

Peter STANKOVIČ

Aleš Debeljak

Na ruševinah modernosti. Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike

Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1999.

Na ruševinah modernosti, institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike je najnovejše delo, v sicer že zelo bogatem opusu slovenskega pesnika in sociologa/filozofa kulture, Aleša Debeljaka. Kot bralci verjetno že vedo, gre za avtorja, ki na izredno vznemirljiv način kombinira svoje praktično in teoretsko ukvarjanje z umetnostjo, pri čemer ta "dvojna" vpletenost ni pomembna zgolj v smislu, da odpira pesniku platformo analitične reflektiranosti tako lastnega dela kot tudi širšega konteksta umetniškega ustvarjanja nasploh, temveč tudi zato, ker vsaj implicitno opozarja, da družboslovna teoretska refleksija, kljub vsej svoji neizmerni produkciji, ambicioznemu mislecu ne more biti zadostna pri eksistencialno zainteresiranem spoprijemu s svetom, v katerem živimo. Potrebna je še neka druga raven razmišljanja o svetu, raven, kjer besede niso več sredstvo opisa in razumevanja sveta, temveč mehanizem njegovega najbolj intimnega občutenja.

Ker spada knjiga *Na ruševinah modernosti* v segment Debeljakove teoretske refleksije, bomo v nadaljevanju poetično dimenzijo njegove misli postavili v oklepaj in poskusili predstaviti knjigo kot zaokrožen strokovni prispevek v strogo znanstvenem pomenu besede. Najprej velja ugotoviti, da je tema institucije moderne umetnosti vsebina, ki Debeljaka zanima že tako rekoč ves čas njegovega intelektualnega udejstvovanja, saj je v nekaterih segmentih to zanimanje prisotno že v njegovih *Melanholičnih figurah* (1988), prvo resnejšo artikulacijo pa doživi že v njegovi knjigi *Postmoderna sfinga* (1989). V primerjavi s tema dvema deloma, so Debeljakove teoretske pozicije v delu *Na ruševinah modernosti* bistveno bolj domišljene, toda to glede na normalno intelektualno dozorevanje, ki s časom bogati misel vsakogar od nas, ni nič presenetljivega in posebnega. Morda bolj zanimiva je tovrstna

perspektiva motrenja knjige *Na ruševinah modernosti* v kontekstu prejšnjih Debeljakovih teoretskih spoprijemov zaradi nečesa drugega: omogoča nam sledenje različnih kontinuitet in diskontinuitet v njegovi misli skozi čas, kar morda lahko omogoči natančnejšo identifikacijo pomena in mesta Debeljakovega teoretiziranja v sodobnem družboslovnem spoprijemanju s tematiko umetnosti v modernem svetu.

Nekoliko podrobnejša analiza bi tako gotovo najprej razkrila, da je v najnovejšem Debeljakovem delu prisotna večina analitičnih, teoretskih in svetovno-nazorskih orientacij, ki na takšen ali drugačen način zaznamujejo njegovo misel že od samih začetkov resnejšega intelektualnega dela. Te orientacije so v splošnem vezane na izbrane Kantove, Webrove, Habermasove, Bürgerjeve, Benjaminove in še nekatere druge koncepte, pri čemer pa od vseh teoretskih žarometov, ki Debeljaku pomagajo osvetljevati kompleksno realnost njegovega predmeta preučevanja, še vedno sveti najmočnejše Adornov. Le ta ga očitno tako vznemirja, da bi morda lahko celo tvegali trditev, da delo *Na ruševinah modernosti* v prvi vrsti predstavlja poskus ne le revitalizacije Adorna kot teoretika in njegovih analitičnih in epistemoloških nastavkov za analizo umetnosti, temveč celo do neke mere poskus odgovora na vprašanje, kako bi bila videti Adornova teorija, če bi njen avtor pisal v našem času.

