

GEOFFREY HARTMAN

Usodno vprašanje kulture

Umetnost je vedno uživala določeno avtonomijo zaradi svoje sposobnosti uporabe simpatetične imaginacije neodvisno od političnih direktiv ter socialnega ozadja. Literatura (ki je še zlasti moj predmet raziskovanja) lahko doseže zelo različne skupine ljudi tudi onstran nacionalnih meja. Lahko spodbuja in žali – kakor tudi poučuje.

Kljub temu pa so umetnost obtožili njenega domnevnega elitističnega statusa. Ker je tako raznovrstna, jo je težko posploševati. V zadnjem času pa je postal poskus njenega nadzorovanja s kulturnimi ali političnimi smernicami ter drugimi funkcionalnimi kriteriji predmet intenzivnih razprav. Njeni zagovorniki so se morali spoprijeti tudi z izzivi, ki so prihajali celo iz liberalnih krogov: kaže namreč, da bi jo vsakdo rad poskušal narediti bolj merljivo in bolj predvidljivo, da bi tako dokazal njeno socialno ali materialno učinkovitost. Prišlo je do premika z estetike ali umetnosti, preučevane znotraj njene lastne inštitucionalne zgodovine, k temu, kar bi lahko imenovali »kulturalizem« – poskus, da bi uporabili umetnost za diagnosticiranje ali potrjevanje določenih kultur. Ali lahko še vedno razumemo paradoks Hannah Arendt, da so dela umetnosti »najbolj tuzemske od vseh stvari« v njihovi trajni moči, hkrati pa »edine stvari brez funkcije v procesu življenja družbe«?¹

Čeprav se zdijo literatura in razmišljanja o kulturi še tako daleč stran od vojn, ki so divjale skozi 20. stoletje, se je dobro spomniti porogljive opazke Juliene Bende v knjigi *Izdaja intelektualcev* (La trahison des clercs, Grasset, Pariz 1927): »Mnenje, da bi morala politična vojna pomeniti tudi vojne kultur, je dejansko iznajdba našega časa, in to mu zagotavlja vidno mesto v moralni zgodovini človeštva.«²

Če obravnavamo ekspanzijo kulture kot besedni in kot akademski subjekt, se lahko vprašamo, kakšen je potem sedanji status literature in literarnih študij. »Literatura« ni ekspandirala; če nič drugega, sta vitalnost in vpliv besede »kultura« danes nejasna. Ironično se zdi, da je uporaba tega, kar je Clifford Geertz poimenoval »analogija teksta« v antropologiji in kulturoloških študijah – kar omogoča »globlji« opis religijskih in socialnih ritualov različnih družb – področju literarnih preučevanj prej nekaj odvzela kakor pa mu kaj prispevala. Če je »človek žival, ujeta v mreže pomenov, ki jih je sama spletla in

razpela«,³ če je socialni, ritualni in simbolični proces tekst, kako lahko potem razločimo tekstualnost literarnega artefakta?

Analogija teksta je funkcionirala pravzaprav tako, da je umetnost postavila na nivo vseh ostalih dejavnosti in spodbujala poglede, ki so jo ali demistificirali ali pa krčili na ilustracijo. Po vihravem obdobju, v katerem je semiotična teorija kulture ujela v svojo mrežo vsako človeško dejavnost, študentje in profesorji literature ne vedo več zagotovo, kaj preučujejo. Mnogi čutijo, da je bila literatura, kakršno smo poznali, odrinjena v preteklost, v zastarelo in neuporabno kraljestvo, ki ga opredelujeta dominanca in privilegij pismenosti, in s tem – zaradi svoje razpoznavne estetičnosti – med reakcionarne opuse. Danes se tako teorija kot duh časa borita proti temu, kar je videti kot ptolemejsko veselje (kanonična literatura), ki se umika ne le kopernikanskemu modelu, temveč tudi pluralnosti svetov, kultur, ki imajo ali svoje lastno »sonce«, svoj lastni princip identitete, ali pa v pomanjkanju trdnega središča to ustvarjajo z umetno bleščavo reklame.

Konflikt med umetnostjo in kulturo je očiten, hkrati pa ga lahko hitro spregledamo. Politika je način interpretacije in tudi akcije, zaradi česar je umetnost pogosto prisiljena v služenje. Pri tem so tveganja velika: lahko pride do preprirov o moralnih standardih in do polemik o identiteti kulture. Kulturni nacionalizem takšne ali drugačne vrste je v naših razmišljanjih in v dobršnem delu naših življenj; vojne kultur – kakor jih danes imenujejo – se odvijajo tako na globalnih kot na lokalnih ravneh.⁴ Kri in duh se mešata v iskanju identitete kulture, ki, medtem ko oživlja marsikaj iz preteklosti literature, pogosto izkorišča relikte starodavne umetnosti in jo tako rešuje pred pozabo. Ne moremo biti brezbrizni do tega, kako je kultura definirana, in rad bi – kot neko vrsto »uverture« – pojasnil, kako kompleksne in tvegane so povezave med umetniškim genijem in samodefinicijo kulture.

Kulturni nacionalizem se močno naslanja na umetnost zaradi tega, ker se šteje, da je velik narod samoumevno velik tudi v svoji umetnosti. Zgodovinski zapis naj bi zagotovil dokaz ne le o pretekli neodvisnosti ali etnični enotnosti, temveč tudi o imaginativni vitalnosti. Že starorimski pisci so si sposojali od svojih grških predhodnikov, jih prirejali ter jih poročali v svojo lastno veličino, v renesansi pa je prišlo do pospešitve in večjega razmaha tega procesa, saj so nerazviti ljudski jeziki poskušali postati nacionalne literature in se obogatiti z oponašanjem ali »prevajanjem« klasičnih vrst, podob in tropov. Izvajali so mojstrsko krajo pod patronatom Hermesa. Pozneje, z romantiko, se je pojavila trditev, da novi literarni jeziki kratko malo jemljejo nazaj to, kar je njihovo, tako kot govorijo danes nekateri, na primer, o črnem Mojzesu in črni Ateni.

