

Franz Schuh

Odnos med literaturo in močjo ob primeru Avstrije v sedemdesetih letih

Uvodna opomba

Kar sledi, je govor, sestavljen iz drobcev, njihova urejena rekonstrukcija je pač stvar »znanosti«. Taka znanost tudi obstaja, imenuje se sociologija literature, toda ta je, kot imajo navado govoriti v krogih, ki se z njo ukvarjajo, »še daleč v svojih začetkih«. Njena temeljna težava je v tem, da mora najprej najti tisto ravnino, ki jo tvorijo stičišča družbene, zgodovinske realnosti in vsakokratnih estetskih form posredovanja. Aporije, ki spadajo zraven, so fiksirane metodično in zgodovinsko.

Ce delo interpretiramo imanentno, gre pri tem za to, da ga postavljamo kot nekaj absolutnega in mu potem vzvratno prisojamo nekakšno iz zgodovine človeštva štrlečo avtonomijo, do katere, to je še vse preveč logično, kažemo tisto priprošnjiško obnašanje, ki na vsako kritiko reagira kot na motenje njegovega religioznega rituala. Tovrstne reakcije so bile, kot vemo, dolgo časa — predvsem na Dunaju — poglavitna naloga germanistike: literatura kot opij literarne vede.

Če pa, obratno, literarno delo relativiziramo s tem, da ga navežemo na njegov zgodovinski vir, potem zabrišemo njegov odmik od realij, zgodovine in družbe, brez katerega umetnostnega produkta ne samo da ne bi mogli narediti, temveč tudi ne bi obstal, saj bi že zdavnaj vzel konec skupaj z družbenimi pogoji svojega nastanka.

Redkokdaj, včasih pa le, uspe to antinomijo preseči in takrat nam interpretirajoči umetniški um, vsem strmečim, prikaže vpetost zgodovine in estetike v literarnem delu. Za samo umetnostno kritiko pa je simptomatično, da to ponavadi uspe le v dimenziji umetnosti, veliko bolj redko pa v znanosti. »Nekaj metafizike, malo mistike in veliko mitologije bo na tem področju še dolgo zadostovalo za to, da bo zapolnilo mesto pozitivnih spoznanj.« Te Valeryjeve teze do danes ni še nihče ovrigel, rešitve pa na tem hektičnem problemskem območju prej predpostavljamo in simuliramo, kot pa res dosežemo. To predvsem velja za bleščeči ideologem o enotnosti umetnosti in zgo-

dovine, ki ga tako triumfalno prikazujejo različni »svetovnonazorski« diskurzi. Takim diskurzom pa momenta spontanosti, ki predstavlja umetnost, nikoli ne uspe prevesti v lastna razmišljanja, saj je njihova splošno priznana naloga v tem, da spontanost zajemajo v sheme in da že vnaprej vedo, kateremu univerzalnemu smislu delo pripada.

Sam nasprotno ne mislim, da se mora poskus, da bi prišli do pozitivnih spoznanj, nujno izčrpati v zloglasnem fetišizmu dejstev; goli čut za empirijo nam zelo nepatetično kaže tisto, kar je ponavadi zakrito, to namreč, da je »literatura« institucija — tako kot »diplomacija«, »moda« ali »šport«. Literarno življenje, ki se v omikanih glayah zrcali kot nekaj avtonomnega, če ne celo nadčasovnega, preveva odnos do moči, konstituirajo ga interakcije nacionalnega položaja, državnih cen, osebnega resentimenta in od zunaj vodenega okusa; moč, s katero pisci paktirajo v času, zato da bi svojo resnico od onkraj lahko podzidali z veliko knjižno naklado tukaj, ni vedno dobra moč.

Seveda teza o literarnem življenju kot *eni od* institucij moči nasprotuje nazoru, ki ga je zelo uspešno izrekal Erich Fried: literatura kot strategija preživetja ljudi, ki jih imenujemo pesniki, pisanje kot nuja, ki ni prisila, kot osvoboditev, kot del ekstremne — da, ekstremistične umetnosti življenja, vedno na robu, v bližini samomora, zadnja rešitev in hkrati zmožnost, da brez iluzij pogledaš v oči nerazrešljivosti kolektivnega, zatonu sveta. Morda bi bila dovolj že Barthesova teza: »Pisanje je dajanje za nič«, saj bi tako dajanje, ko pa vedno dajemo nekaj za nekaj drugega, pomenilo redkost, ki bi zadovoljila celo naš okus. Toda ne gre za to, temveč za nekaj drugega — kako lahko povežemo ti dve ravni, raven umetnosti in raven moči?