Hkrati pa so zanimive tudi diskontinuitete in analitični premiki, ki jih razkriva Debeljakovo najnovejše delo. Morda najočitnejši premik je določena radikalizacija, recimo jim, svetovnonazorskih pozicij, ki formirajo to knjigo. Če se omejimo na primerjavo z omenjenima prejšnjima Debeljakovima deloma lahko tako ugotovimo, da je v *Melanholičnih figurah* njegovo zanimanje za kritično teorijo nasploh, ter za Adorna še posebej, usmerjeno predvsem na povsem načelno identifikacijo pomena enkratne Adornove epistemologije, njegove negativne dialektike in "atonalnega" stila pisanja (kakor bi rekel Martin Jay (prim.: Jay, 1991: 57 in naprej)). V primerjavi s tem je v *Postmoderni sfingi* Debeljakova uporaba Adorna že bolj ambiciozna: v delu lahko

najdemo množico adornoških nastavkov, ki ne presenetljivo, vodijo avtorja k mnogim precej adornoškim zaključkom. Kljub temu pa po drugi strani Debeljak v *Postmoderni sfingi* ne povsem nenaklonjeno opozarja tudi na prispevke postmoderne teorije, kar v navezi z določenimi simpatijami, ki jih izraža do postmoderne umetnosti, in kritiko Habermasove estetske teorije, pušča precej prostora za različne morebitne kombinacije adornoške misli z nekaterimi drugimi analitičnimi pozicijami.

Vendar Debeljak teh pluralnih nastavkov v svojem najnovejšem delu ne razvije. Na *ruševinah modernosti* se v tem kontekstu kaže kot delo, kjer avtor ne le zavestno zavrača možnost oziroma potenciala teoretskega navezovanja na različne sodobne francoske miselne šole, temveč v precejšnji meri celo zaostri svojo duhovno pripadnost tradiciji kritične teorije. V tem smislu bi veljalo kot enega od opaznejših premikov pri Debeljakovem teoretskem zorenju izpostaviti ravno precejšnjo zaostroitev tega, kar bi lahko imenovali adornoške analitične pozicije. Te so bile, kakor smo pokazali zgoraj, pri Debeljaku sicer vedno prisotne, a zdi se, da nikoli tako zelo določujoče. In ne samo to, v kolikor me vtisi pri branju ne varajo, bi lahko tudi rekel, da se Debeljak prvič izdatneje naslanja na mnoge marksistične in neomarksistične koncepte ter teoretske nastave, kar pomeni, da knjiga ni več toliko poskus ujetja moderne institucije umetnosti v njenih mnogoterih pojavnostih, razmerjih in vezanostih, v neke čim bolj prepričljive razlagalne mreže (kakor bi verjetno lahko razumeli *Postmoderno sfingo*), kot pa je predvsem poskus razumeti institucije umetnosti v terminih njene vpletenosti v ekonomska razmerja kapitalizma. V tem smislu Debeljaku služi odločna neomarksistična kritika kapitalističnega produkcijskega sistema, ki jo razvija, kot izhodišče njegove kritike sodobne (postmoderne) umetnosti, obenem pa mu prav neprepričljivost te umetnosti hkrati služi kot eden od kronških dokazov za kritično obravnavo sodobnega kapitalizma. Ta naj bi namreč po avtorjevem prepričanju (pri čemer je adornoška dediščina še posebej razvidna) v svoji obstoječi, zaostreni obliki (t. i. korporativni kapi-

talizem, ki ga določa prevlada vedno večjih in močnejših multiacionalk) produciral množico sistemskih učinkov, ki blokirajo potencialne osebnostne rasti in svobode posameznikov, pri čemer pa ne izključujejo zgolj možnosti delovanja v smeri iskanja drugačne družbene ureditve, temveč še prej onemogočajo sploh kakršnokoli mišljenje o možnosti oziroma potrebi po takšnem delovanju.

