

# Hermenevtični nastavek za analizo moderne estetske ideologije

Kaja Kraner, kraner.kaja@gmail.com

**Andrew Hewitt. *Družbena koreografija. Ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju.***

Maska, 2017. Transformacije, 39.

Če je na prvi pogled mogoče sklepati, da je knjiga *Družbena koreografija. Ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju* Andrewa Hewitta še en prispevek k zgodovini plesa, zastavitev iz uvodnega poglavja, naslovljenega »Družbena koreografija in estetski kontinuum«, daje jasno vedeti, da ne gre toliko za to. Ne gre skratka enostavno za nov, »svež« pogled na zgodovino nekega umetnostnega medija s stališča epistemoloških in ontoloških premikov, ki so jih vnesle sodobnejše umetnostne prakse in njihove teoretske konceptualizacije. Avtor je uvodoma ekspliciten: knjiga ni še eno zgodovinsko delo o plesu, ne zanima je niti imanentna zgodovina plesa niti umeščanje plesa v širšo družbeno zgodovino, »čtetudi si prizadeva, da bi plesnim zgodovinarjem in tudi teoretikom ponudila nove, zanimive interpretativne paradigme« (7). Lahko bi torej sklepali, da si knjiga prvenstveno zada nalogo biti izvorni metodološki prispevek, pri čemer bi jo bilo v disciplinarnem smislu mogoče najustrezneje umestiti na področje estetike – seveda ne t. i. čiste estetike, vendar hkrati ne estetike kot filozofije umetnosti.

Natanko zato, ker ne gre le za nov, »svež« pogled na zgodovino konkretnega umetnostnega medija s stališča sedanjosti, Hewittu – sicer literarnemu zgodovinarju, ki se v tem primeru loteva »najbolj estetizirane oblike družbene koreografije« (13) – težko očitamo anahronistično oklepanje določujočnosti čutnih aspektov umetniškega dela ali kar izenačevanje umetnosti in čutnega. Težko mu torej očitamo interpretativni pristop, ki naj bi v kontekstu sodobne umetnosti – generičnega izraza, ki nasledi modernistično *medijsko specifično* paradigmo umetnosti – spregledal zgodovinske premene v ontologiji umetniških del, na podlagi katerih naj bi že od formativnega obdobja moderne umetnosti v vedno večji meri naraščal pomen njihove konceptualne komponente.<sup>1</sup> Že naslovitev knjige namreč nakazuje na sklep, da je avtorjev osnovni projekt zastavljen na način, da *preko, s pomočjo* konkretnega umetnostnega medija

<sup>1</sup> Na tem mestu se v veliki meri nanašam na argumente iz knjige *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* Petra Osborna.

poskuša premisliti, dopolniti, nadgraditi tradicijo materialističnih teoretizacij (delovanja) ideologije. Ravno zato se pri svoji analizi nikakor ne more omejiti le na primere iz visokoumetniškega kanona: naj gre za angleški družabni ples, visokoumetniški ples ali pač poljubno koreografirano gibanje teles v (meščanskem) javnem prostoru, kot so javne povorke, sprehodi po promenadi, pohajkovanje po mestu, bolj ali manj kultivirano premikanje telesnih delov – vse je del enega in istega estetskega kontinuuma.

Avtor klasični materialistični pojem ideologije, ki je po fazi produktivnih spojev s (post)strukturalizmom v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja (predvsem Althusser) v veliki meri izginil iz družbene teorije, aktualizira preko konceptualizacije ideologije kot performansa. Ideologija tukaj torej evidentno ni vulgarnomaterialistično sprevernjena ali lažna zavest, na podlagi česar bi se izpostavila določujočnost diskurzivnega, reprezentacijskega, umetnost pa bi nastopala kot njeno zrcalo ali sredstvo, da se jo dela vidno. Vendar hkrati ni materialna zato, ker je kot nekakšen gibalni algoritem uskladiščena, vpisana, vcepljena v krotka (torej podrejena in podredljiva) snovna telesa. Ideologija recimo ravno tako ni performans zato, ker – kot se najpogosteje razume teorija spola Judith Butler iz devetdesetih let 20. stoletja – ni nikakršne subjektivne substance, ampak zgolj performativno ponavljanje modelov subjektivacije, nekakšnih subjektnih scenarijev (v tem primeru bi na primer lahko govorili o ideologiji kot performansu takrat, ko se igra vzame pretirano resno).