Prav to je tudi resen problem življenjske prakse živečih avtorjev in prav noben čudež ni, da ga ti rešujejo tako, da ga ne rešijo, namreč z razcepom. Klasičen razcepljen tip piše avantgardistično literaturo, v političnem, vsakdanjem pa svoje osti nastavlja tako kot nihče drug; klasičen razcepljen tip ima teorijo, ki je enkratna kot on sam, in prakso, ki je vsakdanja kot pri vseh drugih. Razcep je realnost in vsaka morala, ki od bližnjika zahteva, da ga ukine, pri tem ni samo nemočna, ampak tudi nepravilna. Pisatelje — tako kot druge ljudi — moč preveva predvsem v njihovih iztirjenostih; narcisoidnost in paranoja sta tako rekoč poklicni bolezni avtorjev — in kdo se lahko bori proti svoji narcisoidnosti in paranoji?

Toda prav nič nam ne stoji na poti, da naslednjih drobcev in nedomišljenosti ne bi posvetili kateremu od avstrijskih državnih uradnikov. Če problematiko literature in moči — zavedajoč se Avstrije — omejimo na odnos med literaturo in državo, potem lahko rečemo: Kje drugje kot pa v tekstu državnega uslužbenca o državni kulturi sta bili literatura in moč v 70-ih letih bolje posredovani?

Zla moč od nekdanj in dobra moč od danes

Moje gospe in gospodje, jaz, karkoli ta jaz že je, tudi jaz sem, vsaj kolikor stojim tu pred vami, produkt tiste moči, o kateri naj bi govoril — in prav to, da sem produkt take moči, je vzrok temu, da lahko o njej brez zadržkov govorim; drug, temu soroden razlog je v tem, da je moč danes zelo prepričana vase ali, morda še bolje, da je utonila zelo globoko v svoje samopozabljenje, saj si domišlja, da se je kot moči sploh ne da spoznati in nagovoriti; sebe dojema zgolj kot umno funkcioniranje, kot stvarno in trezno odločanje, in če se že nima za to, potem verjame vsaj v popolno legitimnost sebe kot moči. Tako moč danes nima slabe vesti, morda sploh nima nobene vesti. Visoko razvita delitev dela, trezna birokratizacija ne prenašata takega patosa. Povsod, kjer se govori o prekoračitvi pooblastil moči, povedano zveni klišejsko, kičasto, namaziljeno, neustrezno. Prav nasprotno pa velja za preteklost — početje nacistov je danes a priori stigmatizirano s patosom moči, njihovo ravnanje takoj spoznamo za ravnanje moči. Požig knjig, na katerega tu mislimo, tako kot »misli« bralec kriminalnega romana na umor, katerega žrtev ni postal on, požig knjig je najbolj premočrtna rešitev neskladja med močjo in kulturo. Obstaja že od vsega začetka, posebno pa od začetka meščanskega sveta. Nič čudnega, da je bila pred požigom knjig v Nemčiji cela vrsta literarnih debat z naslovom »Duh in moč«. Moč je slednjič sprejela izziv in neskladje med sabo in duhom odpravila po svojih principih. Tehničnih principih — za moč še ni bilo duhovnega problema, ki se ga ne bi dalo rešiti na njen, torej tehnični način.

Požig knjig, piromanska tehnika, skriva v sebi visoko mitsko vsebino, to je tehnika, s katero politika zbriše spomin — spomin literature — da bi sebe v svoji sedanosti uveljavila kot zbir celotne zgodovine. »Prav to,« nas podučil Blumenberg, »je vseskozi mitski postopek: kontingentni, naključni dogodek se legitimira s tem, da se postavi za reprezentanta celotne zgodovine.«

Vzorec, ki nam ga ta požig kaže, je surov in preprost: v slehernem zgodovinskem trenutku ljudje ne živijo le od moči svojega vedenja, temveč tudi od tega, da odrivajo tisto, kar kaže negotovost njihove življenjske forme. Pri tem potiskajo na rob ljudi, ki so personalizacija te negotovosti in obupa — pesnike, filozofe, pisatelje, torej ljudi, katerih igriva fantazija relativizira sleherno politično krepkost. Tista politika, ki je iz požiga knjig na koncu napravila krepkost, je s tem hotela uničiti tudi spomin, ki je kazal ničnost njene lastne mogočne, toda kontingentne prakse. Tako je trenutek, v katerem padajo knjige v ogenj, mrtva točka zgodovine, svetlobni signal potlačitve, ki se prenareja, da je nov začetek, čeprav, ali pa prav zato, ker je samo uvod v postoterjenje tistega, kar je že bilo.