Nekoliko podrobneje bomo Debeljakove argumente in zaključke, ki jih izpeljuje v tej smeri, obravnavali v nadaljevanju, kajti najprej verjetno velja opozoriti na pomen takšne teoretske in svetovno-nazorske zaostroitve avtorjevih pozicij, kot se je očitno izkristalizirala v njegovem zadnjem delu. Sam seveda ne spadam med tiste, ki jim ob omembi marksizma pričnejo nemudoma izpadati lasje, zdi se mi namreč povsem legitimna in plodna teoretska pozicija. V kolikor bi problematiziral Debeljakov premik na okope brezkompromisne (neo)-marksistične kritike kapitalizma in mnogih njegovih nedvomno problematičnih učinkov na družbeno razmerja, bi to storil iz zornega kota prepričanja, da je družbena resničnost, ki jo družboslovci poskušamo razumeti, preveč kompleksna, da bi jo lahko na prepričljiv način "pričeli" zgolj s pojmovnim inštrumentarijem ene same teoretske tradicije. V tem smislu bi opozoril, da se mi zdijo nekateri nastavki, ki jih je Debeljak postavil v *Postmoderni sfingi*, morda bolj obetavni, saj na mnogih mestih plodno konfrontirajo nekatere prispevke francoske poststrukturalistične produkcije s kritično teorijo, pri čemer nakazujejo potencialne izgraditve neke nove analitične "kvalitete" za spoprijem s fenomenom sodobne umetnosti, toda to na tem mestu ni pomembno, konec koncev pa tudi kritična ost teorije lahko v kombinaciji s kakšno drugo teorijo izgubi svojo prepričljivost, s tem pa tudi svoj kritični smisel.

Bolj pomembno pri vsem tem se mi zdi dejstvo, da Debeljakovo delo v tem kontekstu opozarja, da nekateri premiki v smer (neo)marksizma, ki jih je v zadnjem času zaslediti v slovenskem akademskem okolju, niso nekaj izjemnega ali nenavadnega, temveč enostavno rezultat dejstva, da smo se

dokončno otesli dediščine socializma, kjer je bilo ukvarjanje z marksizmom ne le neatraktivno, saj ga je bilo že tako povsod preveč, ampak tudi nekako eksistencialno neizzivalno, saj v prejšnjem sistemu nismo tako zelo živo čutili strukturnih napetosti, ki jih predmet marksistične kritike (kapitalizem) producira. V času, ko smo vsi hočeš-nočeš postali žrtve potrošništva in drugih zgolj na videz osrečujočih ideologij, ki jih kapitalizem producira, pa je stvar seveda drugačna. V tem smislu bi morda veljalo tvegati trditev, da je širitev (neo)marksizma med slovenskimi akademskimi krogi vsaj en znak tega, da je Slovenija postala, če že ne *de iure*, pa vsaj *de facto* normalna (zahodno?) evropska država.

Ampak vrnimo se h knjigi *Na ruševinah modernosti*. Predstavil bom le ključne poudarke in zaključke, ki jih Debeljak izpeljuje.

Temeljna ambicija Debeljakovega dela je torej kritični premislek vloge in pomena institucije umetnosti v moderni dobi, vse od začetka modernosti do sedanjega trenutka. Da bi avtor opravil tako ambiciozen projekt, že na samem izhodišču zelo natančno opredeljuje ključne termine s katerimi v nadaljevanju operira. Najprej s skrbno analizo pokaže na genezo umetnosti kot posebne in avtonomne vrednostne sfere, ki se zgodi na začetku modernosti, in ki jo, v smislu Giddensove dvojne hermenevtike, reflektira in hkrati pomaga ustvariti konec 18. stoletja nemški filozof Immanuel Kant. S primerjalno analizo vloge umetnosti v pred-modernih družbah pokaže, da je posebnost vloge umetnosti v moderni družbi ta, da namesto heteronomne legitimizacije umetnosti (umetnost je možna le v funkciji nekih zunanjih, praviloma verskih resnic) nastopijo avtonomne oblike legitimizacije. Umetnost namreč glede na to, da platonovsko enačenje lepega, dobrega in pravilnega v modernem svetu ne velja več, saj je vrhovni garant kohezivnosti (Bog) izgubil svojo prepričljivost, postane sebi zadostna vrednostna sfera, ki generira lastne kriterije za presojo dogajanja znotraj svojih meja.

Da bi osmisli ta premik v statusu umetnosti in pokazal na strukturne tenzije, ki ga določajo, v nadaljevanju avtor postavi nastanek avtonomne sfere umetnosti v so-

cio-ekonomski kontekst. Pri tem opozarja, da kapitalistični produkcijski sistem, ki sicer omogoči "osvoboditev" umetnosti iz spon mehanizmov heteronomnih legitimizacij, s tem pa tudi njeno konstitucijo kot avtonomne institucije, hkrati tudi že omejuje njeno svobodo. Ali kakor pravi avtor sam, "paradoks institucije avtonomne umetnosti (je) v njeni neločljivi povezanosti z blagovno menjalno obliko, ki spodkopava avtonomijo posameznega umetniškega dela (...)" (str. 28).