Romanticizem kot gibanje so veliko manj zanimali klasični modeli formiranja nacije kot pa odkrivanje značilnih domačih virov poetične energije, pripisane *geniusu loci*. Čeprav je ostala umetniška slava motivirajoča tema, je morala biti v svojem značaju drugačna od tiste klasikov. Potem ko je bil *genius loci* ali duh prostora v neoklasični poeziji reducirana na status nižjega božanstva,

torej le na piktoreskno in dekorativno, se je radikalno razvil v lik muze in čuvarja kolektivnega spomina vsakega naroda. Romantični pesniki so bili dediči in uporabniki pomena literarne zgodovine, ki je bil osnovan na starejših klasikih in na kompetitivnih novejših delih, ki so v manj kot dveh stoletjih dobila videz domačih klasikov.⁵

Romantiki so v svoji kulturni politiki izražali tako bojazen kakor upanje. Upanje se skriva v kontinuirani veličini karakterističnega nacionalnega genija, ki pa ga krha bojazen glede njihove lastne individualne genialnosti. Ali lahko kar koli dodajo k dediščini renesanse ali pa recesija velike poezije za časa razsvetljenstva kaže na to, da je zabave konec? Renesančni pesniki so se še lahko potapljali v arhaično moč, v romanco ali vizijo, vendar pa je bil do srede naslednjega stoletja razvoj poezije že vprašljiv. William Collins je razglasil, da je postal »božji dar«, ki je navdihoval Spenserja, Shakespearja in Milтона, »dobro zakrit pred vsakim nadaljnjim pogledom.«⁶

To, kar je reševalo romantično poezijo pred depresijo, je bila ideja oživljanja: prišlo bo do druge renesanse, ki bo tokrat ustvarjala neklasično (ali radikalno klasično)⁷ literaturo, poezijo našega podnebja. Ta aspiracija je našla podporo – kakor sem že omenil – v ideji *geniusa loci*, pogosto povezani s tisto kolektivnega ljudskega spomina, sestavljenega iz ljudskih legend in pesmi. Pesmi so ocenjevali kot emanacije iz določenih krajev ali pokrajin. Povezava poezije s krajem – povezava, ki navdihuje ali pa je organska – je lahko le vraževerje ali pa v najboljšem primeru velikodušna napaka, kljub temu pa je slavitev domovine ali tožba zaradi njene izgube vedno spodbujala nacionalne občutke.

Hkrati se je v najizvirnejši poeziji obdobja romantike individualni talent ločil od *geniusa loci*, ki mu nasprotuje kot samoizpostavljeno breme tradicije, kot to, kar je genij poezije sam – nepopolno – povzročil. Wordsworth je začel svojo avtobiografsko pesem o rasti duha poeta z izlivom: klical in proslavljal je »Drago svobodo!«, kljub temu pa se »posredniška sapica«, ki jo je vzdignil »sladki dih nebes« in je pihala nanj, kar bi moralo voditi k nadaljnji kompoziciji, stopnjuje iz »poživljajoče vrline« v »nevihto, čezmerno energijo, ki moti svojo lastno kreacijo.«⁸ Obe sapi, je dodal pesnik, razbijeta notranji led, toda prisotna sta namig, da – kakor je dejal Keats – »ustvarjalno mora ustvariti samo sebe« in dvoumnost v »motenju svoje lastne kreacije«, kar sugerira, da pesem sama zase ali kar koli, kar je ustvarjeno, lahko ne zadovolji notranjega vzroka – ustvarjalne sile. V Emersonovem delu je genij – čeprav se poskuša identificirati z *geniusom loci*, z Ameriko kot novim izvorom – še toliko bolj v napetosti s kakršnim koli ustaljenim predajanjem nastalemu delu. Richard Poirier je opazil, da če poskušate s pomočjo Emersona odkriti dokaze o »geniju« v tekstu, »boste kmalu ugotovili, da mora tekst predati svoje besedišče in postati na neki način minljiv«. V zvezi s tem je citiral Emersonov znameniti uvodnik v *Journalu* z dne 18. maja 1840: »Kriticizem mora biti transcendenten, torej mora imeti literaturo za muho enodnevnico in brezskrbno gojiti domnevo o njenem popolnem izginotju.«⁹

Tovrstni skepticizem v monumentalnost kulture je morda vplival na Nietzscheja. V vsakem primeru je ravno z njim prišlo do vidno drugačnega in kritičnejšega razumevanja odnosa med narodom, umetnostjo, genijem in kulturo. Bil je ogorčen nad trditvami, da je bila nemška zmaga nad Francijo v francosko-pruski vojni leta 1871 zgodba o uspehu »nemške kulture«. Posmehoval se je takšni vrsti kulturnega nacionalizma kot robotemu poenostavljanju, ki ga je podpirala zarota novinarskih, zgodovinarskih in literarnih potvorjevalcev, ki so poskušali nadzorovati prosti čas svojih bralcev. Njihove manipulativne trditve o kulturi je imenoval poraz in ne zmaga: »poraz, celo uničenje nemškega duha v korist 'nemškega Reicha'«. ¹⁰ Nietzsche ne zanika obstoja nečesa »nemškega«, kar pa še ne obstaja, kot pravi, v obliki kulture, saj je bilo to v Evropi še vse preveč novo (še zlasti, če poskušamo primerjati s francosko kulturo). Nemška prezgodnja nacionalizacija *Geista* je bilo nekaj najslabšega, kar je Nemčijo lahko doletelo.

»Prekleta ljudska (*Volk*) duša! Ko govorimo o nemškem duhu, mislimo na Luthra, Goetheja, Schillerja in še nekatere druge. [...] Morali bi biti previdni pri imenovanju česar koli za nemško: na prvem mestu je jezik, vendar pa razumevanje tega kot ekspresije nacionalnega značaja ni nič drugega kot kliše in je še povsod vodilo v usodne dvoumnosti (*Unbestimmtheiten*) in izprevrčanje besed ... Utemeljevati narod (*Volk*) je vedno nevarno: stvari so tako premešane in zamegljene, da se enotnost lahko šele pozneje vzpostavi v jeziku ali pa v iluziji o enotnosti. Živeli Nemci! Nemški Reich! To je nekaj. Nemški jezik ravno tako. Toda nemška rasa (*Rasse – Deutsche*)! Nemčijo kot umetniško enotnost stila je treba šele najti.«



Nietzsche se je poskušal izogniti dvema zamenjavama: kulturni z rasno in kulturni z nacionalistično-politično. Obe sta namreč na tak ali drugačen način še vedno nadlegovali postromantične pisce. Tó, česar ni zanikal in je pravzaprav poskušal potrditi, je povezava ideje kulture s »stilom«, slogom kot kvaliteto, ki prežema navade in mišljenje ljudi, in zgolj v tem smislu lahko rečemo, da daje enotnost. Če bi dosegli kulturni stil, bi bila to zmaga: Nemcev nad samimi seboj, nad njihovo surovostjo, njihovim bahaštvom, njihovimi predsodki, njihovim antisemitizmom. Toda dejstvo je, da tako spočeta nemškost še ni obstajala; še vedno je čakala na svoje rojstvo. Nietzsche je dodal – gledano z današnjega vidika zlovesče –, da je »vsako rojstvo boleče in nasilno«. ¹¹

Omemba kulture kot določenega življenjskega »stila«, ki ni naravno dan ali zgodovinsko usojen, temveč oblikovan iz združbe živih institucij, ki so – kakor se je izrazil Emerson – podaljšana senca izjemnih človeških bitij, je blizu edini ideji o kulturi, ki ni – po Nietzschejevem mnenju – smrtno nevarna. Nietzsche je verjel, da je uspelo starim Grkom v določenem obdobju doseči tak vseobsegajoči kulturni stil. Kakor kolí že, ta prej dobrodejni in miroljubni kot pa militantni koncept je postal v moderni dobi redek.