Hewitta, ki v svoji razpravi zasleduje kronološki lok med znamenitim odlomkom iz pisma »zagovornika idealistične estetike meščanskega humanizma v devetnajstem stoletju« Friedricha Schillerja iz leta 1793 in izjavo »pomembnega zagovornika plesa« Havelocka Ellisa iz leta 1906, seveda ne zanima toliko razmerje oblasti do individuuma oziroma atomiziranega telesa, ampak recipročno součinkovanje gibajočih se, delujočih teles v prostoru. Plesni medij tukaj služi kot pripravno izhodišče konceptualizacije ideologije kot performansa predvsem tudi zato, ker je – za razliko od nekaterih drugih umetnostnih medijev – evidentno produktivno-ustvarjalna dejavnost, ki se ne utrdi, zaključi v artefaktu, katerega je tudi mogoče (raz)ločiti od sovpadajočega produkcijsko-repcijskega procesa.

Izhodišče za izpeljavo družbene koreografije in ideologije kot performansa avtor sicer najde natanko pri Schillerju, ki v omenjenem odlomku iz galerije občuduje iz številnih zapletenih figur sestavljen angleški ples, kjer telesa nikoli ne trčijo drugo ob drugo, ampak živahno in gladko uveljavljajo svojo svobodo ter istočasno upoštevajo svobodo drugega. Na podlagi konkretnega primera zgodnje liberalne podobe družbenega ideala, kjer je svoboda vsakega in vseh pobratena z redom, pa avtor pri tem identificira in konceptualizira tudi soobstoj dveh modelov prepleta estetskega in

političnega oziroma dveh modelov delovanja ideologije: mimetične, reprezentacijske, tudi narativne ideologije na eni strani in integrativne, estetske ideologije na drugi. Hewittova minimalna družbenopolitična kontekstualizacija Schillerja namreč sicer umešča na prelom iz klasične/klasicistične v porajajočo se meščansko estetiko, ki je analogen prelomu iz monarhičnega administrativnega državnega modela v model reprezentativne demokracije.

Meščanska ali kar moderna estetika, ki je preko kronološkega umeščanja tudi osrednji predmet knjige, pri tem nastopa kot v temelju dvojna, na podoben način, kot je dvojen oziroma razcepljen tudi samozavedajoči se meščanski/moderni subjekt. Ker samozavedanje predpostavlja določeno odtujitev (od telesa, znotrajestetskih stanj, od produktov človekovega dela ipd.), bo namreč tudi meščanska politika – naj se bo pri tem še vedno ozirala v »lepo antiko« ali, vzporedno z razvojem antropoloških raziskav, primitivna ljudstva – nostalgичno ohranjala željo po dosegu polno estetsko, ne le reprezentacijsko integrirane totalitete ljudstva/naroda. Ta dvojnost je v knjigi sicer do neke mere načeta, vendar Hewitt pri umeščanju Schillerja ni posebej natančen, kar je do neke mere razumljivo, saj se v svojem poskusu gradnje – kot to sam poimenuje – kritične hermenevtike v končni fazi tudi na več mestih distancira od »sekundarne politizacije« teoretskih prispevkov o plesu, ki so tudi primarni predmet knjige. Soprisotnost mimetične in integrativne ideologije namreč ni toliko stvar dejstva, da se Schiller nahaja na prelomu med klasicistično in meščansko estetiko, politiko ali ideologijo. Morebiti je v večji meri povezana s tem, da moderno estetiko in politiko že praktično od njenega formativnega obdobja na prelomu iz 18. v 19. stoletje (kot tudi še skorajda vse do prve polovice 20. stoletja) prečita dve nezdružljivi epistemološki paradigmi, ki vsaka na svoj način utemeljujeta družbeni red, ravno tako pa tudi politiko estetskega in funkcijo umetnosti. Na eni strani racionalistično-analitična, ki estetsko tudi postavi kot temelj in mejo vednosti, vendar vztraja pri predpostavki, da obstaja metoda ali disciplina, preko katere se lahko dokopljemo do univerzalne resnice in konstruiramo umni družbeni red. Na drugi strani »romantična«, ki zavrača univerzalizem, predpostavke o strukturi in vzorcu stvari, njihovi podredljivosti intelektualizaciji, funkcionalizaciji in načrtu, ki med drugim tudi sovpadе z vzpostavivjo ideje o avtonomni političnosti estetike in estetske ravni umetnosti.

