

Petra Jager

## Umetnost in krivica

Med zapuščino Zorana Mušiča so tudi skice, ki so nastale v Dachauu, leta 1945. Ti prizori smrti, gomile trupel so danes sestavni del razstav tega svetovno priznanega umetnika, in njihova številčnost raste v sorazmerju z njegovim slovesom. Skice iz Dachaua, ki običajno visijo med preostalimi slikarjevimi eksponati, imajo poseben status, so umetnikov odziv na krivico – na razmere lagerja, kjer je bil priča množičnemu izničenju človeških življenj.

V nekem intervjuju je Mušič na vprašanje, kako ste lahko slikali spričo vse te strahote, ne da bi se menil za moralni podton vprašanja, preprosto odgovoril – moral sem slikati, čeprav bi to lahko pomenilo mojo smrt. Slikal sem, kjer sem mogel in na kar sem mogel. In enako, brez odvečnih besed, je pojasnil, kako je trideset let po taboriščni izkušnji nastal cikel *Mi nismo poslednji*. Slike kadavrov, živih mrličev, okostnjakov med življenjem in smrtjo so se ga preprosto polastile, preganjale so ga v snu, v nočnih morah.

Če za Mušiča kot umetnika slikanje ni bilo izbira, je njegova izkušnja taborišča smrti narekovala ne le njegov likovni izraz, temveč tudi tisto, kar se je moralo v njem izraziti. Slikanje je postalo pričevanje, slikarjev likovni jezik pa zrcalo tistega, kar ga je za večno zaznamovalo.

Primer Zorana Mušiča je zgovoren v več pogledih. Nekatera njegova dela so nedvomno dejanje pričevanja o monstroznostih koncentracijskega taborišča in kot taka tudi etično dejanje, zlasti še zaradi dejstva, da se je dolžnost pričevanja uresničevala celo za ceno življenja. Soočenje s krivico se pokaže kot dogoditev neke radikalne drugosti, nečesa, kar mora priti na plano, kar pa se lahko pripeti le na račun razlaščenosti umetniškega jaza – kot da se slikar instrumentalizira zato, da bi priča v njem lahko spregovorila.

Na drugi strani pa ne moremo zaobiti vprašanja, ali se to skrajno in tako množično trpljenje, ki nas z Mušičevih platen nagovarja, ne izniči,

celo zbanalizira, ko nam s teh slik polzi pogled na druge – prečudovite motive Dalmacije ali čudežno toskansko krajino. In ali niso te slike, tako mojstrske v risbi in kompoziciji, le estetizacija zla. Kaj je ta občutek nekega skrajnega brezumja, nerazumevanja, nelagodja, da smo očividci nečesa, kar bo svojo skrivnost ohranilo zase.

Umetnost je od nekdanj zavezana krivici. V današnjem času je dobila ta specifičen pomen. Misliti krivico 20. stoletja, tistega, ki ga je Gérard Wajcman poimenoval stoletje ruševin, Auschwitz pa ruševino stoletja, je mogoče le skozi kataklizmične dogodke tega časa – zločine proti človeštvu, kot so Auschwitz, gulagi, Hirošima, Kambodža, Ruanda, Srebrenica in drugi. Pri tem preteklega stoletja ne želimo preprosto odpraviti kot stoletje genocidov, katerih nadaljevanje z gotovostjo lahko pričakujemo. Tisto, kar te dogodke povezuje, so nasilne smrti, smrti brez razloga, smrti, ki z umiranjem nimajo nič več skupnega. V temelju teh zločinov stoji nepreklicna določenost za nasilno smrt, ki uhaja sleherni razlagi. Vsaka morija pa ima svojo perfidno notranjo logiko in jo določajo specifične okoliščine, zato je sleherni zlo tudi singularno in ireduktibilno.

Prepričanje, da je umetnost ne le varovalka resnice za prihodnje rodove, temveč celo dogoditev resnice v nekem določenem smislu, dobi v današnjem času poglobljeni pomen. Ni naključje, da je v sodobni etiki umetnosti dodeljena privilegirana vloga, ker naj bi zmogla posredovati krivico, ne da bi jo izdala. Prav tako je znano, da je umetnost samoniklo prva iskala poti, da bi dogodke, ki jih danes imenujemo absolutne zločine proti človeštvu, odtegnila pozabi in se pri tem dokopala do nekaterih ugotovitev, ki so jih nato povzele druge diskurzivne zvrsti. Pri tem je v ospredju vprašanje možnosti reprezentacije dogodka, kot je genocid. Lastna teoretska refleksija je umetnost vodila k sublimnemu prikazu, prikazu, ki nič ne reprezentira.

