

Gustav Ernst

Avtor kot produkcija

Nihče ni avtor, dokler ne proizvaja. Nihče tudi ni avtor le zato, ker je to nekoč bil; torej mora stalno proizvajati. Roland Barthes pravi, da »je pisatelj tisti, ki zase trdi, da to je«. Avtor je proizvod in proizvajalec. Je proizvod določene socializacije, svojega dosedanjega življenja, družbe, zgodovine literature in svobodne literarne produkcije, politike, kulturne politike, jezika, plod svojih starih in novih želja, nevroz, spolnosti in psihičnih odnosov. Avtor je proizvajalec svojih del. Toda je tudi proizvajalec vsega tistega, česar je sam hkrati proizvod, kot splošno družbeno koristno bitje in predvsem kot avtor. Toda medtem ko je proizvajalec samega sebe, ni zgolj proizvod (kvečjemu v abstraktnem smislu, v trenutku, ko svoje produkcijske dejavnosti metodično ustavi in jih privede do predhodnega konca), ampak je, dokler živi, produkcija samega sebe in v nekem določenem praktičnem razmerju družbena produkcija samega sebe; to pa ravno zato, ker je avtor proizvajalec samega sebe tako dolgo, dokler živi. Avtor je predvsem svoja lastna produkcija na področju, ki ga družba najmanj rada proizvaja. Sicer ga mora proizvajati (kakor proizvaja npr. proletariat kot svojega grobarja), toda enako ga želi vedno znova odproducirati; to je področje avtorstva in umetniške produkcije. Družba rada proizvaja delavce, ki so od nje odvisni. Tedaj za posameznika ni nujno, da toliko soproizvaja, mora se le prepustiti, in vsa družba mu bo pomagala odstraniti vse, kar bi utegnilo oteževati ta odnos. Proizvodno delo avtorja torej ni le v izdelovanju knjig, marveč v odločilni meri v ustvarjanju upora zoper proizvodno delo družbe, ki želi avtorja pridobiti zase. Družba mora določene produkcijske oblike in vsebine nujno izključiti, odstraniti in preprečiti, da ne bi oškodovala celotne produkcije, ki temelji na uklanjanju, izkoriščanju in odtujevanju. Če morajo plačani delavci producirati odpor do samih sebe in do nikoli pomirjenih ali obrzdanih želja, sovražnih ali divjaških čustev do dela in zatiranja, potem so avtorji zaposleni z uporom zoper vse, kar preprečuje, omejuje ali ovira njihovo produkcijo.

Avtor mora svojo produkcijo v prvi vrsti opravljati sam. Če pri tem le malo zastane, potrebuje v glavnem več časa za pridobitev

mesta, ki ga potrebuje, kot če ne bi prekinil dela. Prav tako potrebuje več energije, kajti tisto, kar pritiska nanj od zunaj in ga hoče uničiti, se hitro ugnezdi tudi znotraj in ga že tudi uničuje. Avtorjeva produkcija je priprava optimalnih pogojev za izdelavo dela, torej priprava optimalnih pogojev za zagotovitev optimalnega deleža sredstev za pripravo nekega dela. Avtor proizvaja samega sebe, kot sredstvo za svojo produkcijo, in sicer nepretrgoma, prav kot produkcija. Ne-prestano je sam sebi sredstvo za produkcijo samega sebe in s tem svojih del.

Leta 1934 je Walter Benjamin v svojem slavnem pariškem govoru *Avtor kot proizvajalec* terjal, naj bi končno razumeli avtorja kot proizvajalca. Določiti bi bilo treba njegov položaj v proizvodnem procesu, prilagoditi njegova produkcijska sredstva času primerni miselnosti, kot je to storil Brecht pri razvoju svojega epskega gledališča; avtor naj bi se zavedal samega sebe, ekonomsko in politično, kot proizvajalec, in kot tak naj bi se produciral za razredni boj. Avtor torej kot tista produkcija, ki produkcijo sploh šele omogoča, ki jo mora odločilno opraviti sam in na osnovi katere se šele lahko udeleži razrednega boja na strani proletariata.

Ce je šlo v fazi aktivnega obrambnega boja in vseevropske solidarnosti umetnikov in intelektualcev proti razširjajočemu se fašizmu in proti porazu delavstva v prvi vrsti za avtorjevo produkcijo za krepitev proletariata v boju proti fašizmu in za spremembo v družbi kot poroku za uspešno obrambo proti fašizmu, če je torej tedaj dana prednost političnim in ekonomskim aspektom, potem gre danes, v nerevolucionarni situaciji, vpričo naraščajoče brezposelnosti in vpričo drugačne, morda kmalu spet revolucionarne situacije, tako rekoč v normalnem kapitalističnem vsakdanjiku, za avtorjevo produkcijo za obrambo normalnega, od takrat vsekakor spremenjenega usmerjenega vplivanja kapitalizma na ustvarjalno moč, na produktivnost, na vsako družbeno zatirano energijo v subjektu, ki ohranja zmožnost razsojanja, zavest o zatiranju, o spremembi in o možnosti drugače organiziranega sveta.

Gre torej za ohranitev te produktivnosti na primer pri avtorju. Cim bolj nenavaden, popoln in fizično grozeč ter zato tudi bolj konkretno zaznaven in splošno družbeno posredovan je zunanji sovražnik, tem lažja in tem bolj neproblematična je, relativno, organizacija notranje obrambe, tem bolj popolna je avtorjeva produkcija, npr. na podlagi jasne zaznavnosti. Kolikor bolj skriven, nezaveden, zakrit in zahrbtnen je zunanji sovražnik, današnji kapitalizem s svojimi prefinjenimi metodami zatiranja, izkoriščanja, odtujevanja in uničevanja, toliko več izdatkov, premišljanj, znanj, individualnih možnosti, časa in energije potrebuje organiziranje konkretne obrambe in toliko večja je osamljenost ravno zaradi ukvarjanja s tem, bolj je izpostavljena in ranljiva. Predmet avtorjevih raziskovanj niso več samo ekonomski in politični

odnosi, v katerih se nahaja, četudi ostanejo brezkompromisni. To postajajo njegovi osebni in subjektivni odnosi, v okviru katerih danes nastajajo in se oblikujejo nadaljnja odločilna delovanja družbe. Produktijska sredstva za avtorja niso le založba, literarna tradicija, jezik, literarne tehnike, izobrazba, marveč prav on sam s svojo privatnostjo, kot oseba, kot posamezen subjekt, kot vsota določenih sposobnosti, vsebin, temperamentov, občutljivosti, kot vsota določenih zbranih delovnih načinov, določenih jezikovnih in oblikoslovnih nagnjenj, določenih možnosti literarnega ali jezikovnega občevanja s svetom, s samim seboj, s svojimi željami in nagoni, kot vsota medčloveških odnosov, z določenim strahom, spominom, upanjem, sorodnostmi, interesi... Kolikor je sam avtor zapleten proizvodni sistem, kompleksen proizvodni stroj in hkrati eden lastnih pomembnih proizvodnih sredstev in kolikor zadevajo kapitalizem, družbeno partnerstvo in družbene norme prav motnje tega stroja, se mora s tem strojem ukvarjati, razmišlja o zadržkih in možnostih njegovega delovanja, ugotavljati, kakšne razmere so zanj najbolj ugodne, in za katere produkcije, kje so njegove šibke točke, kaj mora upoštevati v svojem življenju, v svojem vsakdanu. On namreč ni samo on, ampak hkrati produktijski stroj, ki potrebuje pazljivo oskrbo, kontrolo, preudarnost in nežnost. In tudi ta odnos do lastnega produktijskega stroja je že njegova lastna produkcija. Proizvajati mora tako rekoč ne le pogoje za produkcijo knjig, ampak že pogoj za to, da lahko sploh in takoj proizvaja vsakršne pogoje za knjižno produkcijo.