Ko vsaj do neke mere poskuša kontekstualizirati moderno estetiko, se v skladu s teoretsko bazo materialističnih analiz ideologije Hewitt vendarle posluži predvsem razrednega umeščanja. Osredotoči se torej predvsem na mesto estetskega v meščanski politiki vzporedno s političnim vzpenjanjem meščanskega sloja predvsem od druge polovice 18. stoletja, ki ga morebiti natančneje kot Jürgen Habermas, na katerega se med drugimi tudi opira (knjiga *Strukturne spremembe javnosti*), izpostavi Norbert Elias v knjigah *O procesu civiliziranja*. Elias je namreč

pri izpostavljanju dejstva, da je vzpenjajoči se meščanski sloj svojo politično svobodo najprej udejanjal znotraj polja umetnosti in kulture – torej načeloma na področju estetskega – in da je temu ustrezno od modernosti naprej estetsko v temelju prepleteno s političnim, nekoliko bolj zgodovinsko natančen. Predvsem nemško, ne toliko v aristokratski sloj v veliki meri integrirano francosko meščanstvo je bilo tisto, ki je bilo bolj odrinjeno od neposrednejše politične moči, zaradi česar je »svojo politiko« legitimiralo z oziroma formuliralo v tesni navezavi na znanstvene in umetniške dosežke.

Ko Hewitt preko Schillerja diferencira dva načina, kako deluje ideologija – mimetično-reprezentacijsko (reprezentirana totaliteta) in integrativno-estetsko (uprizorjena, performirana totaliteta) –, se na podlagi pojma družbene koreografije vendarle dodatno samozameji. In sicer predvsem na tradicijo razmislekov o družbenem redu, »ki svoj ideal izpeljuje z estetskega polja, ta red pa skušajo vcepiti naravnost na raven telesa (10),« pri čemer ne pristajajo na koreografijo kot estetski suplement neke bolj temeljne stvarnosti. Na podoben način kot estetska ideologija ni estetizirana ideologija/politika, tudi družbena koreografija torej evidentno ne nastopa kot metafora, ampak kot »medij za utrjevanje družbenega reda na področju estetskega« (18). Na podlagi tovrstne opredelitve sledi tudi nekaj logičnih sklepov o načinu razmišljanja o politiki estetske plati »najbolj estetizirane oblike družbene koreografije«: tako kot plesa tudi filozofskih razmislekov o plesu, ki jih Hewitt prebira, ni potrebno dodatno politizirati, saj bi to pomenilo, da ples – in teorijo – zvajamo na sekundarno reprezentacijo, ki zrcali družbeno, ne pa primarno performativno *udejanjanje*, *artikulacijo* nekega modela družbenega.

V skladu z omenjenim fokusom in preko prebiranja izbranih pristopov iz sodobnejših teoretizacij plesa v tej navezavi že uvodoma načne tudi pomembno temo dveh ključnih ideologij telesne politike, ki prečita sodobnejše interpretativne pristope. Telo vsekakor ni tisto, ki jamči za materializem kritične analize, ni nikakršna preddiskurzivna entiteta, ki bi jamčila za kulturno neposredovano, nepotvorjeno resnico. Vendar (gibajoče se) telo hkrati tudi ni specifični medij, s katerim se piše (tradicija formalistične analize, ki bazira na analogiji umetnosti in jezika in se zaostri s semiotiko), četudi nedvomno na določen način označuje. V uvodnem delu, kjer torej preko kritičnega povzemanja ključnih sodobnejših interpretativnih pristopov iz teorije plesa pojasnjuje lasten pristop in umeščanje, si tako zastavi pomembno vprašanje: ker telesa nedvomno označujejo, od kod prihaja pomen, ki se tvori preko njihove dejavnosti? Jasno je vsaj to, da se ta vanje ne nalaga in preko delovanja izraža »od zunaj« (družbenopolitična dejanskost), hkrati pa tudi, da ta ne prihaja povsem iz imanentne zgodovine razvoja avtonomiziranega umetnostnega medija, ampak je stranski produkt produktivnega spajanja obojega.