Kar se zdi zanimivo in bi radi na tem mestu orisali, sta dva heterogena, celo diametralno nasprotna teoretska pristopa k vprašanju etike in umetnosti. V mislih imamo neko določeno filozofijo, ki etiko utemelji na estetiki, ter umetnostno vedo, kot je npr. literarna, za katero problem literature kot etičnega dejanja strogo vzeto ne obstaja. Če si prva sposoja umetnost, da razreši etične dileme pričevanja o krivici in jo nato tudi normira (umetnost lahko upraviči svoj obstoj le, če priča o krivici, kakor tudi priča lahko zgolj določen prikaz), je na drugi strani očitna popolna nezmožnost misliti sprego umetnosti in etike, ki ne bi bila podrejena izključno estetskim načelom. Zato bosta npr. likovna razstava, posvečena Srebrenici, ali taboriščna poezija podvrženi enakim estetsko-formalnim kriterijem kot katera koli druga likovna ali pesniška manifestacija, ki je ni motivirala odgovornost do krivice.

Kako razumeti to preskripcijo, ki je kljub vsej rigoroznosti ni mogoče povsem odpraviti kot neupravičen teror? Kajti, kot je bilo mnogokrat povedano, z Auschwitzem so bile nekatere stvari v zahodni kulturi za vselej presežene, kot npr. heroizem smrti ali tragika, ki črpa iz gole končnosti, minljivosti človeške eksistence, kar nekatere vsebine in reprezentacije pretvarja v kič ali jih dela obscene. Če problem konkretiziramo: ali se lahko umetnost, relevantna za današnji čas, ne meni za zlo, ki je zakrivilo množične poboje, ter na drugi strani, ali je zahteva, da umetniško delo nekako izkaže pieteto masovnemu iztrebljanju, res upravičena.

Morda pa je situacija absurdna in ne ponuja rešitve. Kaj to pomeni, zelo točno opiše pripovedovalec Sebaldovega romana *Austerlitz*: "Zares strašljivo je bilo, piše Jacobson, ko si le korak od trdnih tal pod nogami videl tolikšno praznino, ki se je odprla pod tabo, ko te je preblisnilo, da tu ni nobenega prehoda, temveč le ta rob, na eni strani samoumevno življenje, na drugi njegovo nepredstavljivo nasprotje. Prepad, v katerega dno ne seže noben žarek svetlobe, je za Jacobsona prispodoba za izgubljeno preteklost njegovega ljudstva in njegove družine, ki je, kakor ve, ne bo več mogoče dvigniti od tam spodaj." To brezno brez dna obstaja zgolj za tiste, ki hočejo stopiti na njegov skrajni rob in strmeli vanj. Razdvaja življenje od izkustva zla – preživetja, ki onemogoča sleherno restitucijo življenja.

Ta etična vprašanja je v svoji filozofiji med drugimi skušal domisliti tudi Jean-François Lyotard. Tukaj si za ponazoritev problema nadvse poenostavljeno izposojamo nekatera njegova stališča.

Zelo očitna dilema, ki se pojavlja v zvezi z masovnimi zločini 20. stoletja, je, da ostajajo nekako nelegitimirani znotraj prava – številni nacistični zločinci so ostali na prostosti, bili denacificirani ali pa so odslužili neznatne kazni, kljub prizadevanjem haaškega tribunala, tisti, ki so krivi za bosanski genocid, še zmeraj niso obsojeni, v Sloveniji nihče ni pred sodiščem odgovarjal za povojne poboje, čeprav so ti splošno znano dejstvo itn. Odškodnine žrtvam zločinov, tudi če so bile določene in izplačane, ne morejo odpraviti krivice, ki je bila takšna in tolikšna, da je za seboj pustila nepopravljivo razdejanje, ki ga nobena pravna poravnava ne more odpraviti. V zadregi se je znašla tudi zgodovina ob spoznanju, da t. i. zgodovinska dejstva ne morejo zadovoljivo pojasniti dejanskih razsežnosti in posledic dogodka. Tako sodišče kot zgodovina potrebujeta materialne dokaze, čeprav obstajajo zločini, ki jih ni mogoče dokazati, ker so zločinci za seboj izbrisali sledi. Ugotoviti ni mogoče niti natančnega števila žrtev. Za sodišče neki zločin obstaja le, če je verificiran po pravilih, ki jih za to predpisuje pravo. Znano je stališče Giorgia Agambena, da pravo ni bilo zmožno odgovoriti na problem Auschwitzta, temveč je nastali problem kvečjemu ogrozil pravo.