Težko je spoznati verigo pogojev in sredstev, ki šele omogočajo vsakokratne pogoje in sredstva, v njihovih posebnostih, razlikah in znamenjih. Poleg tega je treba ohranjati védenje o vsem tem in ga dopolnjevati, ohranjati komunikacijo na vseh ravneh, spoznavati nepravilnosti, majhna zanemarjanja teh pogojev in sredstev, zaznavati motnje, majhne ovire, izolirati tuje vplive, jih pretehtavati in preiskovati, določiti prizadejane škode, domnevati, analizirati, izboljševati, poravnovati, odpravljati... Vse to delo, vzdrževanja in popravljanja, je nujno potrebno. Izkušnje, ki jih imam sam s sabo in s sodelavci, so mi pokazale, kako nujno potrebno je razpravljati razen o tako imenovanih zunanjih, ekonomskih in političnih proizvodnih odnosih tudi o subjektivnih, privatnih proizvodnih odnosih. Treba jih je videti kot tisti aparat, ki lahko postane »sredstvo proti proizvajalcem«, kot opisuje Brecht gledališče pred odkritjem epskega gledališča. »Glasbeniki, pisatelji in kritiki si niso na jasnem o svojem položaju,« pravi Brecht, »to ima velikanske posledice, ki se pa vse premalo upoštevajo. Ko mislijo, da imajo v posesti aparat, ki pa je dejansko njihov lastnik, namreč sami zagovarjajo aparat, ki ga več ne kontrolirajo in ki ni več sredstvo proizvajalcev, kot to mislijo oni, marveč je postal sredstvo proti njim.« Tako lahko postane avtor, ki ne gleda več na aparat, ki je on sam in ki ga potrebuje, da bi se produciral kot avtor, sam

sredstvo proti avtorju. Z zahtevo po prilaščanju sredstev je mišljen tudi on sam. Da bi v potrebni meri razpolagal sam s seboj, pri čemer ga pa vendarle razlaščajo vzgoja, šola, družina in literatura, si mora spet prilastiti samega sebe, kar se je že zdavnaj uspešno zgodilo, še preden je začel misliti in se utegnil zamejiti, osamiti.

Zahteve po takšni pozornosti so bile še posebej močne v študentskem gibanju. Svoječas sta že Brecht in Benjamin zahtevala ustrezno razmišljanje o produkcijskih sredstvih. Oblikovati ga je treba času primerno, prav tako ga je treba obnavljati in poglobljati z rezultati kritične teorije in modernega marksizma, psihoanalize, socialne psihologije, nove psihiatrije in filozofije, z novimi raziskavami literarne produkcije, estetike, medijev itd. Vse rezultate in načine človeškega razmišljanja je treba tako kot na vseh drugih področjih pritegniti zato, da bi preizkusili njihovo uporabnost. Pri tem gre za to, da se obdrži tista produktivnost, ki si kot ena redkih produkcij še lahko privoščijo upor zoper kapitalizem in industrijo. Predvsem se mora obdržati tista produkcija, ki mi omogoča tisto veselje, ki ga nikjer druge ne morem najti.

Danes dosti bolj kot v preteklosti narašča obseg prostega časa. Pasolini ugotavlja za Italijo, »da ni noben fašistični centralizem ustvaril tega, kar je ustvaril centralizem potrošniške družbe.« Ljudje zadovoljujejo potrebe bolj učinkovito z zadovoljevanjem nadomestil zanje. Interesi kapitala učinkovito gospodujejo v privatnih sferah. V takšnem položaju sta globlje prizadeta prav avtor in njegova kvaliteta. Kjer mora kapital s tehnologijo moči močnejše kontrolirati človekovo notranjost, je boljše nadzorovano torej tudi eno od avtorjevih produkcijskih sredstev, namreč njegovo notranje življenje. Tisto, kar se zgodi svobodno in kar avtor za svobodo proizvaja, naj bi potrdilo, podprlo in pripomoglo k temu, kar se dogaja v delu, ali bi se v njem moralo zgoditi. Moč ustvarja moč, boljše in globlje, obsežnejšo in bolj radikalno, zato mora tudi avtor ustvarjati prav takšno misel o samem sebi in o svoji odvisnosti. Prav zato, ker oblast potrebuje proizvajalce kulture za takšno razširjeno industrijo zabave, in jih bo potrebovala vedno bolj, nas želi na poseben način, tudi s strani literature in umetniške produkcije, prilagoditi na to s pomočjo kulturne politike. Tako bi naša dela in predstave o umetnosti ustrezale tudi tistemu, kar poskušajo ustvariti iz človekovih kulturnih potreb in zabave. Sami namreč še ne morejo proizvajati lastne kulture. Vsekakor so pa najbolj napredovali prek medija, ki ga seveda najnujnejše potrebujejo, namreč televizije. Tako je Christoph Hein v nekem sestavku na ameriški TV analiziral, kako tehnična obnovljivost omogoča tehnično proizvodnost del. Tej proizvodnosti človek, proizvajalec, sploh ni več potreben in jo celo ovira.

Avtor mora ohraniti tako distanco, ki mu omogoča zavest o ohranitvi nasprotja med sabo in svetom, med svojimi in družbenimi

potrebami, med željami in resničnostjo, med možnostmi, ki si jih želi, in možnostmi, ki mu jih dopušča svet; nasprotja torej, ki ga je na začetku prisililo k pisanju. To nasprotje je produktivno, hkrati se pa zaveda, kako produktivnost doseči: prav s samim seboj in v smeri ukinjanja samega sebe. Da bi lahko zdržali, ohranili in proizvajali to nasprotje, so potrebne določene razmere, energija in pridržki, torej določena organizacija življenja in določena samoorganizacija v tem življenju. Vsakdo piše svoje prve pesmi iz nasprotja med sabo in svetom; to nasprotje je tedaj zgolj prisotno in že samo po sebi produktivno, brez posebnega hotenja. Kasneje si je pa na določeni točki razvoja potrebno prizadevati za intencijo, jo zavestno vedno znova reaktivirati, ohranjati, producirati njeno posebno kvaliteto. Hotenje je potrebno vedno znova prirejati, ga skoraj institucionalizirati, mu na osnovi zunanjih in notranjih potreb poiskati vedno nove poti, da bi ga izsledili in odkrili, da bi mu omogočili ponoven razcvet starih moči in produktivnosti v novejših okoliščinah.

Če je bilo na začetku vzrok za nastanek pesmi veselje do pisanja, do prevzemanja pisateljstva nase, je to veselje kasneje prej rezultat, plačilo za to, da se je nekdo zavestno in mukoma polotil pisanja. Pri tem zavestna organizacija samega sebe, odvzeta navadnemu življenju, v glavnem kontradiktorna in vsekakor občutno spremenjena, že sama po sebi zadržuje vzpostavitev veselja do pisanja in proizvajanje tega pisanja. Dosedanjim nasprotjem med potrebami in družbo se pridružuje nasprotje med t.i. normalnim in umetniškim življenjem, ki se pojavlja kot nadaljnja različica nasprotja med potrebo in družbo. Na tej stopnji jih večina spet preneha pisati, po eni strani zato, da jim ne bi bilo več treba trpeti tega nasprotja, po drugi strani pa zato, ker najdejo druge rešitve namesto pisanja pesmi zaradi nasprotja, ker se jim pojavijo drugačne vrednote in delovni cilji, drugačna komunikacija s svetom oziroma drugačen odnos do sveta kot prej, ko so bili mlajši.

