

Karmen Šterk, Jan Klokočovnik  
Lepota po evropsko



Karmen Šterk, Jan Klokočovnik  
Lepota po evropsko



**Karmen Šterk, Jan Klokočovnik**  
**Lepota po evropsko**

Knjižna zbirka SKODELICA KAVE

Urednika zbirke: Karmen ŠTERK in Mirt KOMEL

Copyright po delih in v celoti FDV, 2019.

Fotokopiranje in razmnoževanje po delih in v celoti je prepovedano.

Izdajatelj: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV

Za založbo: Hermina Krajnc

Ljubljana, 2019.

Recenzenta: Mirt Komel in Jela Krečič

Jezikovni pregled: Aleksandra Repe

Naslovnica: Ana Delo (za Hrčk Original, Biro Stara Ljubljana)

Tisk: Primitus d. o. o.

Knjiga se tiska kot sprotni tisk.

Izid knjige je finančno podprl EBSI.

---

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

316.7:343.611

343.611:821.09

821.09:343.611

ŠTERK, Karmen

Lepota po evropsko / Karmen Šterk, Jan Klokočovnik. - Ljubljana : Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, 2019. - (Knjižna zbirka Skodelica kave / FDV)

ISBN 978-961-235-882-2

1. Klokočovnik, Jan

COBISS.SI-ID 299630336

*Vsaka družba ima zločinca, kot si ga zasluži.*

RFK



# KAZALO

UVOD .....	9
O UMORU KOT UMETNIŠKEM DELU .....	13
Od lepega k sublimnemu .....	18
Od morale k etiki .....	20
ITALIJANSKI UMOR .....	27
Italijanski srhljivi triler .....	32
Odrska uprizoritev umora .....	39
Globoko rdeče .....	42
<i>Suspiria</i> .....	53
BRITANSKI UMOR .....	63
Orwell in Hitchcock .....	63
Detektivski roman .....	66
Doktor Jekyll in gospod Hyde .....	80
Londonski Razparač .....	86
ZGODNJI ČASOPIS IN UMOR .....	95
Tisk za en peni .....	97
Objektivni in tabloidni novinarski diskurz .....	101
Predhodniki sodobnih časnikov .....	103
Razmah tiska, urbanih središč in umora .....	107

UMOR PO NEMŠKO .....	113
Umor v zločinski praksi .....	121
<i>Zeitgeist</i> .....	127
Kultura rane .....	136
Umor v umetniški praksi .....	141
Oto Dix .....	146
George Grosz .....	152
ZAKLJUČEK .....	161
VIRI .....	165



## UVOD

*Pesmi, drame, melodije, slike, znanstvene teze in tehnološke umetnine v dušah ljudi, ki jih ustvarjajo, zasedajo mesto zavrtih zločinov. (Erich Wolfen)*

Če bi kdaj želeli povzeti konvergenco med družbeno specifičnim zločinom in prestopnikom, ki je njegov akter, naletimo na tendenco psihologizacije družbenega vedenja. Ugotovimo, da so mediji in kulturna industrija podob izoblikovali prototip zločinca, ki ni niti tipičen niti povprečen, temveč ga dobimo potem, ko v klišejsko psihologizirano strukturo posameznika investiramo družbene pomene. Kulturni imaginariji o zločincih dvajsetega stoletja namreč sovpadajo z ustaljeno predstavo o posamezniku dvajsetega stoletja, da je ta individualizirana predstava družbe, množični eden, da je njegova osebnost družbena konstrukcija. Patologija posameznika torej razkriva patologijo družbe, in znanosti, ki proučujejo deviantnega posameznika, je mogoče uporabiti v namene razumevanja deviantnosti družbe