To seveda ne pomeni, da so politična, pravna in zgodovinska legitimacija zločina irelevantne, nobena žrtev genocida se ne more pomiriti s tem, da morilci ostajajo nekaznovani, vendar pa molk žrtev priča, da ostaja neka neodpravljava škoda tudi po tem, ko je bilo v pravnem kontekstu "pravičnosti" zadoščeno, da se je zgodilo nekaj, kar ni mogoče izpričati.

To ima v mislih Lyotard, ko pravi, da je status žrtve neodpravljev oz. da je prizadejana krivica absolutna. Krivica je nekaj, česar ni mogoče pretvoriti v škodo, ker se ne more izraziti v za to predpisanih idiomih, oz. zanjo ne obstaja ustrezna beseda. Zato poravnava ni mogoča, žrtev krivice pa je posledično obsojena na molk. Ta naznanja trpljenje, ki se ne more ubesediti. Paradigma krivice je za Lyotarda žival in njen mutizem, ker nima nikakršne možnosti, da bi v skladu s človeškimi pravili pričala o prizadejani ji škodi. Status žrtve tako na eni strani določa nujnost, da bi krivica prišla do besede, in hkrati nemožnost, da bi se artikulirala. Zato je travmatični dogodek, kot je genocid, za Lyotarda nekaj, kar ostaja neizpričano.

Zelo sugestibilna v tem pogledu je trditev Jeana Améryja, ki pravi, da so v moralnem smislu na grozodejstva iztrebljanja ostale priklenjene zgolj žrtve, ne pa tudi rablji. Lyotardovo tezo o neodpravljevosti krivice potrjuje tudi zastrašujoče dejstvo nešteti samomorov tistih, ki so prestali taborišča za uničevanje in si vzeli življenje tudi desetletja po izkustvu lagerja. Z Auschwitzem npr. je bila etika postavljena pred vprašanje, kako jo je mogoče še utemeljevati na moralnem zakonu, če zakon terja podreitev volje radikalnemu zlu. Soočiti se je morala z banalnostjo zla in tudi s fenomenom, da je taborišče smrti po definiciji krivilo žrtve, ne pa tudi njihovih rabljev, katerih samomore, če so jih že naredili, le težko razumemo kot dejanja vesti.

Ravno v tej vrzeli med pravnim in zgodovinskim prepoznanjem genocida in dejanskimi razsežnostmi zločina pa nastopi umetnost, ki je, kot se zdi, ne le po Lyotardovem prepričanju, zmožna ohraniti zvestobo dogodku – pričati o absolutni krivici in obvarovati spomin oz. dogodek pred pozabo. Pravzaprav je temeljni zastavek ne samo umetnosti, ampak tudi literature in filozofije, da priča o krivici. In v skladu z absolutno naravo krivice je tudi pričevanjska naloga lahko le neskončna.

Zelo tehten in v praksi zlahka potrjen je Lyotardov stav, da je mnogo bolj sofisticiran in mnogo zanesljivejši način, kako pozabiti zločin, ta, da dogodek predstavimo (če se spomnimo samo ne tako davnega povsem spodlelega poskusa ekranizacije zgodovinskega dogodka fojb – *Srce v breznu*). Komemoracije, spominska obeležja, monumentalizacija zgodovine, kakor tudi slabi filmi in literatura so za Lyotarda nekaj, kar pripomore k anamnezi, kar nam ponuja pomiritev tam, kjer nobena pomiritev nikoli ni mogoča.

Zgodovinski spomin je lahko le kolektivna pozaba. Ker se na njem utemeljuje (politične) skupnosti, mora delovati selektivno, nekaj prikrije in izbriše z namenom, da bi povzdignil neko spominsko. Je sredstvo politike pozabe. Zaradi te anamneze, ki je na delu v kolektivnem spominu, se zlo neskončno ponavlja. Edini način za Lyotarda, da se dogodek ohrani, je, da ostane nepredstavljen v podobi in besedi. To seveda ruši naše konvencionalne predstave o pomenu ter vlogi spomina in zgodovine.