Na tem mestu pripelje Debeljak, v želji po razkritju strukturnih mehanizmov, ki silijo moderno umetnost v omenjeni paradoksalni položaj svobode in hkratne nesvobode, v svojo razpravo Habermasovo teorijo meščanske javne sfere. Tu predstavi ključne Habermasove teze, pri tem pa je zanj še posebej pomemben poudarek, da je paradoksalni položaj moderne umetnosti v sociološkem smislu zakoreninjen v "nedokončanem projektu moderne": kapitalistični produkcijski sistem namreč po eni strani, predvsem seveda v svoji zgodnji, liberalistični fazi, producira prostor (javnost) in diskurz (demokracija) svobode, toda po drugi strani meščanstvo kot razred, ki je nosilec kapitalizma in demokracije kot njenega ideološkega komplementa, v točki kjer se to križa z njegovimi interesi ne uspe univerzalizirati svojega demokratičnega ideala na vse razrede in družbene skupine. V tem smislu Debeljak skupaj s Habermasom opozarja, da modernost kot doba sicer temelji na vrliki viziji svobode in pravičnosti, toda ker ta vizija v praksi ni bila uresničena (kapitalizem si v svoji razviti, korporativni fazi preko kolonizacije življenjskega sveta podredi prostore ne-instrumentalnega, komunikativnega delovanja), sodobni svet ne ponuja posameznikom možnosti osebne realizacije in svobodnega življenja, temveč zgolj potešitve bolečega spomina na nekaj kar bi lahko bilo.

Avtor v tem kontekstu izredno podrobno analizira različne segmente sodobnega kapitalizma, pri čemer več kot le mestoma zelo lucidno razkriva prispevke različnih družbenih skupin (profesionalci, birokrati, intelektualci itd.) in ideologij (potrošništvo) pri ohranjanju "družbe nadzorovane potrošnje" (str. 126). Ta izredno kritično usmerjena sociološka analiza sodobne kapitalistične ure-

ditve v nadaljevanju služi kot teoretska platforma, iz katere se v zadnjem delu knjige Debeljak znova vrne k razpravi o umetnosti. Bralcu je sicer na tej točki že jasno, da iz uničujoče kritike sodobnega sveta Debeljak ne more izpeljati pretirano afirmativnih vrednotenj sodobne umetnosti, toda avtorjev obračun je res neizprosilen. V kritični primerjavi estetskih in političnih potencialov zgodovinskih avantgard (Bürger) iz časa med vojnama in sodobnih neoavantgardnih in postmodernih estetskih praks avtor namreč trdi, da se je ves utopičen in kritičen potencial umetnosti, ki se je v zgodovinskih avantgardah uspel do skrajnosti realizirati ravno skozi odpoved njenemu avtonomnemu statusu, povsem izgubil. "Umetnost v tem postmodernem kontekstu ne vztraja več pri poprej dolgo zelo cenjeni *obljubi sreče*. Medtem ko je bil moderni pojem lepote naposled ustvarjen na podlagi ujemanja z ideali utopije in svobode, sodobno estetiziranje vsakdanjega življenja – kot kaže – postaja glavno zagotovilo politične stabilnosti, učinkovite družbene ureditve in *statusa quo*". (str. XX)

Ključni paradoks, ki se na tem mestu pojavlja, je po Debeljakovem prepričanju dejstvo, da se je kot največji neuspeh zgodovinskih avantgard izkazal ravno njihov uspeh projekta ukinitve pojma umetnosti kot ločenega družbenega pojma. Skozi odpoved modernističnemu hermetizmu so namreč avantgardisti poskušali institucijo umetnosti odpreti v smislu estetske preobrazbe vsakdanjega življenja, ki naj bi pripomogla k politični emancipaciji nesvobodnih ljudskih množic. Toda v resnici se je izkazalo, da odpovedi avtonomiji institucije umetnosti ni sledila revolucionarna emancipacija, saj se je ključni avantgardistični projekt v tem kontekstu – estetizacija vsakdanjega življenja – v svojem neoavantgardističnem in postmodernističnem nadaljevanju izrodil v poglobljevanje. Umetnost, ki jo je na tej točki kapitalistično stremljenje po profitu dokončno ujelo v mreže tržnih mehanizmov ponudbe in povpraševanja, je s tem postala le še eden od množice artefaktov, ki se drenjajo v prostoru brezosebne in prilehne instrumentalne racionalnosti. "Legitimnost umetnosti se v tem oziru pojmuje zgolj v smislu me-

njalne vrednosti, medtem ko je njena uporabna vrednost zapostavljena. V sistemu, ki temelji na maksimiranju profita, se zato objektivna vsebina umetniških del, predvsem pa njihov možni negativni kritični potencial, radikalno zoža". (str. 164)