nasploh. V pričujočem pisanju se bomo soočili z naslednjim vprašanjem: kako nam neka družbeno specifična oblika umetnosti ali umetniškega žanra, ki za svoj predmet jemlje zločin, pomaga razumeti kulturni imaginarij lastnega posameznika in lastne družbe. Kakšni so torej narativni motivi, ki povezujejo družbo, zločin in umetniško delo. Lotevamo se skratka problematične in za mnoge kontroverzne estetizacije nasilja. Dasiravno to analiziramo skozi prizmo filozofije, antropologije in interpretativne psihoanalize, v pisanju prevzemamo maksimo, ki po slavnih Van Dinovih pravilih uravnava literarno naracijo vsakega dobrega detektivskega romana: truplo enostavno mora biti; bolj kot je mrtvo, boljše je (Van Dine 1928). Govora bo torej o umoru v njegovih različnih pojavnih oblikah, različnih umetniških prikazovanjih in različnih evropskih kulturah; v italijanski, angleški in nemški. Zanima nas tudi, zakaj ljudje radi podoživljamo pričujoča dejanja skozi filme ter literarna dela in kaj je tista ultimativna transgresija, ki se pripeti z umorom, kaj nam pove način njegove upodobitve in reprodukcije o kulturi ter vrednotah časa in družbe, v kateri se pojavlja, zakaj takim dejanjem namenjamo toliko pozornosti, se z njimi ukvarjamo, jih gledamo, ovekovečimo v literarnih in slikarskih delih, v epih, legendah, mitih in tragedijah. Bolj, ko je umor nasilen, krvav ali čudočuden, bolj pritegne pozornost časnikov in množičnih občil, ki kar tekmujejo v tem, kdo bo prvi poročal o dogodku in postregel javnosti kar največ podrobnosti. In seveda, kaj imamo od teh umorov mi, konformni, omikani in bogaboječi, žalujoči posamezniki.

Aplikacija teorije estetike na krvne delikte, ki in kot se pojavljajo v slikah, literaturi in popularni kulturi je v pričujočem besedilu predstavljena kot 'estetika zla', ki in kot je prepoznavna v evropskih, natančneje v italijanskih, britanskih in nemških leposlovnih, filmskih in slikarskih (re)produkcijah. Skozi te tri študije primerov naslavljam serijo vprašanj: ali lahko uprizoritvam in upodobitvam grozljivih in zločinskih dejanj odrečemo status umetnine ali morda, kako nerodno za nas velja ravno obratno; da je imaginarij zla bližnjica do naše vzhičenosti? Katere so značilnosti estetike umora? Za katere umore velja, da ustrezajo kriterijem estetske presoje? Kakšna je vloga umora v popularni kulturi in umetnosti? Kaj nam pove umor o družbi, ki ga uprizarja? Če velja, da ima vsaka družba zločinca, kot si ga zasluži, kot je dejal ameriški državni tožilec Robert F. Kennedy slabe štiri leta, preden je bil umorjen, kaj nam estetizacija umora skozi umetnost in popularno kulturo govori o družbenih in kulturnih značilnostih duha časa, v katerem je nastala?

Opravili bomo pregled in analizo prikazov umorov v italijanski kinematografiji, britanskem leposlovju in nemškem slikarstvu v t. i. weimarskem obdobju, da bi ugotovili, kako se razlikujejo načini upodabljanja med zvrstmi in katere značilnosti prednjačijo pri vsakem od teh žanrov. Uporabili bomo komparativno analizo virov in multimodalno kritično diskurzivno analizo (Machin, Mayr 2001), da bi ugotovili, katere so tiste narativne strategije, ki na prvi pogled delujejo običajno, banalno, nevtrarno, so pa v resnici ideološke matrice, ki poskušajo (pre)oblikovati pomene uprizoritve in/ali upodobitve dogodkov, stvari

ali oseb za prav določen kulturni, družbeni ali politični namen.

V uvodnem delu bomo ravnali apologetsko in se prek filozofije estetike ter umetnostne zgodovine distancirali od moralnih stališč, ki v naši družbi skoraj izključno vodijo sleherno kulturno naracijo o zločinu, zlasti umoru. Šele potem se lotimo vprašanja, kdaj lahko uvrstimo med umetniška dela tudi umor in preostala nasilna, zločinska dejanja. V nadaljevanju se lotimo treh študij primerov. Najprej razčlenjevanja italijanskega srhljivega trilerja, kjer je umor uprizorjen na estetski način, z namenom, da se gledalec vanj vživi. Sledi analiza prikaza umora v angleškem detektivskem romanu, kjer prednjačijo metode detekcije morilca in razvozlanja zločina. Tretji pa je primer nemškega fenomena 'lustmord slikarstva', ki najbolj brutalne prizore iznakaženih človeških trupel osvobaja šokantnosti prek identifikacije z distanciranim, desenzibiliziranim in discipliniranim pogledom (post)travmatiziranega umetnika. Vmes bomo obravnavali še poročanje o umorih v zgodnjem tisku in tabloidnih publikacijah.