Kontingentni dogodek v tem, da se skuša postaviti kot reprezentant celotne zgodovine, najde svojo legitimnost, hkrati pa se v tem poudarjenem manifestiranju svoje zahteve tudi sam zlomi. Pravzaprav je to ostentativna manifestacija zahteve po moči, ki se kaže kot izbris spomina s požigom; toda prav spomin, ki je imel v knjigah, ki niso popadale v ogenj, še naprej svoj materialni substrat, je zlomil ta poskus »direktne« sprave duha in moči. Po eni strani je bil požig samo simbolni akt, ki duha ni mogel nikoli zadeti tako popolno, kot si je to sam umišljal, po drugi strani pa se je v njem moč do konca, totalno deklarirala, tako da ni mogla »več nazaj« in se je bila z duhovno močjo zmožna srečati le še v direktnem spopadu.

Za bolj sodobne razmere pa se nam postavlja naslednje vprašanje: *ali danes obstajajo kakšne druge forme taiste rešitve po volji politike, ki lahko shajajo brez ostentativnega manifestiranja, brez mitskega zaloga, in brez nevarno odkritega patosa moči?* V 70-ih letih se je na primer socialdemokracija ponujala kot »dobra moč« umetnosti. Ta njena drža je prav tako lažna, kot je lažno zgražanje literatov nad birokratizacijo kulture. Brez birokracije se namreč v naši družbi ne da nič več narediti. Kultura in oblast sta — v najizvirnejšem pomenu te besede — naličje in grb istega kovanca, čeprav je res, da se neprimerno več teh kovancev steka v žepe tistih, ki imajo v rokah oblast.

To razmerje dveh moči je porodilo tako anarhističnega umetnika, ki ga štipendira država, kot umetnosti sovražnega literarnega uradnika, umetniškega menedžerja. Tudi v 70-ih letih se torej da moč še najlažje definirati kot razmerje znotraj nekakšnega komunikacijskega sistema (umetnost — oblast), le da je v njem težko definirati tiste odnose, ki so za moč konstitutivni. Morda je moč na sebi danes zgolj še mit? Foucaultov kolega, Jean Baudrillard, je imenoval pronicljive, tenkočutne Foucaultove analize moči »pojavnost nostalgije«. »To, da veliko govorimo o moči, ne pomeni nič drugega kot to, da moči same nikjer več ni. Tudi z bogom je bilo tako: vsepovsod prisoten je postal šele tik pred svojo smrtjo ali, še bolje, smrt boga spada celo v čas pred tem, ko je bil vsepovsod prisoten. Z močjo je isto: zato ker je mrtva, zgolj še prikazen in racionalna utvara, je vsem na jeziku.«

Toda, kaj je moč potem, če ni več nič? Zarotitveni obrazec, ki vse uroči, tako da nihče ne vidi, da se posedovalec »moči« ne razume na nič drugega kot le na posege in prijeme v družbeni stroj, posege in prijeme, ki ne pomenijo nič drugega kot to, kar pač pomenijo, ki torej v nobenem primeru ne pomenijo »moči«, torej ničesar skrivnostnega, nečesa, kar je v ozadju, nečesa nadnaravnega, temveč le banalno virtuoznost, ki izkorišča »moč« kot »simulacijski prostor«, v katerem se dolgočasna, pusta, le v svoji banalnosti veličastna realnost ne bo vtikala v njeno prakso. Prav tu si je našla svoj prostor socialdemokracija kot »dobra moč«. Zanj značilni razcep na »dobro voljo«