Debeljak v tem kontekstu nekoliko podrobneje predstavi neoavantgardno gibanje iz šestdesetih let, pop art, saj po njegovem prepričanju predstavlja paradigmatični primer tega, kako sodobne neoavantgarde sicer parazitirajo na nekaterih estetskih postopkih klasičnih avantgard (kolaža, montaža), hkrati pa, v nakazanem poglobljevanem smislu, povsem opuščajo njihove emancipatorne politične potenciale, voljno zamenjujoč jih z bolj dolarsko obarvanimi težnjami. Avtor v tem smislu ugotavlja, da sodobna umetnost predstavlja zgolj rutinizacijo resnično progresivnih umetniških praks, pri čemer je bistveno to, da v ozadju stoji "zavestna podreitev uveljavljenemu družbenemu redu", ki se odraža kot "zborni klic postmodernističnih umetnikov, katerih rešilno upanje bi lahko izsledili v varljivem pričakovanju, da bo občinstvo njihovo prizadevanje po čim večjem zaslužku – zakrinkano v oblikah razpadajoče avtonomne umetnosti – razumelo ironično". (str. 188)

Debeljak v tem smislu zaključuje, da postmodernistično vrednotenje umetnosti s povsem tržnimi merili v praksi pomeni izključevanje zgodovinskih, transcendentnih in estetskih vrednosti umetniških del, saj so v sodobnosti zvedena na raven absolutnega blaga (str. 173). Kaj pa to konsekvantno pomeni za vsebino in kvaliteto umetnosti, je seveda jasno.

S tem, lahko bi rekli tipično Debeljakovim melanholičnim zaključkom, lahko zaključimo predstavitev nekaterih najpomembnejših argumentov, na katerih sloni delo *Na ruševinah modernosti*. Kot je verjetno že iz tega kratkega zapisa mogoče razbrati, gre za temeljito, konsistentno in predvsem dobro domišljeno delo, ki predstavlja izrazit in avtorsko profiliran doprinos razpravam na področjih, ki se jih dotika. V tem smislu pričujoč poskus kritičnega ovrednotenja dela *Na ruševinah modernosti* kljub najboljšim namenom ne more ponuditi veliko več kot zgolj opozorilo na dve točki, kjer je

avtorjev projekt nekoliko nedorečen.

Prva točka je sicer dobro poznana kritika, ki jo mnogi avtorji naslavljajo na dela marksistične in neomarksistične usmeritve, in v tem smislu v mnogočem velja tudi za Debeljakovo delo (glej na primer strani: 126, 129 in 130): avtorji, ki pišejo v teh teoretskih okvirih pogosto govorijo o "lažnih potrebah", ki jih kapitalistični produkcijski sistem producira, da bi se lahko ohranjal, pri čemer te niso problematične zgolj same po sebi, kot "lažne", temveč tudi zato, ker preprečujejo, da bi ljudje zadovoljevali svoje "prave" potrebe. Vendar pa, ne glede na to, koliko ta distinkcija med lažnimi in pravimi potrebami sicer nedvomno zveni vsakemu mislečemu bitju, ki je kdaj opazoval obnašanje ljudi v nakupovalnih središčih, vsaj do neke mere razumljivo, vprašanje ostaja: katere so te "prave" potrebe ljudi? Po prepričanju mnogih avtorjev (glej na primer: Strinati, 1998: 79-81) je takšna konceptualizacija problematična, ker nihče od avtorjev, ki jo uporabljajo, ne razloži, kaj konkretno misli s pojmom "pravih" potreb, ki so resničnejše od "lažnih", s tem pa trditve ostanejo precej v zraku: na osnovi tega presplošnega pojma ni jasno, kakšno alternativo ti avtorji ponujajo (morda sploh ni privlačnejša ali kvalitetnejša od, denimo, besnega zapravljanja v BTC-ju), poleg tega pa ga zaradi njegove prevelike abstraktnosti pojma niti ni mogoče kritično premisliti. Res je sicer, da mora biti vsaka teorija že po definiciji abstraktna, saj drugače zaradi posameznih dreves ni mogoče videti gozda, toda abstraktnost še ne pomeni tudi nejasnosti.