Na osnovi vsega tega se ponuja kot najboljša možna rešitev čimbolj tesna povezanost normalnega in umetniškega življenja. Najbolj idealna bi bila seveda sploh izenačitev obeh. V zgodovini literature in umetnosti so se tako vedno znova pojavljala prizadevanja, da bi umetnost razumeli kot življenje in življenje kot umetnost. Praktično pa to zблиževanje ne more mimo tega, ne da bi škodovalo enemu ali drugemu načinu življenja.

Dejstvo, da sem sam v sedemdesetih letih pisal manj, kot bi lahko, nima čisto nič skupnega z mojim izdajanjem revije WESPEN-NEST, kot to meni Haslinger v nekem sestavku. Resnica je v tem, da takrat v primerjavi s kritiko literarne produkcije in z avtorji, ki so po mojem mnenju izginili v njej, nisem hotel v njej izginiti tudi sam. Vzel sem si pač čas; če bi bilo treba, bi pa tudi lahko vsako leto

izdal po eno knjigo. Bolj sem hotel poudariti prav to drugačno življenje, prizadeval sem si najbolj neposredno zadovoljiti kar največ potreb, česar vendarle ne najdemo le v pisanju. Hotel sem delati tisto, kar me sicer še veseli in je za moje življenje kakorkoli potrebno — potovati, razpravljati, družiti se, izdelovati okvire za slike svoje žene itd. Na vsak način pa sem zelo pazil, da se ne bi pustil zaplesti v normalno življenje. Hotel sem si tako rekoč ustvariti svoje normalno življenje, ki se mora ujemati z umetniškim, vendar pa tudi razlikovati od normalnega življenja. Šlo mi je za to, da bi razvil stališča do literarne proizvodnje, kar so nekateri avtorji storili bolj radikalno, morda zato, ker so zavestno živeli povsem normalno življenje, prepričani, da je to zanje najbolje. Nočejo ga prepustiti produkciji, fantaziji ali izkoriščevalski kapitalistični industriji. Nočejo torej živeti od svoje literarne produktivnosti, ki je možna samo s popolnim izkoriščevanjem. Oddati hočejo le tisto, kar najmanj potrebujejo in kar je zanje najmanj pomembno, npr. posebnost, da uredijo knjige po abecedi ali da naravnajo kontrolno uro: postali so torej navadni bibliotekarji ali portirji. Sicer pa menim, da umetniško življenje ne more trajno vzdržati ob normalnem.

Gre torej za posebno obliko nadaljevanja dileme med dvema načeloma, med prizadevanjem po neposrednem zadovoljevanju vsakršnih potreb in prizadevanjem po potiskanju teh potreb v realnost, ter za vzdrževanje nasprotja med obema principoma. Gre za psihično rano iz pubertete, ki je po zatrevanju psihoanalize mnogo starejša, rano, ki je v prvi vrsti pustila na nas posledice ločitve od matere, in rano, ki je bistveno sovpivala in soustvarjala naš odnos do jezika. Nekdanja rana, tj. takratno proizvodno stališče mora biti sposobno ostati dejavno, pa čeprav nujno modificirano kot produkcijski prostor in prihrček samega sebe, kot produkcija omenjene distance oz. nasprotja. Takrat se je že pojavil odklon do sveta v malem, čeprav ga je bilo najprej možno doumeti kot majhnega. Ni bilo odpora proti kapitalizmu, ampak proti staršem, sorodnikom, šoli, proti odraslim in njihovemu svetu. Naraščala je pa naklonjenost do ljubezni in spolnosti, do želja, do prostega časa in do pisanja o vsem tem. Freud pravi, da je »prvi pesnik nalagal resničnost v smislu svojega hrepenenja«. Tu je jedro, osebna užaljenost, prizadetost in občutek zaničevanosti, to je točka, ki me je najbolj prizadela in ki hrani največja razočaranja ter tudi največjo nevoljo proti vsemu, kar se nahaja zunaj mene in se mi vsiljuje. Možna nestalnost v notranjosti kontaktira z možno nestalnostjo v zunanosti, druga drugo pogojujeta in ustvarjata. Konec nestalnosti v eni povzroči v doglednem času, če ne pride do rešitve, konec nestalnosti tudi v drugi.

Tako gre prav za pripravo zunanjih odnosov, ki zagotavljajo notranje pogoje za giblnost, ki optimalno omogoča pisanje, produkcijo distance do družbenih norm in vrednot. Vsi kompromisi, ki so ome-

jeni z drugo stranjo nasprotja, z normalnim življenjem, so skrčeni zavestno in kontrolirano, da bi se obdržal pregled nad stanjem odnosov med umetniškimi in normalnim življenjem, med potrebami in resničnostjo. Venomer mora biti omogočena ta distanca, to sovraštvo, ne glede na vse. To pomeni, da morajo vsi vključeni odnosi, sporazumi in dogovori za nadaljnje življenje, pogodbe, privolitve in prevzemanja načinov življenja že predhodno obstajati, da bi se lahko venomer v skladu z lastnimi potrebami po samoprodukciji avtorja in produkciji dela spremenili in popravili. To mobilnost soustvarja spoznanje, da se takratna razvojno in zgodovinsko pogojena distanca izrablja prav iz takšnih vzrokov; s staranjem izgublja ostrino. Za samozaščito si je zato treba ustvariti določene odnose, enako tudi za nadaljnjo pozornost glede vsega tega. Treba si je izdelati določene kriterije in ustvariti pravilne navade, da bi lahko z njimi že od začetka ustavili nezaželen razvoj ali pa ga pravočasno opredelili kot takega, pa tudi v primeru bolezni ali utrujenosti ali celo če smo oškodovani zaradi posebnih dogodkov v normalnem življenju. Nikoli pa ne smemo ostati preveč zadaj. Zato odnosi, ki si jih sami gradimo, ne smejo biti zgrajeni tako, da bi bili bližji družbi kot nam samim. Pomembno je odkriti, koliko in kje sem sam sebi sovražnik, koliko in kje sodelujem sam s sabo in kakšno organizacijo življenja si lahko ustvarim, da bo v njem sposobna upoštevati posebne namene.

V prvi vrsti so bili zmeraj moteči družinski člani, starši, vzgojitelji. Bojevali so se z distanco do tebe in do sveta, ki so ga zastopali, ker je bila proizvodnja te distance uperjena proti njim in proti njihovem načinu življenja, ki je šele tisto pravo, kar v njihovih odnosih omogoča nadživljenje. Računajo pač s tem, da si eden od njih in jim neizrekljivo pomagaš s tem, kar si slišal od njih, pa tudi s tem, kar si se naučil v šoli, na univerzi. Ne morejo si predstavljati nobenega drugačnega življenja kot le tega, ki ga sami živijo. V najboljšem primeru si predstavljajo le podobno življenje, z mnogo denarja, in tej misli lahko služi prav vse v tem življenju, tudi ti. Te nezavedne skladnosti med vrednostmi in razumevanjem njihovega pomena (tistih, ki »so družba«), ta sprva povsem nevidna nagnjenja proti hrupnim in spektakularnim proti-nagnjenjem, vse to je tisto, na čemer gradijo, kar zahtevajo in proizvajajo v tebi. Na vse to, česar se ne da skoncentrirati, pa velike in majhne nesposobnosti, slabo vest, potrebo po afirmaciji in občutke manjvrednosti, na vse to se opira obstoječa družba, v tebi producira nekakšno kontrarevolucijo, ki prikazuje tvojo različnost od sveta in njegovih vrednot kot očitno hibo in zmoto, če se podvržeš, pa kot sovražno in nevarno. Ustanavljanje družine je najbolj priljubljena oblika postsocializacije: kdor je bil dotlej še drugačen, postane potlej isti. Kjer so otroci, tam je moč izterjati, sklicujoč se na vest, določene socialne in finančne ugodnosti. Pri literaturi je to vsaj v začetnem obdobju zelo redko možno. Možna nezadovolj-

nost partnerja, ki mora opustiti kako delo ali celo lasten razvoj (kariero) na račun otrok, potrebuje ustrezno nadomestilo. To morda potrebuje kasneje tudi sam, če je njegov literarni razvoj prekinjen, ali če je videti, da partner ne more pristati na to, da gre tebi bolje, kot sam meni, in te zato skuša kakorkoli ovirati pri pisanju, da bi ti pokazal, kaj ima zdaj prednost v življenju: življenje drugih, življenje družinskih članov in omilitev njihove frustracije.