na eni in pragmatizem na drugi strani prav gotovo ne spada med najslabše tehnike vladanja, posebej če ji na strani tistih, ki so vladani, ustreza komplementaren razcep. Umetniki v 70-ih letih socialdemokraciji niso bili blizu zato, ker bi slednja še vedno spodbujala in terjala svobodo, predvsem pa svobodo umetnosti, temveč zato, ker je bilo v njej mogoče vzpostaviti neki poseben krogotok vzajemnega priznavanja, v katerega so meščanske stranke s svojim okorelim umetnostnim moraliziranjem lahko vstopale le v posamičnih, obrobni odsekih. Socialdemokratskemu razcepu na dobro voljo in na pragmatizem, ki upošteva nujnost stvarnega, se nasproti postavlja razcep v mentaliteti literatov. Literati namreč hočejo radikalno kritizirati državo in družbo, jezik in način življenja, po drugi strani pa svojemu »partnerju« postavljajo ljubezenske zahteve — hočejo, da jih vsi ljubijo zaradi njihovega dela, in to tudi tisti, katere sami kritizirajo. Nasprotna stran jim za ljubezen ponuja izjave dobrohotečih duš, za kritiko pa pragmatike, ki jih obsedajo s svojo nevrotično željo po redu. Socialna demokracija zna tako kot nihče drug v sebi združevati kritiko, ki jo dobrohotno usmerja tudi nase, in hkrati tudi mesto, ki zadovoljuje umetnikovo slo po ljubezni in priznanju. Po eni strani tako uteleša umetniško utopijo o komunikaciji, ki je ne obvladuje diskurz gospostva, po drugi strani pa je prav ona tisto gospostvo, ki mu je prav tako zadoščeno — s tem, da na trgu uveljavlja specifično vrsto komunikacije, umetnost in literaturo, ki ju namesto blagovnih oznak ovešajo imena slavnih avtorjev.

Temu razcepu v velikem planu se nasproti postavlja razcep v pesniku. Bistvo pesnika, sem slišal govoriti nekega pesnika, ki je citiral nekega že umrlega pesnika, bistvo pesnika je v tem, da se prej pusti ponižati kot človek kot pa kot pesnik. Ta patos se lahko ohranja s tem, ko se meri z mero veličavosti pesniškega poklica in zato tudi s herojstvom pesnikovega ponižanja, pri tem pa nevede pristaja na mero, po kateri se to ponižanje v resnici »meri«: če pesnik loči od sebe človeka in človek pesnika, potem to ustreza tistemu razcepu njegove družbene funkcije, po katerem je narejena delitev na poklicne maske modernega sveta. Biti pesnik torej pomeni poklic, ki je tak kot drugi poklici, seveda k njemu spada diskurz, ki se temu na vse grlo upira. No, pesništvo v resnici ni nikoli poklic za vse tiste, ki pesnijo brez uspeha, pa tudi ne za avtorje tistih zelo redkih literarnih tekstov, v katerih se poskuša v institucijo tako pojmovane »literature« prebiti tisto, kar je v njej tako rekoč neumestljivo. Zato ker je posel prodaje pisave in govorjenja — v korist in v škodo vseh — narasel do velikanskih dimenzij, se pesniki zapletajo v najbolj korumpirane in banalne rituale poklicnega življenja. Profanacija pesnika kot »človeka« je, ker je primerljiva s ponižanjem vseh drugih, nekaj banalnega. Nič čudnega torej, če se skušajo ti ljudje od vsega tega dvigniti vsaj kot »pesniki« — tako kot feniks iz pepela...

Literatura in država

Interakcija med literaturo in državo torej predstavlja zelo preprosto nasprotje: na eni strani umetnikova individualnost, izolirana in narcisoidna, nagibajoča se k fetišizaciji lastnega dela, na drugi strani država kot čisto »drugo« umetnika, kot vsemu umetniškemu nenaklonjeni partner. To nasprotje v enaki meri velja tako za oportunističen del umetnikov, kot tudi za »anarhiste«. Oportunisti bodo kmalu iznašli različne forme ritolazenja in ritolizenja, anarhisti pa različne forme estetizacije nasprotja med sabo in državo. Obe varianti iste drže pa se odvijata po natančno določenem scenariju, obe sta že vnaprej vkalkulirani in kontrolira se ju lahko, ne da bi ju bilo treba kontrolirati direktno.

Vendar za umetnika druga stran ni neposredno država, temveč družba. Gospodarska forma te družbe pa literarni produkciji ne omogoča, da bi lahko večina umetnikov dosegla vsaj življenjski standard srednjega sloja — velika večina producentov umetnosti namreč ždi pod tem nivojem. Družba je torej organizirana tako, da njeni ekonomski mehanizmi ne morejo spodbujati in zagotavljati umetniške produkcije. Velja kvečjemu obratno — ekonomija lahko preživi tudi čisto brez umetnosti.