## O UMORU KOT UMETNIŠKEM DELU

*Posnemi film. Nariši sliko. Ne posiljuj, naslikaj posilstvo!* (John Waters)

Black trdi (1991: 5), da je umor tipično v domeni treh različnih področij: sociologije, kriminologije in patologije. Takoj pa doda, da je kljub temu do slednjega mogoče pristopiti tudi z drugih zornih kotov – na primer lahko ga postavimo naproti kritični presoji, s katero se literarni kritiki in zgodovinarji lotevajo besedil, ali pa ga soočimo z interpretativno analizo, s katero umetniški kritiki ter zgodovinarji obravnavajo slikarska in druga umetniška dela. Po njegovem je »umor toliko splošni kulturni pojav, kolikor je specifično družbeni, pravni ali psihološki problem« (ibid.). »Poleg tega, da predstavlja dnevno tematiko v medijih, se prikazuje kot ponavljajoča se in obsesivna vsebina, v velikem številu umetniških zvrsti,« pravi Black (ibid.: 6).

Že takoj na začetku je treba poudariti, da moramo biti pozorni, ko se odločimo obravnavati umor v domeni

umetnosti in umetniškega ustvarjanja, »kajti umetniška lepota je namenjena čutom, občutju, zoru, domišljiji (*Einbildungskraft*), njeno področje ni področje misli, dojemanje njene dejavnosti in njenih produktov terja nek drug organ, kot je znanstveno mišljenje« (Hegel 2003: 18, kurziva v orig.), kar pomeni, da bomo morali na določenih delih, še posebej na tistih, ki zadevajo interpretacijo umetnin, nastopiti umetniško – namreč o umetnosti pišemo sicer teoretsko informirano, pa vendar z neko umetniško svobodo. Po Heglu (ibid.: 27) »neka vsebina hkrati določa tudi sebi primerno formo,« torej bomo pri interpretaciji umetnine uporabili toliko znanstvene akribije, kolikor od nas zahteva metoda. Ker se namreč lotevamo predmeta humanistike, smo podvrženi epistemološkim načelom, ki uokvirjajo sleheren poskus znanstvene naracije o 'človeških zadevah'. Povedano z Aristotelom (2002: 49): »Izobražen človek bo na nekem področju zahteval le tolikšno mero natančnosti, kolikor je dopušča narava obravnavanega predmeta: kakor bi bilo nesmiselno poslušati pri matematiku, kako zna lepo postavljati besede, prav tako bi bilo zgrešeno od govornika terjati neizpodbitnih dokazov.« Tovrstni razmislek pravzaprav tvori bistvo umetnine, kajti njen pomen ni trdno določen v času in prostoru: v trenutku, ko avtor odloži čopič, pero, kiparsko dleto ali kot je značilno za naš primer – nabrušen nož ali kakšen drug morilski pripomoček – mojstrovina še ni dokončana, saj je končni izdelek sestavljen tako iz umetnikovega dela kot iz naivnega pogleda laika ali pač budnega očesa poznavalca ali umetniškega kritika, ki vsak po svoje prek domišljije in razuma raztolmači ter dopolni njen pomen.

Vendar, katere so tiste značilnosti, ki so skupne umoru ter umetniškem delu, in kdaj lahko govorimo o morilcu kot umetniku ter o umoru kot umetnini? Hegel (2003: 57) nas seznanja z mislijo, da »lepo v umetnosti ni tisto, kar je za te čute prijetno.« Menil je, da se umetnost ne sme omejiti le na preprosto željo po ugajanju; njen smoter naj bo v tem, da prebudi in oživi dremajoča čustva, nagnjenja in strasti vseh sort, da napolnjuje srce in človeku, laiku ali poznavalcu, omogoči, da občuti, kaj vse lahko nosi, izkusi in proizvede človeška duševnost v svoji najgloblje in najskrivnejši notranjosti; da se seznanja z zlom in z zločinskim, z vsem strašnim in groznim kot tudi z vsemi užitki (orig. *Lust*) in vso blaženostjo in naposled pusti fantaziji, da se preda nekoristnim igram domišljije, kot tudi da se razbrzda v zapeljivem čaru čutno mikavnih zorov in občutij (ibid.: 66).