Celo Nietzschejevo »estetsko« upanje v enotnost ima svoje pomanjkljivosti. Četudi je zavračal šovinizem in etatizem, je videl resnično kulturo kot rezultat intelektualnega boja velikih posameznikov, s čimer pa je ohranil koncept genialnosti na nivoju tekmovalne osebnosti. Četudi je napadal mit o zgodovinsko manifestirani usodi, se ni odrekel kultu genialnosti. Potem ko je citiral Hegla: »Kar se zgodi ljudem in kar pride iz njihovega razvijajočega se življenja, ima svoj bistven pomen v relaciji do države; zgolj posebnosti posameznikov so najbolj oddaljene od predmeta, ki je za zgodovino zares pomemben,« je pripomnil: »Toda država je vedno le sredstvo za ohranjanje mnogih posameznikov: le kako bi lahko pomenila konec! Upamo, da bo z ohranitvijo toliko inferiornih tipov (*Nieten* – bolj pogovorno »zgrab«) zaščitenih tudi tistih nekaj posameznikov, skozi katere človeštvo kulminira.« ¹² Ta antidemokratski kult genialnosti bo izkoriščal nacizem, ki je ignoriral Nietzschejevo gladko zavrnitev države kot ekskluzivnega nosilca nacionalne pomembnosti.

Delo velikega umetnika ima lahko močan in dolgotrajen vpliv na to, kako gledamo nase kot kulturo. Ta vpliv seže onstran meja vtepanja čvrstejšega čuta za nacionalni značaj (ali njegovega reformiranja). Izvirni genij med mojstri besede je dokaj dobesedno ustvarjal. Zagovarjam mnenje, da je Wordsworthu, ki je ustvarjal proti začetku industrijske revolucije, uspelo doseči tvegan kulturni transfer (*translatio*) angleškega ruralnega življenja – oziroma njegovega duha, če upoštevamo, da je bila literarna kultura (kar je pozneje še vedno bila) urban fenomen. V nasprotju s starejšimi *translatio studii* se njegov prenos ne odvija z geografsko ekspanzijo in ne skozi zgodovinski čas (iz starega Rima v Sveto rimsko cesarstvo, iz Anglije v Ameriko), temveč je mnogo subtilnejši in manj odkrito nameren: predstavi nekaj, kar je bilo v angleški kulturi prej neopaženo ali napol artikulirano, kar je obstajalo

le kot potencial. Wordsworthova poezija na noben preprost način ne odraža dejanske situacije, raje jo obda z imaginativno avro (Francozi rečejo temu *imaginaire*), ki pomaga ustvariti občutek specifično angleške kulture. Domnevam, da je to rešilo angleško politiko pred okužbo z nostalgичnim političnim idealom, osredotočenim na ruralne vrline, kar je povzročilo na kontinentu precej zelo resnih pustošenj.¹³

Ker je Wordsworthova poezija le en primer, in sam nisem preverjal drugih razlag specifičnega vpliva, ki ga je imela na angleško prizorišče, priznavam svoji tezi nič manj kot hevristično vrednost. Če pa bi moje domneve dokazali za napačne ali če bi se izkazalo, da jih je nemogoče dokazati, bi se še vedno počutil tako kakor gospa Henshaw v romanu Wille Cather *My Mortal Enemy* (Moj smrtni sovražnik, 1926): »Kako sijejo veliki poeti ...! V vse temne kotičke sveta. Zanje noči ni.«

Ko je postala industrializacija formativna sila narodov in je postalo jasno, da je čas končno pometel s preostalimi fevdalnimi inštitucijami, se je zastavilo – pogosto skupaj s prezgodnjo nostalgijo – vprašanje, kaj se bo izgubilo s to tranzicijo. Medtem ko so napredek, razsvetljenstvo in modernost še nadalje povezovali, se je namreč pojavil strah pred razpoko, ki bi lahko nastala v procesu nastajanja novih političnih in mišljenjskih struktur. Ravno v tem času se je oblikoval koncept negotovega vmesnega časa ali »obdobja tranzicije«. Slavni verzi Matthewa Arnolda o sodobnem popotniku, ki »tava med dvema svetovoma, enem mrtvem, drugim nemočnem, da bi se rodil,« odlično povzemajo ta občutek negotovosti.¹⁴

Ti verzi pa implicirajo misel, da potrebuje novi svet, če se hoče roditi, pomoč imaginativnega intelekta umetnika, pa čeprav še tako zapoznelega in konfliktnega. Pri Schillerju je ta brezizhodnost, ta občutek prepoznega prihoda, da bi sploh imel prihodnost, vsaj filozofsko transformirana. »Kultura« (včasih pa »umetnost« v pomenu umetniže, umetniške spretnosti) označuje v njegovih *Pismih o estetski vzgoji* napredek k jasno določeni moderni družbi z njenim predalčkanjem področij znanja in njeno socialno in birokratsko delitvijo dela.¹⁵ V istem času je »kultura« označevala vse, kar zdravi odtujitev in izgubo družbene skupnosti, prizadete zaradi izplavanja družbe iz bolj prvinske in nepremišljene enotnosti. Vendar pa so se v postmodernizmu pokazale posledice tega paradoksa. Če je kultura povezana z iskanjem (čeprav še tako fantazijskim) izgubljene enotnosti, potem kultura ne more ostati ločena dejavnost. Za obnovitev te enotnosti ali za njen privid mora kultura zanikati svoj ločeni obstoj. »Kultura,« je zapisal Guy Debord, »je področje iskanja izgubljene enotnosti. Pri tem iskanju je kot ločena sfera prisiljena negirati samo sebe.«¹⁶