Druga točka kjer se v Debeljakovem projektu kaže senca nedorečenosti, pa je razmerje med uporabljenimi Habermasovimi in Adornovimi koncepti. V knjigi *Na ruševinah modernosti* Debeljak tako jasno pove, da se naslanja na Habermasa, ker njegovo delo omogoča prepričljivo empirično prizemljitev spekulacij frankfurtovcev prve generacije (glej str. 99 in naprej), toda pri tem pozablja, da Habermasovo delo, kljub vsem sorodnostim, ni zgolj empirično dosledneje utemeljena argumentacija spekulativnih tez klasikov kritične teorije, marveč že v osnovi nekoliko drugače naravnan pogled, ki vodi k vsaj nekoliko drugačnim zaključ-

kom. Problem v tem kontekstu je torej ta, da Debeljak za svoje "sociološko" izhodišče uporabi Habermasa, a ga nadgradi z Adornovskimi zaključki, čeprav Habermasovi nastavki že v svojem bistvu (kaj šele v zaključkih) ne peljejo ravno povsem v to smer. Razlika med Adornom in Habermasom je sicer razmeroma majhna, tako da takšen preskok konec koncev niti ni nemogoč, toda koristilo bi, če bi bil natančneje pojasnjen.

Kljub tem nedorečenostim pa velja zaključiti, da Debeljakovo delo predstavlja hvalevreden poskus kreativne in domišljene interpretacije pomena in vloge umetnosti v sodobnem svetu na horizontih, ki so jih zarisali misleci kritične teorije. Kot še posebej pomembna kvaliteta njegovega dela se pri tem kaže interpretativna drznost in ambicioznost projekta: v okolju, kjer smo bolj ali manj obsojeni na prežvekovanje tem in intelektualnih mod, ki prihajajo iz svetovnih akademskih središč, je delo prava osvežitev, ki v mnogočem presega to raven interpretacije in komentiranja aktualnega teoretskega dogajanja. Debeljakova knjiga je namreč izrazito avtorski projekt, ki se kljub temu, da izhaja iz produktivnega dialoga z mnogimi aktualnimi teoretiki, ne zadržuje na tej ravni, temveč uporabljene koncepte izkoristi za artikulacijo zelo prepoznavnega lastnega pistopa k analizi umetnosti v sodobnem svetu. V kolikor pri tem ni "aktualističen" v smislu naslanjanja zgolj na prispevke trenutno najpogostejše navajanih teoretikov, ampak svojo misel v pomembni meri utemeljuje na tezah socioloških in filozofskih klasikov, toliko bolje. Zdi se namreč, da sodobna družboslovna teorija spriči vedno večje produkcije pomeni vedno bolj zgolj seznanjanje z različnimi novitetami, kar vodi k temu, da pomen različnih konceptualnih inovacij prepogosto ostane neidentificiran in nerealiziran, saj se je v vsakem novem trenutku potrebno ukvarjati že z novimi koncepti, avtorji, razpravami, vprašanji itd.

V tem kontekstu bi bilo mogoče tvegati trditev, da je eden od ključnih prispevkov Debeljakove knjige v tem, da nazorno pokaže na analitično vitalnost, ki jo, ob nekih nujnih korekcijah, še vedno izkazuje de-

diščina kritične teorije. V luči njegovih analiz se namreč pokaže, da pomen kritične teorije ni zgolj v tem, da je vpeljala množico teoretskih nastavkov, rešitev in zanimanj, iz katerih so v nadaljevanju različne teoretske šole v sodobnem družboslovju izpeljevale nove rešitve, temveč tudi v tem, da na mnogih področjih še vedno sama po sebi nudi povsem prepričljiva izhodišča za refleksivno razmišljanje o svetu v katerem živimo. Še posebej, če avtor ne želi pristajati na takšne konceptualne rešitve, ki obstoječe "stanje stvari" (če si lahko sposodim naslov nekega Wendersovega filma) razumejo kot nekaj samoumevnega in normalnega.