Naloga umetnosti je, da prikaže najvišje lastnosti duha (Hegel 2003), torej se lepota kot objekt in proizvod visoke umetnosti ne nanaša le na površinskost stvari, na pojavnost in vsebinskost, ampak se povezuje z njegovim duhom – duhom katerekoli Stvari. Hegel se je odrekel splošno uveljavljenem prepričanju, da je okus merilo ali kazalec prave umetnosti, saj naj bi po njegovih besedah »globina stvari ostala okusu nedostopna, saj takšna globina zahteva ne le čut in abstraktno refleksijo, temveč kompleten um in klenega duha, medtem ko je bila okusu odkazana le vnanja površina, okoli katere se pletejo občutki in na kateri je moč uveljaviti enostranska načela« (Hegel 2003: 51). Po njegovem se okus skriva, kjer se pojavijo globlji učinki umetnosti, »kajti kjer se sprostijo velike strasti in veliki

vzgibi kake globoke duše, ne gre več za finejše razlike v okusu in za njegovo drobtinčarstvo s posamičnostmi« (ibid.: 52).

Umetnost ne deluje le na peščico izbranih čustev, ampak na celotno množico človeških občutij. Njeno bistvo se ne nahaja samo v zabavi in veselem poigravanju z občutki lepega, ljubkega, okusnega, ampak v prikazovanju vseh globočin človeškega duha, kjer se nahaja tudi strašno, grozljivo in vzvišeno. »Po eni strani torej obstoji svojskost umetnosti v tem, da vzgibava čustva in nudi zadovoljstvo, ki jo občutimo celo v strahu, sočutju, boleči ganjenosti in pretresenosti – torej v zadovoljujoči zainteresiranosti čustev in strasti in potemtakem v nekem uganjanju (*Wohlgefallen*)« (Hegel 2003: 70, kurziva v orig.). Kjer so ta čustva in strasti speljani do skrajnosti, nastopi nemoč razuma, ki je po Freudu (2000: 212) »nujni pogoj za največji učinek, ki ga lahko izzove umetnina«. Slednji pravi, da je tisto, kar nas tako močno pritegne pri umetnici, »le umetnikov namen, če se mu ga je posrečilo izraziti v delu in nam omogočiti, da ga doumemo« (ibid.) in dodaja: »V nas se mora ponovno zbuditi enako afektivno stanje, enaka psihična konstelacija, ki je pri umetniku razvila gonsko silo za ustvarjanje« (ibid.).

Freudovska interpretativna psihoanaliza (Zupančič 1993; 1999; 2000) zagotavlja, da grozljivo in privlačno sovpadata v Kantovi in Heglovi filozofiji umetnosti, ki sta zaznamovani s sublimnim, med sublimna dejanja pa prišteva tudi pošastno uresničevanje volje – to pa naj bi bilo veličastno, neizmerljivo in neizrekljivo. Potemtakem lahko s pomočjo filozofskih okvirjev moderne definicije



lepih umetnosti prištejemo med umetnike tudi pošasti, morilce, teroriste in druge botre zla, saj naj bi kršili vse sodobne predstave o umoru, kjer je uboj spočet zaradi določenega tehtnega razloga. Saj tako izhaja iz filozofskih meril za nadarjene umetnike! Njihovih del ni mogoče podrediti razumu, ustaljenim logičnim in simboličnim strukturam ter povprečni morali, družba jih ne razume, jih izloča, so nesocialni, asocialni ter deviantni. Umetniškega genija in pošastnost zla združuje, kot bomo videli v nadaljevanju, skupna točka: za pacificirano in civilizirano družbeno življenje moteče brezkompromisno vztrajanje pri svoji želji: ne kompromitirati lastnih strasti – pod nobenim pogojem.

Najbolj navdušujoča umetniška dela, taka, ki ne bodo nikoli zastarala, so nastala kot posledica transgresije priznanih norm in pravil. To je eden od razlogov, zakaj jih niso cenili ali jih niso razumeli sodobniki: bilo je nekoč celo obdobje, ko so kot popoln primer, rekli so temu *degeneriranosti*, torej neokusa, izprijenosti in neestet-skosti, prikazovali slike Picassa, van Gogha, Chagalla, Matissa, ipd.

Ampak gremo od začetka. Preden bralec osupne nad moralno izprijenostjo uma, ki povezuje nasilje z umetnostjo in lepo z morjenjem, naj začnemo na začetku in spregovorimo o glavnem; o razliki med lepim in sublimnim ter razliki med etiko in moralo. Šele slednje nam namreč omogoči misliti tudi grozljive prizore kot obliko lepe umetnosti.