Privatni proizvodni odnosi morajo biti takšni, da imam čas in da znam potrpeti, da se neka snov ali oblika zgoščeno razvije. Vendar pa je eden največjih pridržkov v pisanju imeti potrpljenje s piščim. Zagotovljenega mora biti dovolj časa, miru, pravilnosti. Jaz sem namreč zadnja proizvodna baza vseh, zadnja točka, kamor se zlivajo vsi vplivi, upoštevanja, oziri, predstave, zahteve in nadloge. Potem sedim tu sam s sabo in moram izpeljati svojo lastno produkcijo kot avtor in prav tako produkcijo snovi, vedenje, ki se producira samo in hkrati producira tudi druga ravnanja; predati se moram nekemu prav določenemu odnosu med družbo in menoj, ki je zelo nagnjen že k obrtništvu. Potrebujem čas in možnost, da lahko doženem in uporabim določeno tehnično občevanje s seboj. Še več časa pa potrebujem za to, da ustvarim take pogoje, da bi imel pozneje več časa za določene rituale za odtujitev realnega sveta, ki bi ga vi radi še ohranili, o čemer bi rad pisal. Potrebujem določena soglasja, priporočila, notranjo držo, da bom lahko intenziviral občevanje s samim seboj v obliki ukvarjanja s snovjo.

Potrebujem torej čisto določene odnose, čisto določene možnosti za samoorganizacijo, produkcijske pogoje, ki jih pa s stališča ljudi drugih poklicev, drugih produkcijskih norm in pogojev, v glavnem sploh ni možno razumeti. Ti ne razumejo, da si svoj delovni čas lahko sam razdelim, to moram storiti in tudi storim, da je moj delovni čas pogosto drugačen od njihovega, da pri meni ne pride v poštev ločitev na delovni in prosti čas, vsaj ne v takšni meri, kot to oni prakticirajo. Z mojega stališča nedelje in prazniki niso nujno prosti dnevi, nasprotno, na poseben način jim dajem prednost pri svojem delu, tako da po njihovem mnenju vse dni ne smem početi ničesar, da bi lahko potem zmožel kaj storiti, prav tako pa tudi nočem delati ničesar od tistega, kar delajo sami: gredo v kino, na izlet, na kosilo k staršem, gledajo TV itd. Tu zmorejo razviti družinski člani čudovito fantazijo, ki je pa seveda moteča. Tu so lahko tisti, ki se za umetnost najbolj zanimajo in ki so najbolj inteligentni, najmanj razumljivi, dajejo najbolj neumne in prozorne očitke, zahtevajo nesmiselne reči, očitno zaradi odpora do tistega drugega produkcijskega načina, ki jim zahrbtno odvzema ljubezen in naklonjenost. Tako pa sedijo znotraj in gledajo v zrak; toda prav tako bi lahko sedeli pri meni in gledali TV, kajti zdaj so poleg vsega še negotovi, ali je možno s tem gledanjem v zrak resnično kaj tudi zaslužiti.

Odnos z ljudmi, ki prezirajo take pogoje za literarno produkcijo ali jih ne znajo upoštevati, je zelo nevaren, ker uniči bodisi pisanje bodisi samega sebe. V tem primeru so prav privatni odnosi proizvodni odnosi, ki pritegnejo proizvodne zmogljivosti. Te je možno s strani drugih ljudi osvoboditi ravno z revolucijo, z odpravo teh odnosov, z begom ali ločitvijo, in z ustvarjanjem drugih proizvodnih odnosov, ki so za proizvodne zmogljivosti bolj primerni.

Merilo za konkretno doseženo mesto samoprodukcije, za izvršljivost optimalne produkcije, za doseženo produkcijsko raven, sta kvaliteta in obseg občutkov zadovoljstva, ki se večajo z naraščanjem proizvodne usposobljenosti. Gre torej za optimalen občutek ozdravljenja, občutek identičnosti s producentom. Prav natanko čutim, v kolikšni meri sem avtor in koliko sem že sposoben, da se optimalno jezikovno organiziram, iz samega sebe in hkrati iz materiala. Potem so to veselje, občutek suverenosti, občutek optimalne razpoložljivosti snovi in jezika, mojih sposobnosti. Najbolj pa se je bati tega, da se naenkrat ne bi več spominjal optimalnega produkcijskega občutka, da ga ne bi mogel več vzpostaviti. Nevarno je tudi to, da naenkrat ne bi več vedel, ali sem zdaj na višku svojih sposobnosti in energije za doseg najvišjih ciljev, ki jih lahko tačas dosežem, ali nisem več ali še nisem sposoben. To je strah, da ne bi imel več možnosti ponovno doseči takega viška.

IZ lastnih izkušenj vem, da je literarna produkcija natančno nasprotje družinski produkciji in da je produktivnost avtorja diametralno nasprotna produktivnosti družinskega člana. Bistvo družine je v tem, da se v njej pojavljajo družbena in gospodarska nasprotja zgolj kot individualna. Medtem ko pa obstaja bistvo literature v podobnem nasprotju. Individualna nasprotja se pojavljajo v njej kot tisto, kar dejansko so, kot družbena in gospodarska nasprotja. Z njihovim ojačenjem, radikaliziranjem, razkritjem, demonstracijo v individualnih odnosih kot hkrati družbenih in gospodarskih se ta nasprotja ohranjajo kot okrepljena, radikalna, razodeta in demonstrirana. Vzdušje načelnega soglasja in harmonije v družini, da bi s pomočjo odzivanja pravih nasprotij naredili življenje posameznika v malem bolj znosno, ustreza produkciji vzdušja načelnega soglasja in harmonije med socialnimi partnerji nasploh, da bi s pomočjo odzivanja resničnih nasprotij napravili znosnejše življenje razrednega nasprotnika. S pomirjanjem in prikrivanjem nasprotja med plačanim delom in kapitalom v splošnem naj bi se v družini na prav tako kočljiv način in prav tako nasilno prikrivale in blažile posledice istega nasprotja. Družina ustvarja in mora ustvarjati prijateljstvo, potrpljenje, blagost, kompromis. Vse to pa je v nasprotju s tistim, kar mora ustvarjati in ustvarja literatura: neprijaznost, nasilnost, razburjenje, konflikte, rivalstvo. Produkcija literature je produkcija razprtije: proti nerealnemu in neresničnemu miru socialnih partnerjev, družbenih razredov in skupin ter družine, z besedo in sliko. Produkcija družine je pa produkcija miru

proti realni razprtiji med kapitalom in plačanim delom, med možem in ženo, njunim zakonom in potrebami, med družbo in posameznikom, med spolnostjo in družino. V literaturi hoče posameznik izdaviati prav tisti krik, ki ga hočeta družina oziroma družba zadušiti.