Kaj lahko pomeni ta prisiljenost kulture v lastno negacijo? Kakšna vrsta izginjanja ali odpovedovanja ima prste vmes? Debord morda namiguje na vrnitev potlačenih, na transcendentno, celo anarhično individualnost genija, ki jo je Emerson slutil, Arnold pa se je je bal. Ta genialna energija lahko vodi v sofisticacijo sebe požirajočih artefaktov ali v centrifugalno in pozornost vzb-

jajoče potrošništvo množične kulture. Prav tako nevarno pa je tudi izginjanje različnih umetnosti zaradi njihove instrumentalizacije: če jih vidimo, na primer, zgolj kot »kulturno delo«. To jih namreč prepušča tako upravljanju kot tudi mnenju, da so pogrešljive: Ali socialno in funkcionalno ne obstajajo stvari, ki imajo večjo vrednost? Celotni odpor umetnosti proti kulturi se zdi lahko v tem primeru tak kot tisti dvornega norca: brezizrazno restitutivna, iracionalna zabava. Umetnosti ne štiti posvečena ali inštitucionalna maternica in danes tudi ne kvalitete, ki so estetske v starejšem pomenu te besede: zaščita je prišla iz odnosa umetnosti do čutilne percepcije in njene kvazikantovske imunosti pred teološkimi koncepti. Pri tem sploh ne zveni melodramatično, če ponovno govorimo o smrti ali razkroju umetnosti.

Nič čudnega ni, da je Schiller postuliral časovni presledek neskončnega trajanja, ki ga opredeljuje »estetska vzgoja«. Ta razblini naš strah pred tranzicijo: tranzicijo, ki jo vodita kultura in umetnost v svet, ki ju je preživel. Lahko bi domnevali, da je Schiller vedel, da je ta »estetska država« toliko samostojna, toliko svobodna pred nagonskimi porivi ali močjo vlade, kolikor bomo tega kdaj koli deležni mi sami. Za Nietzscheja je estetska iluzija ravno tako dragocena, enotnosti kulture pa ne more zagotavljati država. Dokler še vedno cenimo to, da nas čuti lahko presenetijo,¹⁷ in smo tolerantni do pretiravanj življenja kljub njegovim globljim pomenom in vse dokler je svoboda (kot pri Schillerju) tako ideja kakor tudi iluzija, je odgovor na vprašanje »Koliko nemško/francosko/angleško/ameriško je to?« odvisen od genialnih posameznikov in nikoli od državnih avtoritet. Če pa so hkrati narodi »umišljene skupnosti«, potem domišljija, potrebna za ohranjanje takih kolektivov, ne bo prezrla narave kot življenjskega prostora ali kakršne koli druge osnovne orientacije.¹⁸

Nedavni pritiski so ustvarili dve novi komplikaciji. Ko se odvrnemo ne le od državne politike, temveč tudi od »visoke kulture«, da bi upravičili kreativne energije, ki prihajajo iz bolj razpršenega centra, in uporabili vse kulturno kot hrano za spektakel in zabavo, potem išče resnost koncepta »kulture« zavetje pred neavtentičnostjo in trivializacijo »neke kulture«. Drugače namreč tvegamo popolno izgubo ideje radikalnega *poiesisa*: da človeka ustvarja to, kar sam ustvarja, in da ima tudi umetnost, čeprav je prej »igra« kot »delo«, transformativni potencial.

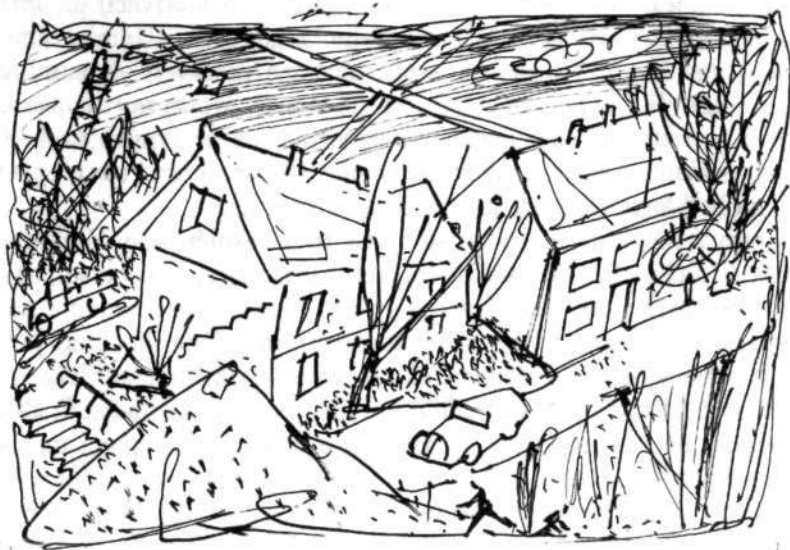
Druga komplikacija pa je ta, da ko je enkrat nacionalna država trdno vzpostavljena, pogosto s pomočjo kulturnih prepričanj, se lahko koncepta naroda in kulture ponovno začneta razhajati, saj znotraj tega okvira nastane multikulturalizem. Rezultat tega procesa je razprševanje kulture kot kozmopolitskega ali univerzalističnega ideala. Kljub temu pa se ne moremo vrniti k samoumevnemu in nepremišljenemu lokalizmu.¹⁹ To, kar zavzame mesto univerzalistične ideje, so subkulture, ki vsaka zase zahtevajo svojo identiteto v obliki intenzivno zavestnega in ideologiziranega lokalizma. Nedoločnost »neke kulture« navaja potem k nečemu tako določenemu, kot je definitivna

odsotnost »neke« pred »kulturo«. Tradicionalna antiteza kulture in narave se umakne opoziciji med kulturo in kulturami.