Po drugi strani pa je aktivna umetniška produkcija družbi potrebna zaradi prestiža; vzroki za to pa so celo za njene najbolj častivredne predstavnike in svétnike nekaj čisto iracionalnega, zgolj nekaj, kar pač zahteva tradicija. No, vsekakor družba te produkcije ne more zagotavljati, zato pa to zahteva od države. Država je »nebo meščanske družbe«, torej mesto, na katerem se konflikti zemeljskih interesov vsaj idejno izravnavajo. Država je tako rekoč neke vrste naslovnik delegiranja zahtev — predstavlja nekakšen egoizem nad-ega, ki ga sestavljajo parcialni egoistični interesi, saj vendar vemo, da v nekaterih okoliščinah odrekanje egoizmu egoističnim interesom bolje služi kot egoistično vztrajanje v družbenih nasprotjih.

Državo najbolj vidno reprezentira vlada. Kar težko pa si je predstavljati, da bi vlade danes vzpostavljale direktne kontakte z umetnostjo; ministri, najvišji uradniki države, morajo same sebe tabuizirati, ne smejo dopustiti, da bi se jih dotaknil piš raznorodnih družbenih tokov, ne smejo se postavljati na stran parcialnih interesov. S to svojo nenagovornostjo — to je klasična tehnika vladanja — ohranjajo svoje dostojanstvo. Predstavljajte si, da bi minister za gradbeništvo interpretiral pesem — kje je vendar njegovo dostojanstvo?

Da bi se zaščitila, si država najame specialiste, ki so s svojim znanjem in praktičnimi izkušnjami zavezani tako umetniškemu kot državnim interesom. To so t.i. »središčne«, lahko bi rekli »solarne« osebnosti, umetnostni uradniki in menedžerji, ki posredujejo med državo in umetnostjo. Hkrati umetnike dobesedno »posredujejo« trgu, saj

umetnika kot umetnika na čistem trgu umetnosti, v neizbežni množici, ne bi mogli razkazovati, na trgu umetnosti bi bil proletariziran, v proletariziranem stanju pa nihče ni razkazljiv, nihče ni videti dobro, posebno ne umetnik. Po drugi strani ti menedžerji sledijo državnim interesom, usmerjati, organizirati in prezentirati morajo državni prestiž, ki bi lahko zanjo pritekal z območja umetnosti.

Pri tem je seveda vedno dovolj motenj, ki se jih da v ta proces že vnaprej vkalkulirati, pa tudi takih, ki to vkalkuliranost transcendirajo, kot npr. Hundertwasser, ki si je na podelitvi državne nagrade slekel hlače.

Dogodke te vrste lahko razumemo tako, da se je tisto, kar je samoumevno za določene skupine umetnikov, vneslo v samoumevnost akcij države same in prav tu se je prva samoumevnost razbila ob drugi. Toda tudi ta kolizija spet ne proizvaja nič drugega kot neki že vnaprej postavljen scenarij, namreč škandal. Seveda takih, v ceremonial že vkalkuliranih škandalov ne proizvajajo zgolj razdraženi umetniki, ampak tudi država sama.

Če govorimo o Avstriji, ne smemo pozabiti, da države kulture in škandalov ne producirajo le zase, temveč »kulturne« naloge rešujejo »bilateralno«. Politika avstrijske države je npr. bistveno neokonservativna. Kaj pomeni »neokonservativizem«? Po Habermasovi definiciji — radikalno funkcioniranje kapitalistične družbe ob hkratni bidermajerski kulturi. Le da si je težko zamisliti, kako bi pri nas lahko kapitalizem radikalno deloval. V sosednjih državah, npr. v ZRN, je tak kapitalizem nekaj resničnega in zato (bilateralna) naloga avstrijske državne kulturne politike ni v tem, da se pogaja z umetniškim individuuumom, ampak v tem, da za druge postavlja kulturni pogon z bidermajerskimi vsebinami — Salzburški festival, mesto, kjer nemški fabrikanti sekta drug drugemu zagotavljajo lastno vznemirljivo pomembnost.

Ekskurz v svet resnično lepega

Lepota mora biti mogočna, da bo moč lahko lepa. Vendar ni literatura tista, ki poglavitno prispeva k polepšanju moči, čeprav postane literatura vse, kar s tem polepševanjem sovпада, tudi časnikarski hvalospevi.