Maca JOGAN

Wolfgang Benz

Holokavst

Inštitut za civilizacijo in kulturo,
Ljubljana 2000

9. maja 2000, natanko 55 let po koncu druge svetovne vojne in tri leta po prvi objavi, smo dobili slovenski prevod dela *Holokavst*, ki je plod *večdesetletnega zgodovinopisnega raziskovanja* nemškega avtorja W. Benza. Tako dan predstavitev knjige na tiskovni konferenci v Cekinovem gradu kot izdajatelj - ICK - se pomensko izjemno dopolnjujeta. Kakšno boljše darilo bi si lahko omislili ob prazniku, ki nas zavezuje k obujanju zgodovinskega kolektivnega spomina; kako bi se mogel izdajatelj ustrežneje predstaviti heročemu občinstvu kot ravno s tem delom? Da smo delo dobili v slovenščini, je z natančnim in tekočim prevodom poskrbela R. Šuklje, filozof L. Kreft in zgodovinarica M. Verginella pa sta v predgovoru in spremni besedi razširila pomenskost dela in ga utirila v slovenski vsakdanjik.

Sistematično pregledno in na obilju mnogih virov - vključno z *"najbolj avtentičnimi gradivi"* kot so gestapovski akti - temelječe delo omogoča vpogled v načrtno, kompleksno in z vsemi sredstvi prisile opremljeno prakso uničenja evropskih Judov. Čeprav se avtor osredinja na Jude, je razkrivanje razčlenjenosti, natančnosti in skrajne racional-

nosti v stopnjevanem delovanju od antisemitizma do "končne rešitve" v množični industriji smrti pomemben vir za spoznavanje delovanja institucionalnih mehanizmov nasilja, ki se jih je posluževal državni aparat velike nacistično vodene Nemčije v iztrebljanju vseh drugih "podljudi" (Rusov, Poljakov, Slovencev, Romov itd.). Spoznavanje dejanskih potekov "čiščenja" nemškega prostora od vseh "motečih" elementov, dejavnosti vseh vključenih akterjev in načinov njihovega vključevanja v množično uničevanje ljudi omogoča, da se izognemo relativizmu v moralnem presojanju razmerja med storilci in žrtvami. Relativistično ocenjevanje pa je samo v prid tistim, ki so zadržali, ki so razpolagali z vsestransko močjo in ki so tako lahko prikrivali in opravičevali tudi svojo vlogo.

Holokavst W. Benza nazorno prikazuje, kako se je celovito gradila "ljudska volja", v imenu katere so lahko iztrebili najmanj 6 milijonov Judov in še več milijonov pripadnikov vseh drugih etničnih skupnosti; kako so se izpopolnjevala uničevalna sredstva od klasičnega pobijanja s strelnim orožjem do različnih vrst ubijanja s plinom, ki je bilo neprimerno bolj "učinkovito" in ni delovalo stresno na neposredne ubijalce. Delo omogoča tudi introspekcijo v postopke, ki so iz žrtev delali sodelavce krvnikov - skratka, razkriva umetelno produkcijo začaranega kroga, v katerem se izgubijo nosilci uničevanja in iztrebljanja in se ustvarja podlaga za prenašanje krivde na žrtve. Avtor na osnovi avtentičnih dokumentov natančno razkriva celo to, kako so si morale žrtve same neposredno plačevati pot do popolnega bivanjskega uničenja (da o skoraj težko izmerljivih razsežnostih ropanja niti ne govorimo).

V dvanajst poglavij razdeljeno knjigo začne avtor z jedrnato pojasnitvijo strategije *"končne rešitve judovskega vprašanja"*, ki je bila potrjena sredi učinkovitega uresničevanja 20. januarja 1942 leta na konferenci ob zajtrku ob Wannskem jezeru v Berlinu. Na tej konferenci so se zbrali ključni nosilci moči v državnem aparatu, *"gospodje v uniformah in gospodje v civilu"*, ki so *"živahno in veselo vznemirjeni"* ... *"vzeli nameravani umor 11 milijonov ljudi na znanje in raz-*