Nadaljnja produkcija avtorja v okviru produkcije družine je morda možna le še tam, kjer si je avtor v družini izboril ustrezno mesto za svojo produkcijo in ga zmore ter hoče z vsemi sredstvi braniti in obdržati. To je možno tudi tam, kjer je ta avtorjeva produkcija postala že sama po sebi razumljiva in priznana tudi s strani družine, ali pa tam, kjer je to priznanje pogojeno že s tradicijo starih, velikih meščanskih družin kot npr. pri Thomasu Mannu. Tudi to pa opozarja na nujne ekonomske, osebne, prostorske, torej razredne pridržke, ali na to, da se boj dveh načel (umetniškega in družinskega) med človekom in svetom, med produktivnostjo in neproduktivnostjo, med besedo in podobo ne prikriva ali pomirja, ampak zavestno in logično podpihuje, razvema ter obdeluje. Potemtakem je tudi nasprotje med literaturo in družino produkcija, ki je potrebna za optimalno zadovoljitev obeh.

Na tistega, ki zavrača družino in njene napredne tehnike, slabosti in hibe, potrebe in poškodbe, narcistične žalitve s strani družbe, ki zaostruje travme in negotovosti, jih povezuje in spravlja v neko zaupno uporabo, na tistega preži nevarnost nezmanjšanega izbruha vsega tega v obliki depresij: strasti po alkoholu ali drogah, v obliki zanemarjanja ali oviranja pisanja v osamelosti. To je sicer hkrati boj, rešitev teh problemov, toda ta ne rešuje posameznika, marveč končno povzročitelja problemov, sovražnika, družbo. To je maščevanje. Toda v tolažbo je lahko to, da vse to tudi v okviru družine lahko privede do podobnega izbruha (npr. uživanje tablet, naraščanje psihosomatskih obolenj) in da prav tistega, ki se hoče še posebno držati družine, v taki ali drugačni obliki odnese stran, kar je seveda neizprosno. Družba maščuje prav vse, kar ni po normi, vsak odmik življenja.

Če delujejo privatni, družinski odnosi bolj z življenjske strani kot posredniki med kapitalistično življenjsko in produkcijsko prakso, potem deluje literarna proizvodnja bolj s produkcijske strani. Literarni proizvodnji je vseeno, kako in od česa živi. Njena glavna stvar je v tem, da ustvarja produkte, ki se lahko prodajajo kot literatura. Nasprotno je pa za družino poglavito to, da živi tako, kot sama meni, da je treba živeti, da lahko zagotavlja produkte, ki se tudi lahko prodajajo, pri čemer ji je pa povsem vseeno, ali je to literatura ali ni. Medtem ko jaz premišljam o tem, kako naj se produciram kot avtor in kako si lahko koristim, še zlasti v sporazumu s tržiščem, pa trg razmišlja o tem, kako bi me produciral kot avtorja, kako bi me najbolje izkoristil, pri tem pa ne upošteva sporazumov z mano. Umetnost je posebno blago, ki potrebuje na subjektu prav tisto, kar jo napravi za umetnost, česar ne more potrebovati kapitalizem, katerega predstavnik

je literarna proizvodnja: kreativnost, jezikovno in refleksivno moč itd. Bistvo kapitalistične blagovne proizvodnje je v tem, da proizvajalca popolnoma pridobi v svoj aparat, da mu zajezi domišljijo. Njegove odtujene produkte hoče na vsak način kontrolirati, disciplinirati, mehanizirati in razčlovečiti. Na drugi strani pa ljubitelj literature zahteva produkt z nasprotnimi lastnostmi: biti mora čuten, poln fantazije, nekontroliran, obdarjen s svobodnim gibanjem razuma in misli. Literarna proizvodnja kot kapitalizem ljubiteljstva literature, kot izkoriščevalec literature, hoče zdaj napraviti kompromis. Zadovoljiti hoče svoje potrebe, literaturo hoče imeti zelo čutno in polno domišljije, vendar na način, ki se ga sme in mora pripisovati prav vsem drugim producentom na vseh drugih področjih. Literarno tržišče je množica institucij, oseb, struktur, ki vse to kontrolirajo, v založbah, časnikih, na radijskih in televizijskih postajah itd. Če živi avtor od tržišča, mora nanj reagirati in ga upoštevati. Prisiljen je hoteti producirati na način, kakršnega od njega zahtevajo.

Proizvodnja torej avtorja disciplinira, tako kot tudi vse druge proizvajalce. Vsi ti v glavnem za svojo produkcijo potrebujejo komaj kaj več kot rutino in nekoliko smisla za trgovanje (njihova čutnost). Medtem pa potrebuje avtor poleg rutine še nekaj drugega: inovacijo, provokacijo. Vse to seveda literarno tržišče potrebuje, da bi se potrdilo kot literarno. Če hoče imeti kapitalističen značaj, mora znati vse to preprečiti ali vsaj kontrolirati. Tržišče sicer potrebuje tako delo, ki je nastalo iz bistvenih nasprotij v tej družbi in iz zavesti o teh nasprotjih, ne mara pa nasprotij samih, niti zavesti o njih, namreč na tak način, ki bi tako nasprotje napravil spoznavno kot resnično. To so nasprotja med obljubami te družbe in njeno resničnostjo, med njeno uradno in realno podobo, med besedami in dejanji. Če avtor ne more biti več discipliniran in se njegovega dela ne da več krotiti, pride do oškodovanja tega dela, tako da se ne more več braniti, kot bi to mogel avtor, in do discipliniranja tega dela s pomočjo »sakraliziranja«, kot temu pravi Roland Barthes. »Sakralizacija omogoča družbi, da sama od sebe odrine vsebino dela, če ta skriva v sebi nevarnost, da družbi povzroči motnje. Družba si tako delo naredi za goli spektakel, ki ga ima pravico uporabiti liberalna sodba, nevtralizirati upor strasti in prevrat v kritiki (kar sili angažiranega pisatelja v neprestano produciranje). Na kratko — sakralizacija pomaga družbi, da si spet pridobi pisatelja. Nobenega pisatelja ni, ki ga ne bi literarne ustanove nekega dne prebavile, razen če se sam nekako ne uniči, to pomeni, da preneha izenačevati svoje bistvo z besedo,« z drugo besedo, da umolkne. Odtod tudi moj bes, kadar vidim, s kakšnim zaupanjem in samoumevnostjo ljudje in ustanove citirajo avtorje, jih hvalijo in zahtevajo zase ter zanje priznanje družbe. To priznanje pa hočejo doseči skoraj prek takih avtorjev, ki so jih uničili, izgnali in preganjali predhodniki prav teh ljudi in ustanov. Spoštovanje avtorjev, kot so npr. Musil, Soyfer

ali Karl Kraus, s strani mogočnejš, ORF ali določenih politikov in novinarjev se mi zdi posmehljivo in hudobno nasproti nam, ki jih doživljamo, ignoriramo in jih želimo z njihovimi izbranimi citati vedno znova spet srečati in jih moramo postavljati za kasnejše mogočnike, da bi kasneje lahko oni z nami ignorirali ali grdili potem živeče avtorje, in za to jih že zdaj prosim odpuščanja. Sovražimo pa tudi tiste, ki nas hočejo potem izkoristiti, s tem da nas citirajo, kako nas zdaj izkoriščajo, s tem da nas prezirajo.