Če nekoliko svobodneje preinterpretiramo rigorozno Lyotardovo stališče, da se na dogodek, ki je lahko le neki absolutni šok, ki ukinja sleherni obstoječi red, vsako mero, s katero bi ga lahko zapopadli, ni mogoče navezovati, ne da bi ga potvorili, da potemtakem vsaka priča, torej tudi vsako umetniško delo, v nekem smislu laže, se izkaže, da je absolutno krivico mogoče posredovati le skozi določeno estetsko formo. Ta prikaz mora biti adekvaten naravi travmatičnega dogodka, ki je nekaj nepričakovanega, nekaj, česar ni mogoče racionalizirati, nekaj, kar ruši naše predstavne zmožnosti. To ne more biti več lepa forma, temveč kvečjemu sublimni ali negativni prikaz, ki s pomočjo čutnega skuša prikazati, da obstaja nekaj, kar uhaja čutni zaznavi, vidnemu. O dogodku je mogoče pričati le tako, da se pokaže sama nemožnost prezentacije, kot npr. za Lyotarda ne obstaja pozitiven prikaz ali reprezentacija, ki bi lahko pričala o plinski celici, ker bi to pomenilo iz absolutnega nesmisla konstituirati neki smisel. Zato sublimni prikaz ničesar ne predstavlja, ničesar ne rekonstruira, ničesar ne pripoveduje in onemogoča sleherni konotacijo. S tem naj bi ta umetnost naprezala mišljenje gledalca, ki gleda in nič ne vidi, razen svojega pogleda in gole prezenze; tako naj bi intenzivirala njegovo zmožnost občutenja in razsojanja ter predvsem krepila njegov čut za krivico.

Radikalnost Lyotardove teorije je v tem, da za umetnost današnjega časa prizna le tisto, ki priča o trpljenju, kar hkrati pomeni, da privzame sublimni prikaz, ki naj bi nadomestil estetske učinke lepe forme. Vendar s tem, ko etiko prepusti vprašanju izraznih sredstev, jo tudi relativizira. Sublimni prikaz je rezultat procesa, ki ga je ubrala umetnost 20. stoletja, da bi našla izraz za nepredstavlljivo, vendar ima to lahko zelo različne pomene, nikakor ne zgolj krivice. Sublimna estetika povezuje umetniška dela, ki so nastala iz (neposredne) izkušnje krivice ali dolžnosti do te krivice, in tista, ki v ustvarjalnem procesu niso nastala iz etičnih vzgibov, čeprav jih je umetniško raziskovanje pripeljalo v območje negativnega prikaza. Ne glede na to, da le malo artefaktov 20. stoletja ustreza Lyotardovi definiciji sublimne umetnosti v strogem pomenu besede, so številni med njimi takšni, ki vztrajajo pri figuri, in vendar njihove pričevanjske razsežnosti ni mogoče zanikati.

- Pobili bomo vse ptice.
- Vse. Vse, so rekli vrani v mraku.
- In v tišini noči sem slišal,
- kako nekdo v vrtu ubija moje ptice.
- In vedel sem,
- da bodo zdaj moja jutra
- brez pesmi,
- in čutil sem,
- kako grabi žalost mojo dušo.

Literatura, ki je izšla iz neposrednega izkustva množičnega iztrebljanja, nasilne smrti, mučenj, je pisava, ki jo narekuje preživetje, preživetje nečesa, kar je bilo zapisano gotovi smrti. Ta pisava je absolvirala smrt in stoji pred nemogočo nalogo, upravičiti mora neki absolutni nesmisel – kontingenco preživetja. Zato je to literaturo mogoče prepoznati tudi kot žalovanje za tistim, kar je bilo v preživetju izgubljenega. Čeprav morda v zapisovanju, ki je vselej tudi neki varnostni mehanizem zavesti, neka cenzura ali sito tistega, kar je aficiralo subjekt, išče odrešitve zase, lahko pomeni le eno – poglobljanje groba, tiste rane, prizadejane z zakonom, ki je predpisoval gotovost smrti. Kot pričevanje je pisava nujnost, ki piše iz talstva Zakona.

Posebnost ne le literarnega, temveč slehernega umetniškega pričevanja je v posebnem razmerju med etičnim in estetskim, med izkustvom in ubeseditvijo oz. reprezentacijo. Kot rečeno, je motivacija za nastanek takšne literature v principu etična, potreba po pričanju. Pomeni odločitev za obdelavo krivice v polju literarne prezentacije. Pričevanje se torej manifestara v estetski formi, literarnem žanru, katerega pogoj je notranja struktura, ki literarno snov podredi estetskemu izrazu in posledično terja estetsko sodbo, ne etične. Kaj zapadlost etičnega dejanja umetniški formi lahko pomeni. Izkaže se predvsem kot ambivalentna.