Ta raznolikost naroda ali pestrost kultur znotraj naroda se ideološko manj povezuje s pluralizmom kot pa z revoltom proti površinskemu in pogosto snobovskemu univerzalizmu. V Evropi so kulture maskirale svojo ekskluzivnost s trditvijo, da so ali da bi morale biti univerzalne. Vsepovsod so izobrazence poskušale opremiti s *parole* ali geslom, kakor je to dejal dr. Johnson o klasikih. Celó v bolj liberalni, prosvetiteljsko usmerjeni dobi je kultura splošno definirana kot »najboljše, kar je bilo rečeno ali mišljeno« (Matthew Arnold), in postane evangelična ali pa celo prisilno didaktična, prinašalec resnice narodu in svetu. (Arnold, zavedajoč se te prisilnosti, je skrbno ločeval kulturo od religije.) Toda pluralizem lahko ni rezultat raznolikosti, ko »neka kultura« postane popolnoma afirmativna v svoji ideologiji, ko preprosto še ni ekspanzionistična ali oblastna. Kultura manjšine v svojem iskanju identitete pogosto ne le razglasi svoj lastni način življenja, temveč tudi vztraja na prilagoditvi njenih članov vanj (kar vključuje ceremonije, obleko, dikcijo, pravila sodelovanja, povezovanja in poroke). Za tak pristop ima morda dobre razloge (disciplinirana kohezija, ki je potrebna za dosego političnih ciljev ali, na primer, zasmehovanje večine), vendar pa moramo sprevideti, da politika identitete izziva ne le državo, temveč tudi civilno družbo sámo, da »tržnica idej« ali »republika besed« zares osvobajata razpravo in izraz pred politično regulacijo ali ekstremnim sociopolitičnim pritiskom. Energije, ki razvijejo civilno družbo, energije, ki jih navajamo za »kulturne«, prav tako lahko grozijo tej isti družbi v imenu nujnejše enotnosti.²⁰

Prišel sem do sorodnega in nerazrešenega problema v zvezi s političnim učinkom »idej«, določno oblikovanih misli, ki so nadležne, sporne, strastno ali le tu in tam izpopolnjene na akademski ravni ali na civilnih forumih, ki pa zgubijo svojo nedolžnost ali fleksibilnost zunaj tega konteksta.²¹ Obstaja akademski suspenz teleološkega, v katerem sodeluje estetska izkušnja, ker je že utemeljila svoj prispevek (nepolitične) posvetnosti. Zato je Václav Havel tudi ime za določen eksperiment: ali lahko demokratični koncept, ki ga je razvila literarna senzibilnost, in dajanje prednosti civilnim idealom listine 77 preživita politiko moči in preurejanje češke države.

Ta eksperiment se ne odvija v vakuumu. Obstajajo tudi taki, ki čutijo, da svoboden razvoj takih idej dovoljuje preveč. Z obračanjem na dvajseta in trideseta leta povezujejo strukture, ki so jačale tako nevarno svobodo, s parlamentarno demokracijo kot prirojeno slabotnim sistemom, ki je destruktiven do nacionalne enotnosti v sovražnem svetu narodov: v osnovi ni nič drugega kot prerekanje strank, ki predstavljajo njim zaupane interese. Zato sam idealizem določenih političnih idealov, ki sta ga razširili ameriška in francoska revolucija – po navadi je sramotilni pridevnik, ki naj bi opisal te ideale, »abstraktno« –, obtožujejo, da jih dela nevarne. Ponoven vzpon ozke nacionalistične in ksenofobične politike v Srednji Evropi podpirajo potem s koncepti unificirane kulture, ki jo je treba



braniti in obnoviti. Etnično skupino ali kulturni narod oživljajo kot vmesni pojem, ki je sposoben živeti med zaupanimi lokalnimi interesi in neposvetnim ali kako drugače subverzivnim svetovljanstvom.

V tem kontekstu se je pojavilo tudi etnično čiščenje. Holokavst kot totaliziran in tehničiran genocid je zastrašujoče pojasnil dejstvo, da ideali lahko postanejo patološki, da jih lahko uporabijo za racionalno upravičenje nemoralnih in moralnih dejanj, ki jih država podpira. Medtem ko nas ekstremnost tega dogodka opozarja, da ne smemo estetizirati politike, nas tudi uči cenjenja estetike same, njenega razvijanja kot dragocene in dokazljive izkušnje, zase stoječe vitalnosti, ki izziva politično monomanijo. Ko je Wordsworth zapisal »Sončna svetloba je veličastno rojstvo«, mu ni bilo treba misliti na politiko, ker je o francoski revoluciji ravno tako zapisal: »Bila je blaženost v tisti zori biti živ«.

Dva tipa terorizma (če uporabim besede Jeana Paulhana) sta usmerjena proti literarni govorici in razmišljanju. Prvi napada literarni jezik v imenu jasnosti, ki se pojmuje kot logična jasnost ali »kmečka logika« brez metafor, figur, tropov, »sajenja rožic«. Vztraja na kratkoročni profitnosti jezika, na takojšnjem dobičku za narod in kulturo.

Drugi tip pa poskuša umetnost očistiti v imenu bolj kompleksnega ideala: posvečenega jezika, adamičnega ali arhaičnega »univerzalnega značaja«. Kot očetov jezik lahko vodi v jasnost dikcije, toda kot obnovljen in mladosten materni jezik, kot Dantejev »vzvišeni ljudski jezik« ustvarja pogoje za razvoj nacionalnih literatur v renesansi.²² Heideggerjev jezik Bitja je nekaj mešanega: inovativen v Heideggerjevi praksi, hkrati pa nevaren v teoriji, ker bi bil lahko izrabljen za podporo lingvističnega nacionalizma, ki poskuša materni jezik očistiti zgodovinskih prirastkov vključno s tujkami, ki jih je Adorno cinično imenoval »židje jezika«.

Obe kritiki jezika sta kombinirani z željo drugih motivacij po ohranjanju jezika »iskrenega«. To iskrenost so stalno izpodbijali (Hamlet Ofeliji: »Si iskrena?«), kot da bi bil jezik v svetu obvezno neiskren ali sumljiv, lažna spoved ali hinavska, zapeljivoča retorika. To množenje razprav in naše ogorčeno zavedanje posredniške narave pomena povečuje subverzivni občutek, da je vse retorika, neresnična retorika neresničnega.²³ Govor o kulturi bi bil glede na to zadnja, najbolj formalizirana instanca take retorike.

Realizem v sodobni umetnosti se bori s to neresničnostjo. Vendar pa je že sam poskus, da bi bili toliko realistični, kot je le mogoče, da bi opisali ekstremne izkušnje, postavil *molč* (zadrževanje govora zaradi groze, travme ali gnusa) na mesto njegove stalne obravnave v literarnih razmišljanjih. Tako je Maurice Blanchot, zavedajoč se dušечеge učinka travme, še zlasti pa političnega terorja, poskušal formulirati to, kar je udeleženo pri pisanju o katastrofi: »Na koncu mora nekdo, pa čeprav je to tvegano, spregovoriti in tvegano molčati med samim razbijanjem te tišine.«²⁴

Taki stavki iz evropskih izkušenj, iz govora, ki je moral funkcionirati pod tujo okupacijo in diktatorskim režimom, dobijo poseben patos. Alternativa ustvarjanju vrline iz pritiska in produciranju dvoumnih ali enigmatičnih načinov izražanja je razvijanje sloga, ki premaga nemost, ne pa »molčeče domene, ki je izvor tega, kar je treba razmišljati.«²⁵ Vendar pa se želja po taki vrsti integritete pogosto povezuje z izgubljenim odnosom do zemlje, dežele, ruralnih vrlin. Poguben vpliv konvergentnih pastoralnih in apokaliptičnih perspektiv na politiko si v Evropi nasilno prisvaja koncept kulture in jača protimestni provincializem, nostalgичno vero v zlate čase ali druga maščevalno naperjena obujanja pretekle in izvirne veličine. Kljub temu pa ne moremo spregledati povezave literature z bolj kontemplativnim ali estetskim načinom percepcije.