Družba torej stalno producira ne-avtorja, tako da se moram sam proti družbi in njeni produkciji stalno producirati kot avtor. Tedaj me je sicer tudi že producirala kot ne-avtorja, kar pomeni, da je pripravila pogoje za skoraj trajno izginotje možne avtorske proizvodnje.

Problem je v tem, kako lahko obdržim produktivno protislovje v izkoriščevalskem ustroju, kamor se moram vriniti kot avtor, če hočem avtor ostati. Brez tržišča literatura ne more dolgo obstajati, prav tako ne literarna produkcija. Problem je torej v tem, kako lahko obdržim nasprotje, ki ga trg zahteva in hkrati ne zahteva. Pri tem ne gre le za preprosto hotenje in ne-hotenje, ampak za prepajanje in prepletanje v celoti. Kako lahko kontroliram svoje narcistične potrebe in ne da jih hočem vsekakor zadovoljiti, pomeni isto kot to, kako končno lahko uspem in potem tudi ostanem uspešen, ne da bi si za to še naprej prizadeval. Posledica tega bi lahko bila, da bi se začel reproducirati v upanju, da bom reproduciral uspeh, ki ga je v tem primeru možno trajno reproducirati le z neko novo produkcijo, nikoli pa zgolj z reprodukcijo. Kako in po čem se lahko prepustim, da me objame proizvodjanje, ne da bi njegovo naklonjenost vzel zares, kot tako, ki misli name, pri čemer pa odločno pri meni meri na nekaj drugega, na to, kako bi me lahko izkoristilo? Tako se je že začelo topiti moje nasprotovanje tistemu svetu, ki me je že vzljubil in odškodoval za prejšnja razočaranja ter ločitev od ljubljanih. Po tem lahko padem, ker sem brez opore, nič več me ni možno izkoriščati, nič več ne proizvajam. Nasprotje, s katerim bi morda spet mogel proizvajati, se mi izkaže za docela izginulo, tako da sem ostal sam, brez nasprotij in brez ljubezni. Konflikt, ki je nekoč izginil, se namreč le stežka znova povrne. Tako nimam nobenih možnosti, da bi si spet pridobil ljubezen. Brez upanja na ljubezen pa se po tej novi travmatski ločitvi sploh ne znam več organizirati, ampak lahko kvečjemu kje drugje še hitro hlastnem po kaki drugi ljubezni, da bi lahko z njo prejšnje omilil in jih pozabil.

Neprestana produkcija avtorja prek samega sebe (kajti avtor mora neprestano producirati, če hoče ostati avtor) obstaja prav v tem, da v okviru vedno preišljenih in v danem primeru spremenljivih produkcijskih sredstev in odnosov neprestano proizvaja dela, ki niso nujno namenjena za prodajo, še več, najbolje je, da jih sploh ne proizvaja s takim namenom, da bi nekoč lahko razvil tisto pristno svoje, avtor-

jevo, povsem neodvisno od zunanjih pričakovanj. (Najprej mora znati proizvajati za nikogar, šele nato morda lahko proizvaja za nekoga.) Njegova neprestana organizacija življenja in pisanja obstaja med drugim v neprestanem razmišljanju o organizaciji življenja in pisanja, o njegovi življenjski in pisateljski skušnji. Samo v pisateljevanju, v svoji avtorski samoprodukciji, ki ni vedno direktno pisateljevanje, toda meri nanj, lahko minimizira in precej zavestno ohranja posledice, ki zanj izhajajo iz vzgoje, družinskega, poslovnega in privatnega življenja. Samo v tem piščem samoraziskovanju oziroma v samokritičnem pisanju, s produciranjem tistega, kar sam je in kar bi rad bil, se lahko upre propadu, omenjenim posledicam, omejevanju zaznavanja, odvrčanju od svoje usmeritve, odvzemanju spodbud, sposobnosti koncentracije, zmožnosti distanciranja in veselja do forme, proti pričakovanju drugih in proti zvođenelim namenom. Produkcija avtorja je poleg produkcije posebnega življenja in posebnih proizvodnih ter delovnih odnosov predvsem produkcija posebnega zaznavanja, brezobzirnega, subverzivnega, radikalnega, tujega, emancipatorskega, natančnega in brezkompromisnega, v nasprotju z oblikami zaznavanja, jezika, njegove uporabe v medijih, v političnih razpravah, v vsakdanu, tudi v posebni, proti vsemu temu neodporni literaturi; v nasprotju z načini komuniciranja torej, ki obstajajo zato, da pomirjajo in tolažijo v interesu vladavine in izbriša tistega jezikovnega potenciala, v katerem se konflikt še lahko manifestira kot izobčen, izgnan, diskriminiran. Gre za stalno pisno in govorno poskušanje, za urejanje v razmišljanju o jeziku in življenju, o resničnosti, ki se v njem dogaja, ter o samem sebi kot proizvajalcu jezika in življenja. »Literatura,« piše Barthes, »ni nobena milost, ampak kompleksna celota projektov in odločitev, ki privedejo človeka do tega, da se posamezen in sam uresniči v besedi (kar pomeni, da se na neki poseben način esencializira).« Človek se producira s tem, da producira piščo o svojem življenju, s tem, da s pisanjem reflektira sebe in tisto, kar je doživel, doživlja ali bi rad doživel, s tem, da se prikaže na način, ki je zanj ugoden, vedno pa z določeno kritično razpravo o tem, kako se življenje sicer producira, opisuje in reflektira, in o tem, kaj se sicer doseže kot oblika razpravljanja z resničnostjo, z življenjem in jezikom. Vedno pa tudi prav v povezavi s tem, kako avtor živi, kaj ga v življenju zaposluje, tudi poleg ali v nasprotju z literaturo ali prek nje, da bi se preizkusil, da bi napravil obračun, da bi prisluhnil samemu sebi, če je še tak, kakršen je potreben za svojo produkcijo, za nadaljnje pisanje in za življenje, ki ga tako pisanje dopušča. Vedno znova se mora preverjati in prepričevati. Kdor se noče ali ne more več zanimati za svoje življenje, se pri tem boji, iz strahu pred tem, kar bi iz njega utegnil spoznati, kdor o tem več ne piše, v kakršnikoli obliki že, kogar nič več ne sili v to, da bi se še ukvarjal s pisanjem o svojem življenju, tisti kmalu nima več kaj pisati. Izgubi odnos med življenjem in besedo, tesen, intimen, ener-

gije poln produkcijski odnos, neposredno željo po proizvajanju ali izražanju, izgubi vzajemno neposredno odvisnost, eksplozivne, radikalne in skoraj avtomatične oblike odnosov med življenjem in besedo, zamenjavo zahtev, želja in njihovih medsebojnih korektur, izgubi obojestranski vzajemni naboj z energijo, z utopijo, z zadovoljitvijo, izgubi obojestransko provokacijo.

Kot model ali predloga za produktiven odnos med življenjem in besedo nam je lahko zgodnji odnos pri pisanju prvih pesmi, prvotna intimnost. Problem je tudi v tem, kako med kasnejšima življenjem in besedo vzpostaviti tako produktivno intimnost, kakršna je med njima vladala v otroštvu in puberteti ter tam funkcionirala kot literarna. Če tega ni več možno vzpostaviti, ni več možno pisati, torej če nekemu zmanjka in se mu v tem smislu odtuji njegovo lastno življenje. Isti odnos je pa tudi model za vzpostavitev intimnosti z drugimi snovmi z namenom spoznati mimo lastnega še kaj drugega. Pogosto se zdi, kot da bi avtorje veselilo, da bi prvotno intimnost končno uspešno prekliicali, zatrli in oddaljili z diferenciranjem in opisovanjem otroštva itd. Ta intimnost je bila v prvi vrsti vendar bolj potrebna za življenje kot za umetnost. Zdaj pa je prav tako življenjskega pomena, da se avtor obvaruje pred tem, da si prejšnja intimnost ne bi kakorkoli ponovno opomogla. Vse, kar se tej intimnosti preveč približa, spominja na »lastno«, na model, po katerem ne želimo več delati ničesar, in na takratno vključenost bližine: na otroštvo, mater, strahove, zapuščenost, seksualne potrebe; spominja na to, za kar se nam je zdelo, da smo mu končno vendar ušli. Razpad teh zvez med življenjem in besedo pomeni načelno škodo za oba.

