivih, nerazumevajočih kritik (njegov največji sovražnik je bil vplivni Clifton Fadiman, ki je pisal za *New Yorker* in je Faulknerjeve velike romane sprejemal enega za drugim z vztrajnim in škodoželjnim posmehom), je dobil mednarodno priznanje in Nobelovo nagrado s pomočjo francoskih literarnih kritikov in ob podpori ameriškega kritika in učenjaka Malcolma Cowleyja. Šele po Nobelovi nagradi je bil deležen navdušenih kritik tudi doma – čeprav je svoja najboljša dela že zdavnaj napisal.

Ko je prišla razstava evropskih modernistov z imenom *Armory Show* leta 1913 v Združene države, je bila to priložnost za ameriške umetnostne in kulturne kritike, da so lahko ocenili novo, inovativno umetnost, ki je tako rekoč v naskoku osvojila Evropo. Namesto tega so poklicni kritiki kakor tudi javnost vse od Teddyja Roosevelta dalje sprejeli dela Gauguina, van Gogha, Cézanna, Matissa, Picassa, Bracqua in Duchampa s privoščljivim posmehom.

Roosevelt je v javnosti pripomnil, da spominja Duchampova slika *Golo dekle*, ki se spušča po stopnicah, na indijansko odejo; še najbolj razširjen in priljubljen opis te slike pa je bil "eksplozija v tovarni, ki izdeluje skodle". Matissovih trinajst platen je doživelo najbolj grobo in nasilno kritiko, in umetnika je doletela celo ta "čast", da so ga v Chicagu simbolično obesili študenti domnevno konzervativnega Inštituta za umetnost (*Art Institute*).

Seveda pa so obstajale tudi izjeme v tej pogum jemajoči zgodovini. Naj se spomnimo Clementa Greenberga, zgodnjega in dolga leta edinega kritika, ki je podpiral zasmehovana dela Jacksona Pollocka. Ali pa neustrašnega Franka Budgena, ki je pripravil temeljno kritiško delo za razumevanje Jamesa Joycea. Sem in tja so se pojavili posamezni kritiki, ki pa so najverjetneje le kljubovali nagnjenju svojih kolegov k temu, kar je znano, kar je varno, kar je "tradicionalno".

Morda bi lahko po zgodovini umetnostne kritike, tako polni madežev, pričakovali od njenih predstavnikov več premisleka in skromnosti. Kljub temu pa cenzorsko-konzervativni impulz ostaja: za predpisovanje umetnosti, za njeno prilagajanje, za njeno "zaščito" pred očitnimi vdori nereda, pa čeprav jih povzročajo umetniki sami.

Če smo po mnenju gospe Crocejeve – kakor je obtožila v svojem eseju – zares v dobi, v kateri so kritiki "pogrešljivi", pa te novice povsod le ne bi sprejeli za katastrofalno. Sama kritika je vrsta umetnosti in tako kakor vse oblike umetnosti se mora razvijati ali pa pade v zaton in zamre. Navkljub konzervativnemu bojnemu klicu k "standardom" najverjetneje ne obstaja kritika za vse čase, celo za nekaj časa ne. Krik srca (*cri du coeur*) gospe Croce je lahko znak priznanja bankrota starega kritiškega besednjaka v srečanju z vedno novimi in razvijajočimi se oblikami umetnosti.

Prevedel Vasja Bratina