V končni analizi se vse prevede na vprašanje našega govora, vključno s trditvami, s katerimi opravičujemo nacionalne inštitucije in ustaljene načine razmišljanja in delovanja. Kulturo definira ne le sama umetnost, temveč tudi to, kakšno težo ji pripisujemo. Avtorji, ki jih obravnavam, so kritiki v pravem pomenu te besede: raziskujejo *vzajemno zavezo*, način, kako umetnost in organizirane kulture vplivajo druge na druge. Vendar pa, ali lahko umetnost postane estetska vzgoja, ne da bi se uklonila kulturni politiki?

Naloga kritika postane težja in bolj fascinantna, kajti pomembna umetnost, kot na primer Wordsworthova ali Thoreaujeva, ne predstavlja tega, za kar gre, temveč ustvari nekaj virtualnega, kar dobi pozneje moč umišljenega dejstva. Ljubezen, h kateri kliče Freud na koncu (*Civilizacija in njena nezadovoljstva*, *Civilization and its Discontents*), je morda tudi tako dejstvo. Pa če je umetniški genij še tako destabilizirajoč in anarhičen, za sabo pusti odtis, ki morda za vedno spremeni naše poglede in prepričanja. Tako je Shelley za Keatsov učinek na Naravo dejal: »Slišati je / njegov zven v vsej njeni glasbi.« Usodno vprašanje potemtakem ni, ali je to, kar je Freud identificiral kot

težnjo po smrti, mogoče sploh kdaj premagati, saj je tanatos enako nesmrten kot eros in ima genij značilnosti obeh. Vprašanje se glasi, ali kultura lahko zmanjša agresijo in prevesi tehtnico proti ljubezni. Estetska vzgoja ima tu svoje mesto in je še toliko nujnejša v času, v katerem je postala »kultura« podžigajoča beseda, ki pomaga netiti sodobne vojne.

Prevedel Vasja Bratina

¹ Hannah Arendt: »The Crisis in Culture«, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought* (»Križa v kulturi«, Med preteklostjo in prihodnostjo: šest nalog v politični misli), Viking, New York 1961, str. 209.

² »La guerre politique impliquant la guerre des cultures, cela est proprement une invention de notre temps et qui lui assure une place insigne dans l'histoire morale de l'humanité.« Bendova trditev morda ni ravno povsem pravilna, saj so bile starejše, religijske vojne hkrati tudi vojne kultur, kaže pa na vpliv mnenja, da je bila prva svetovna vojna vojna kultur, saj je postavila določeno nemško »miselnost« nasproti, na primer, francoski civilizaciji. Emile Durkheim v knjigi Nemčija nad vsemi: nemška miselnost in vojna (*L'Allemagne au – dessous de tout: La mentalité allemande et la guerre*, Librairie Armand Colin, Pariz 1915, ponatis 1991) trdi, da obstaja »celoten mišljenjski in moralni sistem, sestavljen predvsem z vojno v mislih, ki je v času miru počival v podzavesti ljudi«. To miselnost je potem tudi opisal s pomočjo citatov iz del zgodovinarja Heinricha von Treitschkeja.

³ Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures* (Interpretacija kultur), Hutchinson, London 1975, str. 5.

⁴ Za primer nedavne ambiciozne spekulacije si preberite knjigo Samuela P. Huntingdona *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (Spopad civilizacij in predelava svetovnega reda), Simon and Schuster, New York 1996.

⁵ Nemčija je poseben primer: njena zapoznena literarna renesansa sovpa z romanticizmom in do nje je prišlo pred nemško združitvijo v nacionalno državo.

⁶ William Collins: *Ode on the Poetical Character* (Oda o poetičnem značaju), 1746.

⁷ Tak razvoj je manj očiten v Angliji kot na kontinentu. Nekateri romantični pesniki, na primer Hölderlin, so zagovarjali in izvajali radikalni klasicizem, usmerjen proti predhodnemu – po navadi francoskemu – neoklasicizmu. Zamenjava francoske kulturne hegemonije z domačim genialnim resničnim častilcem in uresničevalcem idej antičnih predhodnikov kaže na kulturno-politični motiv. Za Hölderlina je bila Nemčija klasično ozemlje, ali natančneje, njegov »prevod« duha davnih predhodnikov bo razkril, da je njegova rodna nemška gruda njihov pravi dedič in naslednik.

⁸ *1850 Prelude* (Preludij 1850) 1.31–37.

⁹ Richard Poirier: *The Renewal of Literature* (Prenova literature), Random House, New York 1987, str. 88. O »antagonizmu v (Emersonovem) delu med tem, kar imenuje genij, in institucijami, ki mu jih predstavlja beseda kultura,« govori celo prvo poglavje – *The Question of Genius* (Vprašanje genija) – prej omenjene Poirerjeve knjige.

¹⁰ Prevod v angleščino je avtorjev. Na tem mestu in vseh nadaljnjih citira odlomke iz Nietzschejevega dela *Unzeitgemäße Betrachtungen* (Brezčasna opazovanja), 1873.