## Od lepega k sublimnemu

Lepo kot predmet in proizvod umetnosti se s sublimnim ujema v tem, da oba ugajata samostojno, pravi Kant (1999: 88). Seveda pa med lepim in sublimnim obstaja neka bistvena razlika že v tem, da je v zgodovini estetike mesto lepega svoj privilegirani status prepustilo učinku sublimnega, lepo v smislu skladne forme pa je privzelo kategorije prijetnega, ljubkega, 'luštnega' (Zupančič 1999: 37). Sublimno kaj malo mari za to, da bi ugajalo, sploh pa ne kar na prvo žogo, ravno nasprotno: »Občutek sublimnega oz. vzvišenega /*das Erhabene*/ nastopi kot nekakšen odmev: subjekt je soočen z nekim prizorom (npr. razburkan ocean ali vulkan), s katerim je fasciniran zaradi nepopisnega divjanja in moči, ki se kaže v njem. Na tej ravni subjekt ne čuti nič drugega kot absolutno nemoč in z njo povezano nelagodje. Tu zdaj nastopi 'odmev', čustvo sublimnega: prav v tej nemoči se subjekt zave svoje moči, moči, ki mu je dana kot umnemu bitju« (Zupančič 1993: 116, kurziva in navednice v orig.). Sublimno potemtakem ni nek svojski občutek, ki bi kratko malo obstajal, bil lašten npr. nekemu prizoru. Speljan je po poteh umnega bitja, terja refleksijo, in kot zlo ni v svetu, pač pa v pogledu, ki povsod vidi zlo, lahko isto trdimo tudi (če ne celo v istem mahu, o čemer se bomo prepričali v nadaljevanju) za sublimno; oko je organ kulture.

Zelo dobro se zavedamo dejstva, da če v kontekst morilskega nasilja vpeljujemo dimenzije sublimnega, povsem dobesedno izzovemo Kantovo parabolo, da »za našo sodbo o sublimnem ne moremo pričakovati, da bo

tako zlahka našla sprejem pri drugih« (Kant 1999: 105). Tudi zato, ker je že po Kantu konstitutivna dimenzija sublimnega to, da je »predmet strahu« (ibid.: 101) in da »bolj kot je pogled strašen, bolj privlačen postaja« (ibid.); celo »vojna vsebuje nekaj sublimnega« (ibid.: 103). Kant torej v »izkustvu sublimnega ... ločuje dva momenta. Prvi je moment tesnobe, groze, nelagodne fascinacije vpričo nečesa neprimerljivo večjega ali močnejšega, tesnobe, ki se je subjekt reši samo tako, da jo preigra v drugi moment, v občutek vzvišenosti. Prav zato je ugodje, ki se veže na ta občutek, vedno neko negativno ugodje (*negative Lust*), ugodje, ki stopi na mesto neke radikalno negativne, nelagodne izkušnje. Predmet kot vzvišen sprejemamo z ugodjem, ki je možno zgolj kot posredovano z nekim neugodjem« (Zupančič 1993: 122, kurziva v orig.; glej tudi Kant 1999: 100).

S tem nas Kant pripelje k uvodu Heglovih *Predavanj o estetiki* in nam v istem mahu ponuja tudi lestev v prešitje navidez protislovnega polja lepega in groznega, estetike in zla, kar vse sočasno eksistira v subjektu kot njegovem imanentnem bistvu in kot je sam zmožen prepoznavati in ustvarjati estetske učinke. Hegel namreč pravi takole: »Na primer strah, bojazen [*Angst*], zaskrbljenost, groza [*Schrek*] so, seveda, nadaljnje modifikacije enega in istega načina občutenja, pri čemer so deloma le kvantitativna stopnjevanja, deloma forme, ki se same vsebine občutenja ne tičejo, temveč so do nje ravnodušne. Pri strahu, na primer, je navzoča neka eksistenca, za katero se subjekt zanima, hkrati pa vidi, kako se bliža negativno, ki preiti to eksistenco uničiti, zdaj pa oboje, ta interes in ono

negativno, neposredno najdeva v sebi kot protislovno afekcijo svoje subjektivnosti« (Hegel 2003: 50, kurziva v orig.).