Ne, v Avstriji je tak umetnik dirigent, ki mu Staatstheater dolguje svoje najbolj bleščeče trenutke. To je osamljen mož brez prijateljev, zaprt vase kot v steklen stolp. Hodil je po najtežji poti, to je pač cena njegove umetnosti. Nikoli ni hotel *muzicirati*, temveč, kot pravi sam, glasbo je hotel *delati*. To, na kar igra in zaradi česar so nad njim vsi tako navdušeni, je *moč*. Veliki pevec tako o njem pravi: »Rad sem bil instrument, na katerega je igral.«

Veliki dirigent je za državo tako privlačen zaradi dveh stvari: najprej — »dela« glasbo, ki je že narejena, reproduktivna umetnost torej, umetnost, ki je zaradi gospostva in temelji na gospostvu. Vladajoči razred, pravi Walter Benjamin, vlačí kulturne dobrine s seboj naokrog v triumfalnem sprevodu, in ta sprevod seveda potrebuje dirigenta. In drugo — v delo velike osebnosti se da projicirati smisel dela nasploh, smisel, ki ga ima vsakdanje delo tako malo, da ga mora kompenzirati s praznovanji. Sakrosanktna sila dirigentovega dela je negativ večine, ki mora svojo delovno silo pod ceno prodajati na trgu. Estetizacija dela — to je ideološki profit, ki ga lahko sistem — sam na sebi povsem prežet s sovraštvom do umetnosti — izvleče iz maestra. Finančno ministrstvo mu gre zelo na roko, on pa o finančnem ministru pravi: »Zelo občudujem njegov smisel za umetnost.«

Može starega kova

Seveda imamo v Avstriji tudi može starega kova, ki še vedno regulirajo umetnostno dogajanje. To so osebnosti, lahko bi celo rekli neke vrste javne korporacije, v katerih se različni vzvodi moči povezujejo v enoten voz. Ni preveč pametno, če jih začnemo takoj kritično obravnavati, nanašajoč se na nenavadno omejenost njihovih izjav in na nekoliko milnato auro, ki jo znajo razširjati okoli sebe. Uvideti moramo, da so ti tipi prav utelešenje tistega, kar naj bi vsa njihova praksa in osebnost pravzaprav zakrivali, namreč utelešenje »izgube vseh vrednot«. Pri tem so te osebnosti nedvomno nadpovprečno družbeno aktivne. Vsakdo ve, kaj »so« in na kakšen način »so«, vse to je nekaj povsem javnega, vendar tega nihče ne izgovori, obdaja jih mitični molk, če pri tem upoštevamo, koliko ljudi je posvečenih v skrivnosti teh gospodov in koliko ljudi jih je spregledalo v celoti. Njihove zvezde so te vrste, da se, ko na enem delu neba zaidejo, na drugem spet pojavijo.

Zanimivo je predvsem dvojno delovanje teh gospodov, njihova organizacijska kot tudi interpretacijska dejavnost. V zadnjo spada tudi delo enega teh gospodov, ki ima naslov »Skušnjave nihilizma«. To je poskus interpretacije F. Kafke, ki se steka predvsem v poudarjanje tega, da Kafka nikoli ni bil nihilističen pisatelj, nihilizem je vendar utelešenje vsega zla na zemlji, Kafka pa je vendar dober (odlični) pisatelj. Nasprotno, Kafka je v svojem romanu Josefa K. kritiziral, zato ker ni bil zmožen razviti pozitivnega smisla življenja. Če bi bil Josef K. tega zmožen, potem se nanj ne bi zgrnil tisti slavni proces. Proces proti Josefu K. je torej nekaj povsem upravičenega, legitimira ga njegova krivda.

Te vrste sodba, v kateri skuša očetovska morala zavreti preveliko okretnost svojih sinov, vanje projicirati krivdo, je za našo kulturo

nekaj tipičnega. Za to krivdo se dobi odpustek le z duhovnim aktom, v katerem zasnuješ nov smisel, skratka z duhovnim aktom pozitivnega priznanja.

Ta tipični, krivdo pripisujoči diskurz pa v resnici proizvaja prav karkovski svet. Ta ambivalentnost je že pri Kafki samem — nikoli ne moremo reči, ali je »za« ali »proti« moči. Specifičnost tega sveta je prav v tem, da v njem o tej stvari ni odločitve — in prav iz neeksistentnosti te odločitve bi morala izhajati tudi gornja interpretacija, če seveda nihilizma že vnaprej ne bi postavljala za tabu.