To podrto razmerje med življenjem in besedo lahko nekdo, ki je rutiniran, prav varljivo posname. Lahko preslepi z besedami neko življenje, ki spada k besedam, ker dobro ve, katere besede, katero literarno rabo in katero literarno življenje je moč prevarati. Tako se ne rabi več resničnost kot podlaga jeziku, ampak obratno: jezik se rabi kot podlaga pojavnosti, literarni jezik, na katerem ostane zaradi pogoste rabe v zvezi z resničnostjo dovolj resničnosti. Ko jo produciramo neodvisno od aktualnih zahtev, jo hkrati produciramo kot resničnost, ki je odvisna od njih. To je nekakšna rokodelska literatura, to ni pisanje o tem in iz tega, kar je avtor sprva poznal kot še ne literarno resničnost, ampak o tem in iz tega, kar pozna kot že literarno resničnost. Lahko bi jo poimenovali tudi kot literaturo literarne proizvodnje, kajti pogosto jo ustvarjajo in tudi ocenjujejo ljudje, ki so na pomembnih položajih. Stalno se ukvarjajo z literarnim jezikom in resničnostjo, ne mislijo pa na vrnitev k resničnosti, k lastnemu in k družbenemu iz te sfere, ki je dvignjena nad resničnost. Mislijo, da je resničnost tam, kamor so jo oni prinesli, toda to je le resničnost literarnega proizvajanja. Reproducirajo samo izkušnje drugih ali samih sebe, kot so bili nekoč v takem položaju.

Tu se s pisanjem izgubi ena stran odnosa, življenje. Prav tako se pa lahko tudi z življenjem izgubi pisanje, pri čemer se življenje razprši in raztrga samo sebe ter se zmanjšuje distanca do refleksije, da se ne da več vzpostaviti reda z jezikom. O avtorjevem življenju potem ni več možno pisati, kajti ne da se ga organizirati za avtorjevo produkcijo. Življenje se v takem primeru osamosvoji, ni več tako razpoložljivo. Ker avtor tega ni pripravljen priznati, odlaša s pisanjem, se izgovarja, da bo pač pisal tedaj, ko bo na dopustu, ko bo pri denarju, potem ko bo postoril to in ono. Tako se vdaja iluziji, da je kadarkoli možno znova začeti s pisanjem, tako kot lahko pivec kadarkoli preneha s pitjem. Sposobnost, da lahko življenje, dogodke in stanja vedno izrazimo tudi s stavki, besedami ali podobami, se nenehno izgublja s poudarjanjem možnosti, da s svojim življenjem lahko razpolaga le avtor sam. Barthes pravi, »da je pisatelj vendar tisti posameznik, ki po svoji opredelitvi odpira svojo lastno strukturo in svet v strukturi besede«. Zato mora torej avtor razpolagati z vsem trojim: s svojo strukturo, s svetom in s strukturo besed. Vsa ta razpoložljivost skupaj je njegova produkcija. Če te skupne razpoložljivosti nima več oziroma če ne more ali noče več imeti ene od njih, da bi pač to razpoložljivost kolikor mogoče vzpostavil, potem je sploh ogrožena produkcija dela in njegova lastna, avtorska produkcija.

Kar zadeva razvoj realizma, menim, da se je treba odpovedati politični ter kulturni resničnosti in glede na to spoznati tako razpoložljivost kot slepilo te razpoložljivosti. Ustvariti si je treba trdna tla pod nogami, v prihodnje tudi glede na razpoložljivost življenja (vrnitev v privatno življenje zaradi izključitve iz javnega življenja) in na razpoložljivost jezika, literature, kjer so bili steber realizma vendar kulturnopolitično razpravljanje in veselje do tega ter hkrati lastno življenje.

Ne samo dobavljanje, ampak tudi spreminjanje produkcijskega aparata pomeni za Benjamina »na novo zarisati meje in premagati tista protislovja, ki utesnjujejo produkcijo inteligence«. Benjamin dodaja: »Sele premagovanje tistih pooblastil v procesu duhovne produkcije, ki po meščanskem dojemanju sestavljajo njegov red, naredi to produkcijo tudi politično sposobno. Meje pristojnosti obeh proizvodnih sil, ki bi se morale raziti, se morajo skupaj, združene, uničiti,« (gre seveda za avtorja in proletariat), da bi končno pripeljale do družbenih sprememb, do česar trenutno sicer ne bo prišlo, če gledamo na splošno, dokler pač ne bo proletariat sam od sebe pripravljen ukiniti vseh svojih omejitev pristojnosti. Avtorju pa nihče ne brani, da bi to storil kar sam, da bi s tem dosegel spremembe zase in za njemu podobne. Te spremembe sicer vedno lahko postanejo tudi družbene, čeprav v manjši meri, najmanj zato, da se ne bi preveč oddaljile od družbe, da ne bi prišlo nenadoma v benjaminskem smislu do preve-

likega presenečenja, ko bi se začelo delavsko gibanje, pa tudi zaradi skrbi, da ne bi popustile zahteve ali skušnje družbenih sprememb.

Najbolj napredna in danes edina možna oblika produciranja času primerne in ustrezne literature in avtorja se mi zdi raziskovanje produkcijskega procesa, odnosov, avtorjevih sredstev in združitve procesov, odnosov in sredstev, kar doslej ni veljalo za predmet premišljevanja o avtorjih. Po meščanskem razumevanju pač ni spadalo v avtorjevo pristojnost, da bi spoznal brezpogojne pridržke za svojo produkcijo in jih analiziral, da bi se obdržal proti prav tistim pridržkom, ki jih družba običajno priznava in dovoljuje kot avtorjevo last. To je seveda raziskovanje gospodarskih, družbenopolitičnih, pa tudi privatnih, psihičnih, družinskih, posebnih kulturnih pogojev avtorjeve produkcije na najnovejši način razmišljanja, z razčlenjevanjem oziraje se na vsa ta vprašanja in resničnosti. S tem preudarjanjem avtor preseže svoje golo pesniško bivanje, ki je za meščana krivoversko, in preide k svojemu družbenemu bitju. Upira se temu, da bi premišljeval samo o tistem in prakticiral samo tisto, kar zadeva izključno jezik in pisanje, založbe in knjižne sejme. To bi lahko razglasilo interese avtorja za specifične in zato tudi izolirane. Razmišljanja o času primernem pisanju se skladajo z razmišljanji o času primernem življenju. Kritika, analiza enega in poskusi, da bi mu našli nove poti, se skladajo s kritiko, analizo drugega in poskusi, da bi tudi zanj našli nove rešitve. Brecht meni, da bi se moral na neki točki velikomeščanski pisatelj, za kakršnega se je sam označil, solidarizirati z interesi proletariata, torej z interesi spremembe in spremenjujočih sil: »na točki nadaljnjega razvoja njegovih produkcijskih sredstev«. Po moji razlagi tu ne gre ravno samo za produkcijska sredstva v običajnem smislu, marveč za naprejšnji razvoj produkcijskih sredstev na vsaki ravni, kot so doslej produkcijska sredstva za avtorja morda še ne ali pa še ne v zahtevanem obsegu priznana produkcijska sredstva.