Hegel v uvodu k *Predavanjem* v svoji znani dialektični maniri naniza serijo filozofskih premišljanj, ki tematizirajo tradicionalne nazore o umetniškem delu. Za začetek umetnost utemelji na svobodi in jo postavi ob bok religiji in filozofiji kot zbir »načinov za predočenje in izražanje božanskega, najglobljih človeških interesov in najbolj vseobsegajočih resnic duha« (ibid.: 21, kurziva v orig.). Zanj je pojem lepega in umetnosti neka predpostavka, ki je vzeta iz sistema filozofije (ibid.: 41). Na umetnost pripne naslednja tri določila: umetniško delo ni naravni proizvod, temveč je sad človeške dejavnosti; je bistveno, narejeno za človeka; ima v samem sebi nek smoter (ibid.: 42).

Hegel kar najbolj radikalno nastopi proti zdravorumski maksimi, da je omikani čut za lepo, pravi mu okus, kakršen koli pokazatelj ali kriterij za presojanje o tem, kaj je prava umetnost (ibid.: 51). In nadaljuje: »Tako imenovani dober okus se boji vseh globljih učinkov in obmolkne, kjer spregovori stvar« (ibid.: 52). Sublimno kot predmet in proizvod umetnosti je potemtakem nesubstancialno, je zgolj nek duh stvari. Katerekoli stvari, utemeljene in proizvedene skozi delovanje svobodne volje želečega posameznika.

## **Od morale k etiki**

Sodobna (zahodna) družba je v svojem samem jedru osnovana na sholistični modrosti, da so vse naše želje le

nedosegljive iluzije, ki se jim moramo za svoje lastno dobro čim prej odpovedati. Vsa naša družbena eksistenca je utemeljena na kompromisih, ki uravnavajo vsa področja življenja, zlasti seveda nedružbenega, 'notranjega' doživljanja strasti, želja in uživanja. Po drugi strani pa vsi vemo, da je to pravo, avtentično, 'notranje' življenje, ki smo se ga primorani venomer odrekati, da bi zadostili kriterijem civiliziranega človeka, samo bistvo naše človeškosti. To nas pripelje do nerodnega sklepa: svojo človeško avtentičnost in dostojanstvo potrjujemo s tem, ko kršimo družbena pravila in omejitve. Tistim, ki to počno, dajemo različna imena v različnih časih in različnih kulturah: lahko jim rečemo svetniki, lahko grešniki, borci za svobodo, teroristi, pošasti, umetniki. Takoj nam je jasno, da imajo, denimo, svetniki in grešniki več skupnega drug z drugim kot pa z neko 'moralno večino'. Isto velja za morilce in umetnike: ne eni strani oboji fascinirajo, medtem ko je na drugi strani »moralna dobrota neizogibno neprivlačna« (Eagleton 2008: 69). Svetniki in grešniki so nerazumljivi, neracionalni, nesocializirani, prestopniški. Upirajo se redukciji na smisel, logiko, razum in moralo, ki zagotavlja družbeno existenco. Poosebljajo različne norosti, ki pa imajo skupno metodo: ne popustiti glede svoje želje. V nekompromisnosti svojih strasti, poljubno po lokalni različici ideologije povzdignjeni v svetnike ali demonizirani kot grešniki, prestopajo neprivlačne okvire morale in se nevarno približajo utelešenju tistega, čemur Kant pravi etično dejanje. Naj na kratko predstavimo, kaj je to. Po Kantu je etika kot neko 'univerzalno Dobro' in etično dejanje kot tako vedno že dodatek, presežek; sovпада z

legalnim, kolikor je storjeno v skladu z dolžnostjo, ga pa presega v tem, da je storjeno ne le zaradi dolžnosti, ampak iz dolžnosti same, iz zakona dolžnosti, ne pa zaradi nekega 'patološkega' motiva, kot denimo osebna korist, izognitev kazni, naklonjenost družbe. Kolikor voljo našega delovanja vodijo taki motivi, ki so zunanji dolžnosti kot taki, potem naša dejanja ne bodo nikoli nič drugega, kot, pravi Kant, patološka dejanja. V tem smislu je patološko dejanje tudi tisto, ki je sicer skladno z legalnim in moralnim, a je legalno in moralno tudi že razlog dejanja, saj Stvar, za katero gre, ne sme imeti (niti pravega) razloga. Kot neutrudno razlaga Kant: dolžnost je motiv na sebi, je čista, avtentična forma, ki priskrbi formo samo sama sebi. Razlogi, četudi pravi, legalni in legitimni, so vselej že vsebina nekega 'dobrega' dejanja, vsebina kulturno in zgodovinsko vnaprej definiranega 'dobrega', torej moralnega, in s tem partikularnega. Čisto etično dejanje pa je vselej dodatek, »tu gre za nekaj, kar je odveč, kar je nekoristno, kar ne služi ničemur, kar je čisti utrošek oziroma čisti presežek« (Zupančič 1993: 21). V tem smislu je torej moralnost kompromis, patologizacija nekega univerzalnega Dobrega in njega redukcije na okus in domišljije prazno, nepriljavno ideologijo srednjega razreda.