¹¹ Moja uporaba Nietzscheja za prikaz problematike kulture v sodobnosti ni naključna. Upoštevajte samo komentar Roberta Musila o »simptomatični« Nemčiji, zapisan okoli leta 1923: »Kar je postalo jasno v nemškem primeru – taka moralna situacija, ki ne najde več točke reference v sebi, temveč jo išče v preteklosti (rasa, nacija, religija, zastarelo poenostavljanje in moč, nepokvarjena dobrot) –, je latentno duhovno stanje v celotni Evropi. Obravnavati Nemce kot simptom pomeni, z drugimi besedami, spraševati se o celotni civilizaciji.« (Robert Musil: *Precision and Soul: Essays and*

Addresses (Natančnost in duša: eseji in nagovori), prev. in ur. Burton Pike in David S. Luft, University of Chicago Press, Chicago 1990, str. 161.) V petdesetih letih je – če si ogledamo francosko prizorišče – Fanonov postkolonialni apel natančno nasprotje Musilovega razumevanja nemške nesposobnosti najti točko reference znotraj samih sebe. Njegov *Sur la culture nationale* (O nacionalni kulturi) v *Les damnés de la terre* (Prekleti zemlje) odklanja ne le evropske kulturne modele kot kontaminirane ali pa pripadajoče preživelemu pasivnemu odporu (»Quand je cherche l'homme dans la technique et dans le style européen, je vois une succession de négations de l'homme, une avalanche de meurtres. – Ko iščem človeka v evropskih tehnikah in stilu, najdem le celo vrsto negacij človeka, cel plaz mučnikov.«), temveč tudi oživljanje lokalnega kolorita in folklore, »coutuma (običaja)« kot slabšanja uničene kulture ali v najboljšem primeru »revetement visible (vidno preobleko)« podzemeljskega življenja. Tako kot Nietzsche (čeprav ni mogel ponovno uporabiti klasikov) je obujal univerzalizem manjkajočega ideala z močjo svojega obtoževalnega sloga: »Decidons de ne pas imiter l'Europe et bandons nous nos muscles et nos cerveaux dans une direction nouvelle. Tâchons d'inventer l'homme total que l'Europe a été incapable de faire triompher. – Odlčili smo se, da ne bomo posnemali Evrope, in naše mišice in naše možgane bomo zavezali novi smeri. Skušali bomo iznajti popolnega človeka, ki mu Evropa ni bila sposobna pomagati, da bi uspel.« Frantz Fanon: *Sur la culture nationale* in *Conclusion* v *Les damnés de la terre*, François Maspero, Pariz 1961, str. 240.

¹² Iz uvodnih osnutkov k *On the Use and Abuse of History* (O rabi in zlorabi zgodovine), ki je druga od njegovih Brezčasnih opazovanj (*Unzeitgemäße Betrachtungen*) iz leta 1873.

¹³ Na kratko moram pojasniti razliko med mojim konceptom kulturne kavzacije in tistim novega historicizma. V delu Louisa Montrosa, tipičnega predstavnika tega gibanja, je briljantno opisan poudarek na »dialektični« naravi te kavzacije: umetniško delo, na primer Shakespearjeva drama, ni nikoli pasivni razultat socioekonomskih dejavnikov. Drama ustvarja kulturo, ta pa obenem ustvarja dramo, kar da teže drugače prevečkrat rabljenemu terminu »kulturna produkcija«. Montrosejeva analiza v knjigi *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre* (Namen igranja: Shakespearjeva kulturna politika elizabetinskega gledališča), University of Chicago Press, Chicago 1996, nas ima namen prepričati v obstoj tako formativnih socialnih sil (ki jih imenuje »socialni tekst«) kot prispevka teksta samega, torej njegove sposobnosti, da »fantazijam da obliko«. Pri tem pa je težko razločiti natančen vpliv umetnikovega dela: pogosto obstaja dialektična zamegljenost, saj postane Shakespearjeva vrsta prvotnega zgodovinskega prizorišča, paradigmatičen primer velikega medsebojnega vplivanja, ki se lahko vleče v neskončnost brez jasnega rezultata razen umetniškega dela samega. Tako imenovana dialektika se zato konča v zamrznjenem trenutku statike. Moja trditev o Wordsworthovem vplivu je veliko bolj zapletena in hkrati manj skromna: ustvarjeni *imaginaire* ni toliko vzvišena slika sil znotraj določenega zgodovinskega trenutka, kot je *prenos potencialnosti*, katerega realizma in idealizma ni več mogoče razločiti in ki ga izboljšamo, pa če je res kdaj obstajal ali ne. V Wordsworthovem primeru (tu se pokaže moja neskrupnost) trdim, da je obstajal doberdejen politični vpliv vsaj na dolgi rok. V primeru Shakespearja pa novozgodovinski razlagalci ne glede na to, kako globoko opisuje značaj in politiko, niso predstavili aktualnega sociopolitičnega vpliva njegovega dela, temveč le teorijo o njegovi vlogi pri nenadni medsebojni delitvi in oblikovanju *imaginaire* njegovega časa. Nejasno ostaja, kaj stabilizira destabiliziran tekst ali kaj ga naredi trajnega kot »dramatično paradigmo socialnega življenja, osnovano na interakciji protejskih igralcev« (209) ali za »mesto konvergence različnih in potencialno nasprotujočih si razprav o kulturi« (xii). Bi bilo gledališče, kakor na primer *Globe*, »nova vrsta socialnega in kognitivnega prostora« (210) brez Shakespearjevih dram? Sicer pa, ali postane »absolutistična teatraličnost« države »subjekt prisvojitve in destabilizacije« (210), ko je uprizorjena v gledališču? Pri Montrosu ima vse tendenco postati metonim vsega drugega. Največji dokaz za Shakespearjev in Wordsworthov trajni vpliv je njuna prisotnost v načinu našega razmišljanja in občutenja: še danes nam držita ogledalo.

¹⁴ Matthew Arnold: *Stanzas from the Grande Chartreuse* (Stance iz samostana Grande Chartreuse), II. 85–86. Arnold je obiskal slavni samostan (ki je bil razpuščen po francoski revoluciji) leta 1851, njegova pesem pa je bila objavljena leta 1855. Samostan je v Wordsworthovem *Preludiju* (ki ni bil objavljen vse do leta 1850) služil za simbol častivrednega aspekta preteklosti, ki bi moral ostati neoskrnjen.

¹⁵ Nekatero Adornove pripombe o obrekovanju imaginacije in po rojstvu Comtove sociologije zveni njeno represivno predalčkanje (»*Abdrängung in einem arbeitsteiligen Spezialbereich* – siljenje v

posebno področje delitve dela«) neverjetno podobno protirazsvetljenski polemiki Williama Blaka. Vendar pa Adorno le malo pove o romantični reakciji kljub dejstvu, da so se konkretizaciji imaginacije in akademski naraščajoče abstraktni poziciji glede na resnično življenje (*«ein Urphänomen der Regression bürgerlichen Geistes – prafenomen regresije meščanske miselnosti»*) upirala vizionarska dela takih pesnikov, kakor je bil Blake. O Adornu si še zlasti preberite njegovo izdajo knjige *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie* (Pozitivistični konflikt v nemški sociologiji), Luchterhand, Neuwied – Berlin 1969.