Kot potrjujejo tovrstni literarni poskusi, je literatura vseskozi iskala izrazne forme, ki bi dogodke, o katerih priča, odtegnile estetizaciji. Čeprav gre za bistveno heterogena načina, ki ju določajo zvrstne zakonitosti, je tako za pripovedništvo kot pesništvo mogoče trditi, da je ta pot vodila v bližino molka in se kaže kot poskus, kako dati besedo tisti praznini, izrezu, ki nasledi pripetitev razdejanja. Zdi se, da pripoved kot narativna struktura, ki vsiljuje smoter, dovršitev, srečni konec, ki dogodke organizira v neko smiselno diahronijo, sukcesivnost, ki pozna prej in pozneje, sploh nima nikakršne možnosti, da bi posredovala neki popolni izbris, kaos, katastrofo, ki je uničila tudi našo zmožnost, da bi dojeli

njene razsežnosti. Vendar je pripoved iznašla načine, predvsem tako, da je potvorila jezik – gradila je na navzkrižju med jezikovnimi zmožnostmi in tistim, kar naj bi bilo v jeziku posredovano. Jezik na semantični in sintaktični ravni deluje proti totaliteti, proti času, ki skuša nadaljevati, čeprav se je ustavil. Je jezik, ki ne pozna nobenega mesta gotovosti več. Odločilni pomen tako za umetniško kot etično realizacijo pričevanja pa ima določena pripovedna perspektiva – ta mora dogodek posredovati brez sodbe, v nekem smislu mora obnoviti svoje otroštvo ali, drugače povedano, dogodek mora posredovati, ne da bi ga razumela, zato je ta perspektiva tudi perspektiva “nedolžnega pogleda”.

Ker jezik pesmi ni zavezan narativnemu redu, temveč je zmožen posredovati ahronijo in tako ohraniti tisto, kar je na dogodku neizrekljivega, neprevedljivega, nekaj, kar je jezik izločil, velja prepričanje, da pesem zvesteje priča o travmatičnem dogodku. Zaznamovanost jezika z resničnostjo, tj. smrtjo, ki je hujša od smrti, naj bi pesniški jezik posredoval nepotvorjeno, neposredneje. Da je lahko dala besedo tej resničnosti, je pesem morala spregovoriti v obskurnem jeziku, vendar hkrati, ker je pesem to postavila v bivajoče dolžnost pričevanja, ni smela izzveneti v blagozvočju jezika. Zato je pesniški jezik prignala na skrajni rob njegovih zmožnosti. Na koncu je pričala za ceno pesmi.

Ta abstraktni prikaz, ki ga ni mogoče povezati z nikakršno eksterno realnostjo več, ki aktivira neskončno možnost referentov, je brezmejno sugestibilen, dogodek prepusti naključju. Pesnik, ki pesni iz občutja krivice, “sporočila” svoje pesmi, nikoli ne more prepustiti naključju oz. je to dejstvo zanj lahko le pogubno. Vez med pesnikom, ki pesni iz izkustva smrti, in pesmijo je v nekem globljem smislu ontološka. Pesem mora spregovoriti, pričati o tej krivici, zato ni nikoli svobodno na poti izzivajoč globine jezika in moč besede, temveč pesni iz nekega radikalnega trpljenja, ki presega “običajno” eksistencialno tragiko. Vendar na koncu je posledica hermetičnega jezika ta, da pesmi, ki je nastala iz obvezanosti pred Zakonom, nič ne razdvaja od druge obskurne pisave. Zlije se s pesniškim izrazom, ki je starejši od ruševin 20. stoletja. Da bi izrekla neizrekljivo, je moderna lirika že zelo zgodaj iskala besedo na meji molka, opustila kontrapunkcijo, razdrila stavek, povzdignila nominativ. S pomnožitvijo semantičnih in sintaktičnih elips je postala fragment, ki se zgošča le še okoli simbolov, in jim daje povsem nov osupljiv pomen. Lirski subjekt je potihnil, pesniška realnost ni več merila na nič zunaj jezika. To je bila pesem, ki je hotela zveneti pred smislom.

Torej je ključ za bolečino pesmi vsaj deloma potrebno iskati v poetikah, teorijah, ozadjih, iz katerih je bila pesem snovana.

Ker tako pesem kot pripoved ne moreta povsem opustiti formalne smotnosti in zato ostajata estetski manifestaciji, dogodek izgubita. Pričevanje je v tem pomenu obsojeno na neuspeh in zato travmatično v razmerju do pišočega jaza. Medtem ko je za nas, naslovnike, odločilna prav umetniška raven pričanja. Pričevanjska razsežnost literature je njen etični presežek, vpis etike v umetnost, ki estetskega izraza ne odveže njegovega etičnega vzgiba. Poziva nas k drugačnemu branju, k odgovornosti, ne glede na to, da se z estetsko formo osamosvoji od dogodka in zaživi kot umetnina, ki nič več ne dolguje singularnemu.