Če povzamemo: moralni zakon je za razliko od etičnega v svoji končni instanci podrejen principu družbenega udobja in posameznikovega ugodja, je generični dejavnik pacifikacije človeškosti in normalizacije družbe, kar pripelje do minimalnih pogojev za znosno koeksistenco oz. civilizirano ignoriranje človeških bitij in strasti v vsakdanjem življenju.

Prevedimo zdaj vse to v register estetike: morala ustreza pacificiranemu, socializiranemu, kompromisnemu, 'patološkemu' v sublimnem; temu rečemo lepo. Etika na drugi strani pa je 'eksces', presežek nad nesocializiranim, kulturno in časovno vnaprej določenim lepim; temu rečemo grozljivo. Prvega uravnava princip ugodja in vodi v harmonično 'civilizirano družbo', drugega pa princip želje, katere končni domet je kaotičnost predajanja strastem v uživanju.

Vztrajanje na želji in izvršitev etičnega dejanja imata vsaj dve skupni potezi. Najprej, družji ju dejstvo, da sta oba v svoji osnovi zgolj presežek, 'utrošek', kot umetnost – ne služita ničemur. In še: oboje je le čista forma. Kant nas v ničemer ne uči, kaj naj storimo, da bo naše dejanje spoznano za etično, marveč le, kako naj ga storimo: tako namreč, da moramo želeti, da bo princip našega dejanja veljal kot obči zakon. V registru želečega subjekta to pomeni, da se nobena pozitivna zapolnitev naše želje ne more izpolniti, saj želja cilja onkraj 'patoloških' vsebin. Nadalje seveda to pomeni, da nas ne fascinirajo posamezniki, ki si kaj konkretnega želijo, temveč zgolj tisti, ki imajo v naročju družbe, osnovane na odrekanju želji, še vedno svobodno voljo želeti, želeti strastno in brezkompromisno – vztrajati pri svoji želji ne glede na posledice. Zato seveda nekomu, ki je pripravljen umirati (in ubijati), da ne bi popustil glede svoje želje, ne gre odrekati etičnosti in človeškega dostojanstva (Zupančič 2000: 254, Eagelton 2008). Najbolj varen in največkrat teoretiziran primer fascinantne sublimnosti čiste želje v sporu z družbenimi konvencijami in avtoriteto je seveda Antigona in

njena brezkompromisna želja, pokopati svojega brata – ne glede na posledice! Njeno dejanje je bilo za tisti čas in prostor ekscesno: nerazumno, nesmiselno, celo nelegalno, še vedno pa ostaja primer dovršenega etičnega dejanja; primer presežka sublimnega nad zgolj lepim. Mirno lahko ugotovimo, da je Antigona preživela ravno zato, ker je bila pripravljena umreti za presežek življenja nad fizično eksistenco, za tisto, kar dela življenje smiselno, za svojo željo torej.

Pošastnost in umetnost sta torej dva načina za predočanje človeške narave. Zaradi kulturnih, ideoloških in moralnih posredovanj se zdita povsem ločeni in različni zadevi. A s stališča strukture človeških strasti je ‘zamah s peresom’ identičen ‘zamahu z nožem’ (Zupančič 2000a: 73). Zatorej lahko govorimo o morilcu kot umetniku, čigar posebnost ni ustvarjanje s čopičem, ampak uničevanje z nožem in krvjo, njegovo prazno platno pa je človeško telo, skulptura iz krvi in mesa. Njene sestavne dele lahko razstavi, jih obdela in razporedi po želji – s tem pa se morda celo približa idealnim matematičnim razmeram da Vincijevega *Vitruvijskega človeka*. Heglova izjava, da je »lahko sicer do neke mere vsakdo sposoben v kateri izmed umetnosti, a da bi se prekoračilo to točko, kjer se umetnost pravzaprav šele začne, je nujen prirojen višji talent« (Hegel 2003: 59), je nadvse prikladna tako za umetnike kot za njihove temačne sorodnike.