¹⁶ Guy Debord: *La société du spectacle* (Družba spektakla), Buchet-Chastel, Pariz 1967, str. 149: *«La culture est le lieu de la recherche de l'unité perdue. Dans cette recherche de l'unité, la culture comme sphère séparée est obligée de se nier elle-même.»* O brezizhodnosti v ideji kulture si oglejte tudi dodatek 1.

¹⁷ »Veter, svetloba, zrak, duh cvetlic me navdajajo z divjimi čustvi.« (Pismo Shelleyja Clairi Clairmont z dne 16. januarja 1821.)

¹⁸ Cf. Benedict Anderson: *Imagined Communities* (Umišljene skupnosti), dop. izd., Verso, New York 1991. Anderson vidi v narodu novo obliko kohezije (v času, ko starejše kulturne gotovosti slabijo): narod znova povezuje »bratstvo, moč in čas«. Še zlasti poudarja to, kar sam imenuje »kapitalizem tiska« kot posebej učinkovito silo za arbitrarne in anonimne povezave. Moj pogled je v določeni meri drugačen: splošno mnenje (v kantovskem pomenu termina) ali skupna čustva, ki se porajajo iz različnih *stalnosti* v naravi, in percepcije so v osemnajstem stoletju povezane s področjem estetskega in sugerirajo drugačno osnovo (ki jo je težje nacionalizirati) za skupnost.

¹⁹ Cf. David Simpson: *The Academic Postmodern: A Report on Half-knowledge* (Akademski postmodernizem: poročilo o znanju napol) Routledge, New York 1995.

²⁰ S tem pa ni rečeno, da naj bi nas svoboda idej vedno ohranjala kot intelektualne playboye. Nasprotno, igro naj bi jemali enako resno, kakor to predlaga Huizinga v *Homo Ludens* (1939) – knjigi, ki se zaveda sence fašizma. Naše inštitucije odražajo duha (tekmovalne) igre, iz katere izhajajo, in to celo potem, ko so njihova pravila uzakonjena. Umetnost in njeno kulturno razrašanje sta močna in razveseljiva opominjalca o neomejenih energijah – anarhičnih, samozadovoljnih – za uzakojenost in v njej. Izginevanje tega, kar je imenoval Zygmunt Bauman »legislativna« (ali predrevolucijska) vloga intelektualcev, je prineslo nadomestilo: »S tem da so sodobni intelektualci dosegli najnižjo točko svojega političnega pomena, uživajo svobodo misli in izraza, o kakršni bi lahko le sanjali v času, ko so imele besede politični pomen.« (Zygmunt Bauman: *Intimations of Postmodernity* (Sporočila postmoderne), Routledge, New York 1992, str. 16.) Vendar pa se zgodi, je Bauman pripomnil, da je potem ta svoboda odtujena z novo močjo – trgov, vedno večjim podrejanjem kulture potrošniški družbi.

²¹ Politična učinkovitost idej je na kratki rok – kar pa lahko vpliva na milijone ljudi in na nekaj generacij – odvisna od njihove dozdevne enotnosti, od njihove zamrznjenosti v resnico, ki jo povzročita ontologija ali pa ideologija. Tu radikalno politični pisatelji, na primer Derrida in Blanchot, pokažejo svoj obraz. Derrida v knjigi *Specters of Marx* (Marksovi spektri) / razvijanjem Blanchotovega eseja *The Three Voices of Marx* (Trije Marksovi glasovi) prikaže skrito polfonijo ali glasove znotraj navidezno poenotene ideologije, ki jo preganjajo kot spektralne emanacije. Predlagal je povezavo demokratičnega procesa s spoštovanjem do osvobajajoče funkcije časa in z osvobajajočo, čeprav komplicirano analizo, h kateri pristopa. Marxova dediščina je – še zlasti na dolgi rok – daleč od enoglasja: to, kar smo prišli pogledat in (v neki meri) občudovat, je to, kako so skupaj združeni trdovratno različni glasovi in celo kontradikcije v opusu, ki ga preganjajo prikazni. »Če je bila čitljivost dediščine dana naravno, transparentno, enoznačno, če ni klicala po razlagi in se ji obenem upirala, ne bi imeli od nje kaj naslediti. Na nas bi vplivala kot vzrok – naravni ali genetski.« (Derrida: *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, New York 1994, str. 16.)

²² Benedict Anderson je pravilno dojel, da je »določen pisan jezik, (ki) je nudil privilegiran dostop do ontološke resnice«, osnovni kulturni koncept »umišljene skupnosti« (*Imagined Communities*, drugo poglavje). Toda vztrajanje tega svečeniškega, vizionarskega, kvazi magičnega *logosa* globoko v čas nacionalizmov se kaže v spornem statusu literature, ki ostaja pogosto dvoumno tako na strani demotsko-sekularnega kot na strani svetega.

²³ Christine Brooke-Rose: *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic* (Retorika neresničnega: študije pripovedništva in strukture, še zlasti fantastičnega), Cambridge University Press, Cambridge 1981. Moj občutek je, da je Rousseaujeva trditev o »čistem stanju narave« in njegova slavna Prva razprava o tem, ali je »restavracija Znanosti in Umetnosti prispevala k očiščenju moral«, ki ju vidi prej kot dejavnika, ki sta prispevala h kvarjenju moral, motivirana s kontradikcijo med iskrenim človekom in njegovo govoricu ter »honnête homme« (njegovim socializiranim ekvivalentom) in njegovo govoricu. Ker se Rousseau preveč zaveda tega, da je pisatelj, se obda z – če ne celo ujame v – retorično situacijo, ki ga lahko kompromitira kljub njegovemu vloženemu naporu za doseg uničenja hipokrizije govora in moral.

²⁴ Maurice Blanchot: *L'Écriture du Désastre* (Pisava katastrofe), Gallimard, Pariz 1980.

²⁵ Heidegger, citiran v knjigi Stevena Ungerja *Scandal and Aftereffect: Blanchot and France since 1930* (Škandal in poznejši učinek: Blanchot in Francija od leta 1930), University of Minnesota Press, Minneapolis 1995. Ungerju sem hvaležen, ker je povezal Heideggerjevo trditev z Blanchotovo. Resnična narava Heideggerjeve rezerviranosti, čeprav sta jo delno raziskala Derrida in Blanchot (četrti poglavje spodaj), ostaja obskurna. Seveda ne trdim, da je ta pojav »molka« mogoče zreducirati na točno določeno še tako kompleksno izkušnjo – vojno, na primer, ali okupacijo ali holokavst –, temveč da so ti dogodki vodili k novemu in radikalnemu razmišljanju o govoru in pisanju.