S to interpretacijo »interpretacije« smo hoteli pokazati, da se v meščanskem svetu razmerja moči ne uveljavljajo zgolj prek formalno političnih ukrepov, prek menedžmenta in birokracije, temveč da se v prostoru te birokracije razraščajo vsebine, ki, čeprav jih sestavlja arhetipsko konservativno čvekanje, njihovim zastopnikom zagotavljajo uspešno (in dolgo) kariero. Sociolog Bourdieu je ta svojevrstni splet realne moči in interpretacijskega hotenja strnil v sintagmi »simbolno nasilje«: »Vsaka moč do simbolnega nasilja, tj. vsaka moč, ki ji uspe uveljaviti pomene, s tem, da razkrije razmerje sil, ki utemeljuje njeno silo, temu razmerju sil pridaja neko posebno, pravzaprav simbolično moč.«

Gornja interpretacija je prav posebno tipična demonstracija starega kulturnokritičnega pogleda 50-ih let. Ti možje starega kova so imeli v 70-ih letih različne, specifično porazdeljene pozicije in službe, ki so med seboj tvorile neke vrste mrežo, v katero se je marsikaj ujelo in ki je, mreža namreč, potrebna posebno poglobljene interpretacije, saj je prav ona paradigma avstrijskih razmer — rotirajoče menjave pozicij, ki kaže na to, da je tudi sfero političnega zamenjala sfera politike kadrovanja.

Sklepna pripomba

50-ta leta so tisto, kar se uteleša v posameznih osebnostih našega časa, pa ne le v njih; 50-ta leta, ta svojstvena ideologija časa po vojni, mešanica ledene kave in hladne vojne. Mogoče je naša sodobnost prav zrcalna podoba 50-ih let: če so ta leta imela katastrofo in padec vsega družbenega za sabo, ju imamo potem mi morda pred sabo. Zato pa so 50-ta leta imela pred sabo vzpon, mi pa ga imamo prav gotovo za sabo.

Situacija v 70-ih ne izraža nič drugega kot prav to, še vedno aktualno mentaliteto polpreteklega časa, parado položene kulture sramežljivo ponarejenega lažnega videza, ki tudi danes prinaša družbeni uspeh. Tako je torej bilo v 50-ih in tako je v 70-ih; vprašanje je, kaj je potem s časom, verjetno se je ustavil.

Če se povrnemo k našemu uvodnemu razmisleku — za demokracijo predstavlja fašizem nekakšen muzej grozot in tako kot ponarejamo

Rubensa, ponarejamo tudi Hitlerjeve dnevnike. Povsem jasno je, da je interes sleherne moči, da vse katastrofalno prestavi v preteklost. To potem izzove nasprotno strategijo — poskus aktualizacije preteklosti, tega pač, da je danes vse tako, kot je vedno bilo. Tako hudo menda ni, čeprav se postavlja vprašanje, kam neki so izginile vse nekdanje energije, ki so razpihovale ogenj, v katerega so padale knjige, ko so v njem zaslutile (z njim se je npr., čeprav le v svojih dnevnikih, igral celo g. Musil) udar mladosti, osvoboditev od dekadentnosti in teže zgodovine?

Hrepenenje po kulturi, ki naj bi venomer kazala v prihodnost, hkrati pa je sparjena s strahom, da se v njej morebiti ne skriva območje, v katerem bo prišlo vse na dan (družbena kloaka in njeno drobovje), in povrh še nenehno dajanje vtisa, da je država sama že na drugi strani, onkraj vseh razcepov, tako da vsem preostane le to, da se trdno držijo linije državnega predsednika, to je stanje, ki ne daje povoda za veselje. Hkrati se to stanje nenehno povezuje z občutkom, da se te zelo slabo sliši. Po mnenju tukajšnje kritike je sodobna umetnost že zdavnaj naredila samomor, ostaja le še panoptikum groze.

Tej kritiki lahko prisluhujemo le, če se hočemo zabavati ali pa, malo manj nedolžno, če z njo delamo reklamo za objekte njenega kritičnega postopka. Nihče namreč ne vrednoti našega dela bolje kot zagrizeno malomeščansko sovraštvo.

Tak nasprotnik nam je na žalost usojen, koristi nam, mi pa moramo za to plačevati davek — naša pozicija je lahko le virtuožno zaničevanje in ironična distanca.

Prevedel Samo Krušič