»Pesniki«, pravi Deleuze (v Eagleton 2008: 141), »imajo posebne stike s temo in breznom«. Za tiste manj talentirane pa obstaja tudi bližnjica. Če skladno z nemško klasično filozofijo predpostavimo, da so v ozadju velikih



kulturno legitimno priznanih umetniških del in najbolj nelegitimnih ter nizkotnih zločinskih početij isti elementi skupne človeške narave, lahko umetniške upodobitve nasilja, zlasti tiste (post)moderne, razumemo tudi drugače; kot načine brisanja meja med umetnostjo in nasiljem, kjer 'plitka duša' z upodobitvijo nasilja, morjenja in iznakaženih teles računa na premestitev naše fascinacije z nasiljem na svoje delo. Povedano z drugimi besedami: »Križa umetniške kreativnosti je zlahka razrešena in obrnjena z ustvarjanjem podob in narativov o brutalnem nasilju nad človeškim telesom« (Tatar 1995: 176). Nima torej vsaka groza estetskega statusa, tako kot ni vsa lepota v grozljivem. Govora je le o tem, da med lepimi umetnostmi ter morilskimi početji obstaja neka korelacija, verjetno kar presek, včasih celo vzajemna zamenljivost, vselej pa soizmerljivost – oboje je izraz fascinantnih učinkov človeških strasti in s tem tudi že fascinacije nad človeškimi strastmi. V tem smislu sta torej narativa morjenja in umetniškega dela onkraj razsodne moči in jima pritičejo v najslabšem primeru moralne, v najboljšem pa estetske sodbe. In učinki sublimnega sovpadajo prav s to logiko preveč/premalo razsodne moči: »Sublimno je vsaka moč, ki je tvegana, uničujoča, očarljiva, travmatična, pretirana, navdušujoča, zasenčujoča, presenetljiva, neobvladljiva, nezaustavljiva, brezmejna, temačna, zastrašujoča, vznemirljiva in poživljajoča« (Eagleton 2008: 53).

V tej luči je popolnoma razumljivo, zakaj v človeški družbi, utemeljeni na odpovedi želji in uživanja, naša pozornost velja le še 'nečloveškim' dejanjem. Taka dejanja nimajo mesta v pacificiranih družbenih odnosih, še

več, jih žalijo, ogrožajo, rušijo. Ko so enkrat opredeljena kot 'nečloveška', seveda, izgubijo tudi možnost kulturno enoznačno sprejemljivega, ubesedljivega zastopstva; so nemogoča, neizrekljiva. Tako tudi morilsko klanje, ki kajpada ustreza opisom 'grozljivega', nepojmljivega, monstruoznega. Česar ne utelesijo družbeni odnosi, čeprav se le-ti izoblikujejo prav v izogib 'nečloveškemu', in kar ni ustrezno kulturno udomačeno, dasiravno je prav 'domače' tisto, kar je njegova hrbtna stran, pa sodi v kraljestvo umetnosti. Ali povedano lepše, torej z besedami umetnika: smrt lepe ženske je nedvomno najbolj poetična tema na svetu. Edgar Allan Poe.

## ITALIJANSKI UMOR

*Opustite vsakršno upanje, vi, ki vstopate.* (Dante Alighieri)

Film z naslovom *Opera* se začne z megleno podobo operne hiše, dirigenta in orkerstra, ki se zrcalijo v krokarjevih očeh. »V prvem, presenetljivo domiselnem prizoru, vidimo velikansko ptičje oko, ki povsem prekriva zaslon, na krivulji njegove izbočene površine pa se odseva gledališče« (McDonagh 2010: 198). Podoba črnega ptiča in čuječih oči se prilagaja Poejevemu opisu krokarja (Poe 2000: 123): »In oči njegove zdijo se kot vražje, kadar spijo v soju lúči pa ostrijo se na tleh mu sence kar«. Tudi med vrhuncem filma, v tako imenovanem sklepnem prizoru, nastopajo temni gavrani, ki nemirno jadrajo med zidovi zlate operne hiše, medtem ko se z odra dvigujejo spevi Verdijevega dela *Macbeth*. Ob pravem trenutku udarijo s svilnatimi krili in pospešijo begavo letenje, nato pa se v velikih spiralnih krogih začnejo spuščati proti občinstvu in morilcu, ki sedi nekje