Do neke mere v tej navezavi ravno tako že uvodoma postavi pomembno tezo: Schillerjevo nostalglično težnjo po polno estetsko koreografirani družbi, je mogoče brati tudi kot simptom eliminacije pogojev možnosti za njeno realizacijo v vsakdanji realnosti. To isto eliminacijo pa misliti kot pogoj možnosti nastanka – neizbežno ekskluzivnih – visokoumetniških plesnih oblik, na primer baleta, ki odtujeni telesni izkušnji meščanskega gledalca omogoča identifikacijo »s popačenim telesom, katerega samoodtujitev je dosegla raven estetskega dosežka« (29). Gre skratka za pogoj možnosti nastanka kulturne politike *kompensacijske* funkcije visoke umetnosti, ki jo udejanjajo redki visoko nadarjeni profesionalizirani ustvarjalci, trošijo pa visoko kultivirani gledalci (balet), in *razvedrilne, distrakcijske* funkcije množične kulture za vse ostale povprečneže (»popreproščeni«, »poneumljeni« popularni/družabni ples). Ker gre za dve plati enega in istega estetskega kontinuuma, Hewitt v knjigi dosledno črpa primere iz obeh »razločenih sfer«.

Prvo poglavje, naslovljeno »Marsianovo telo: estetski socializem in fiziologija sublimnega«, tako pod drobnogled vzame predvsem pisanje o plesu s strani književnih intelektualcev 19. stoletja, pri čemer avtor skromno poudari, da »bo to poglavje plesnemu zgodovinarju ponudilo le malo neposredne vednosti« (44). V poglavju tako razgrne predvsem načine, kako sta v obdobju prevlade industrijskega kapitalizma 19. stoletja, ples in umetniško delo nasploh postala eno od privilegiranih področij raziskave človekovih produktivnih, predvsem telesnih potencialov, predvsem pa tudi področje projekcij od repetitivno mehanskega, avtomatiziranega in izčrpavajočega drugačnega tipa dela. Na primer organskega, samooplajajočega se, samoreproducirajočega se, zadovoljujočega dela, ki ne potrebuje zunanje motivacije ali strukturne prisile in ki bo v veliko primerih postavljeno v bližino igre, kamor ga je sicer postavila že Schillerjeva zgodnjeromantična kritika kapitalizma (predvsem *O estetski vzgoji človeka*).

V drugem poglavju, naslovljenem »Spotikanje in berljivost: kretnja in dialektika takta«, se od tradicije t. i. estetskega socializma 19. stoletja prestavi na koreografiranje individualnih teles, pri čemer ga zanimajo predvsem zgodovinske konceptualizacije meščanskega distinktivnega vedenja, kjer družbena koreografija torej nastopa na način jezika telesa, vezanega na razred. Če se je konec 18. stoletja meščanski sloj vzpostavljajal predvsem v razmerju do aristokratskega, pri čemer je njegovo fizično telesno kultiviranost še v veliki meri obsojal kot izumetničeno in zlagano, pri gradnji lastne identitete pa stavil predvsem na krepost in moralo, v 19. stoletju formacija meščanske identitete in telesne kulture seveda poteka v razmerju do porajajočega se proletarskega razreda. Pri Hewittu takšna kontekstualizacija sicer v veliki meri umanjka, saj ga prvenstveno zaposluje sledenje nemoči/neuspešnosti meščanske telesne utelesitve oziroma formacije telesne kulture, ki se manifestira kot nerodna, neelegantna, spotikajoča se hoja ali celo padec – časna izguba telesnega nadzora.

Od tod se v tretjem poglavju osredotoči še na utelesitve političnega in nacionalnega z začetka 20. stoletja. V skladu s svojim specifičnim fokusom na tradiciji mišljenja, ki svoj ideal izpeljuje z estetskega polja in ga poskuša vcepiti naravnost na raven telesa, je tako na sledi nekakšnemu uporju proti evropski tradiciji formacije nacionalne identitete na podlagi jezika, ki jo je mogoče misliti kot obliko mimetične ideologije, saj v tem primeru narod nastopa kot nekakšna predobstoječa entiteta, ki se nato (sekundarno) zrcali, še najpogosteje v literarni umetnosti. Primer performativne nacionalne ideologije tako najde v »večno sedanji« deželi asimilacije in kulturnega prevajanja – Združenih državah Amerike, in sicer predvsem na podlagi konceptualizacij postpismene kulture Johna Martina in v plesni praksi Isadore Duncan.

Če že preko Duncaninega iskanja avtohtonega ameriškega plesa načenja razporejanje nacionalnega s seksualnim in rasnim, se v zadnjih dveh poglavjih osredotoči še na dva pristopa k, pogojno rečeno, defeminizaciji plesa kot morda najbolj feminiziranega umetnostnega medija. V tej navezavi je seveda ključno izpostaviti, da ne gre le za to, da plesni medij in plesalci iz takšnega ali drugačnega razloga nastopajo kot feminizirani, ampak da je že sama performativna ideologija, ki »vceplja ideologijo naravnost na raven telesa«, zgodovinsko povezovana s telesom, vezanim na ženski spol (moški reprezentira svojo identiteto, ženska jo uteleša).

Natanko od konca tretjega poglavja preko izbranih prispevkov Hewitt odstre tudi »progresivne« segmente kritike popularnega plesa z začetka 20. stoletja, ki jih nikakor ni mogoče brati zgolj kot zagovor ločnice med elitno visoko umetnostjo in množično, potrošniško kulturo, ampak kot lucidno kvirovsko kritiko, ki izpostavlja, kako na pare razdeljeni družabni ples hkrati krepi hegemonijo novega monopolnega kapitalizma in normalizira heteroseksualno pogodbo. Področje visoke kulture se v tem kontekstu skratka izkaže za »areno homosocialnega eksperimentiranja v dvajsetem stoletju« (150). Temu se najprej natančneje posveti preko raziskave kvirovske retorike moškega telesa v plesni praksi Nižinskega, ki preko ikonične telesne govornice tudi prelomi z modernistično simbolistično in alegorično označevalno paradigmo s preloma 19. v 20. stoletje. Od tod pa na podlagi telesne politike, ki naj bi bila analogna industrializiranemu abstraktnemu delu ameriškega tovarniškega tekočega traku, v zadnjem poglavju osvetli še formacijo novih tipologij ženskosti. Fenomen mehaniziranega, standardiziranega skupinskega plesa Tillerjevih ali Jacksonovih deklet, ki jih vzame pod drobnogled, tukaj namreč ne predstavlja le v kulturno industrijo transformiranega družabnega plesa, ampak designira tudi pomemben premik od lika Ženske k liku Dekleta. Ključna poanta samega zaključka je jasna: kapitalistični produkcijski način proizvaja materialni bazi imanentno (estetsko) ideologijo, ki se – podobno kot plešoča dekleta – osamosvojeno performativno reproducira, tudi ko izgine njen referent v vsakdanji dejanskosti.

Če Hewitt večkrat skromno poudari, da določeni deli knjige morebiti ne bodo posebej zanimivi za teoretike in zgodovinarje plesa, je vsekakor mogoče reči, da je knjiga dovolj zanimiva za tiste, ki jih – iz poljubnega fokusa in umetnostnega področja – zanima estetika. Avtorjeva zakoračitev onstran njegove lastne strokovne cone udobnosti (kot rečeno, gre primarno za literarnega zgodovinarja), tako rezultira v presenetljivo izvirnem doprinosu k mišljenju sicer precej prežvečene teme relacije med estetiko, umetnostjo in politiko.