Avtorjeva produkcija tako razvija model, v katerem so združeni delo, produktivnost in življenje, pogoji vsega tistega s svojimi vzajemnimi pogojenostmi, kar je postalo potrebno za času primerno refleksijo umetnosti in njenih sprememb in refleksijo družbe ter njenih sprememb, četudi se resničen preokret odnosov v splošnem ne dogaja sam od sebe. Nobena politična teorija ali praksa se ne more več vrniti v preteklost v prvotni obliki po Marxu in Freudu, po kritični teoriji, po letu 1968 in njegovih posledicah ter naukih. To pa ne zato, ker bi izginila krepost, temveč zato, ker se razvijajo taki odnosi, ki so te teorije pomagali razvijati kot sebi ustrezne, prav na osnovi nujne potrebe po spoznanju človeka. Tudi pri avtorju gre za prisvojitve vseh področij življenja, vseh produkcijskih sredstev in pogojev za življenje ter produkcijo, za radost in duh, za politiko in umetnost. Brecht piše v svojih *Opombah k formalizmu*: »Pri literarnih pojmih se ne bi smeli preveč oddaljevati od njihovih pomenov v drugih strokah.

Formalizem v literaturi je nekaj literarnega, toda ne zgolj to. Tudi npr. realizma ne moremo določiti, ne da bi pri tem mislili na realistična dejanja, sodbe ali realiste na drugih področjih.« Da bi se avtor popolnoma razumel tudi kot družbeno, ne le kot pišoče bitje, je pravzaprav že stara zahteva in pogoj za avtorjevo produkcijo. Avtor je vseobsegajoč, zapleten in skrajno ogrožen projekt. Če hoče še naprej ostati avtor, je treba pogoje zanj še dalje spoznavati in o njih še dalje premišljati.

Prevedel Aleš Kordiš

Kaj lahko iz tega nastane

Za razliko od prejšnjokrat tokrat ne bom zahteval in formuliral brezpogojno za druge. Tisti, ki se bodo strinjali s temi premišljevanji, so dobrodošli. Na skrivaj pa seveda upam, da bo to, o čemer tu pišem, nastavek za estetsko prakso, ki se ji tudi drugi ne morejo popolnoma izogniti. Toda o tem se tokrat premalo pogovarjam z drugimi, da bi naslednje odlomke iskanja novih literarnih usmeritev lahko vključevali tudi taki razgovori in da ne bi bili tako pretežno osebne narave.

Zanimivo je, da avtorji realistične literature prav v zadnjem času govorijo o realizmu, ki so ga poprej prakticirali, da jih naenkrat utesnjuje in ovira v njihovi produkciji. Opažajo, da podedovana literarna sredstva realizma danes ne zadoščajo več, da bi z njimi lahko realistično proizvajali, ustrezno politični ter družbeni resničnosti in lastnim zahtevam.

V posebni številki revije *Volksstimme* iz decembra 1987 je bil objavljen pogovor s Petrom Turrinijem o njegovem novem delu *Die Minderleister*. Turrini je že skoraj dokončal svojo poldialektno verzijo te snovi in pri tem opazil, da s to obliko realizma ne bo mogel iti naprej: »Vprašanje je predvsem to, kako lahko ta dela umetniško ustvarim zelo obširna, ne da bi pri tem izgubil zgodbo, njeno realnost, na primer z namenom, da bi ob njih vzbudil strah in začudenje. Moje osebe v tej igri govorijo visok jezik, to so velike gledališke osebe. Nova estetska oblika neke moje igre.«

Josef Haslinger pravi v nekem pogovoru s Franzem Schuhom oktobra 1987: »Če se književniki že odzivajo na obstoječe politične razmere, potem delajo to na neliteraren način, pri čemer je le malo izjem (sam ne spadam mednje!); pišejo eseje, časopisne članke, pri tem pa ne poskušajo svojih prošenj in želja predstaviti na način, ki ga sicer uporabljajo, na umetniški izrazni način. To je zame oblika

razdvojenosti. Sam bi denimo rajši napisal roman, v katerem bi vse oblastniške strukture, ki sem jih poskusil predstaviti v eseju *Politika občutkov*, bolje prezentiral, bolj detajlno. Tu ne bi bile zreducirane le na otipljivo tezo, ampak bi bile bolj razločne in živahne v svoji protislovnosti. Toda literarna tradicija, v kateri sam delam, se mi zdi za to nalogo še nedozorela. Literarni realizem se je zelo omejil na detajlno predstavljanje zaslužnjene subjektivnosti in na zelo površno predstavljanje družbenega aparata, ki je krivo za to hlapčevstvo in ki je vzrok stalnega bega subjekta, nujnega za njegovo rešitev. Ta realistična tradicija je tradicija razvojnega romana, ki so ga tako rekoč z negativnim predznakom gojili naprej. To tradicijo je opisal G. Lukács v *Teoriji romana*, kjer gre v bistvu za odnos med subjektom in objektom. Subjektivnosti se pa danes objektivnost vidno izgublja in ta izguba pomeni v resnici »realnost«, realnost moči.«

Michael Scharang piše avgusta 1987 v nekem spisu za Presse o svojem nastajajočem delu *Auf nach Amerika*, da »o tem ne more biti nikakršnega premišljevanja... morda zato, ker se v tej prozi neugnano fabulira na način, ki se že približuje groteski, ne naturalizmu psihičnega, notranjega sveta niti ne naturalizmu političnega, zunanjega sveta, ampak meji že na odskok v bajko, v metaforo — v realizem. Da se to doseže, je potrebno mnogo praktičnega eksperimentiranja.« Nasproti tej »navidezno mrtvi notranjosti«, kot jo imenuje Scharang in ki naj bi prej ko slej tudi obstajala, postavlja delo *Auf nach Amerika* »surovo čutnost, ki omahuje na meji med mogočim in verjetnim«.

Nekdo si želi nov jezik namesto starega, realističnega, namesto svojega dosedanega jezika, da bi ta lahko tako spet postal realističen. Nekdo drug si želi drugačne literarne metode, da bi končno lahko bolj direktno omogočil kompleksnost političnih odnosov namesto dosedanje osredotočenosti na subjekt. Tretji zahteva »surovo čutnost« namesto »navidezno mrtve notranjosti«, pa tudi namesto običajnega pozunanjega naturalizma. V tem se že kažejo trije nastavki za prihodnjo obnovo: novi jeziki, nove resničnosti in nove čutnosti.

Kot že rečeno, sem po prvem desetletju realizma tudi sam potreboval osvežitev, nove načrte, nove možnosti, novo veselje do pisanja, nekaj, kar lahko na novo zaneti veselje in interese ter slo do pisanja.

Potrebne je bilo nekaj popuščanja, zavestnega prenehanja odkrivanja vsega tistega, kar je bilo pomembno v desetih letih. V tem času se je dopuščalo vse tisto, kar je pač naenkrat hotelo nastati. To je bil čas poskušanja, neprisile in opazovanja. Iz vsega tega so se polagoma izoblikovala tri gibanja, ki so bila med sabo tesno povezana in so morala drugo drugemu tudi pomagati, da bi sploh lahko bila gibanja. Ponudila so se mi kot nova, kot predhodne osnove mojega dela, kot predlog, naj enkrat poskušam v drugačni smeri, kot nova

možna notranja ureditev produciranja. Pokazala so se mi kot nov način, kot nekakšna težišča, za katera se mi je zdelo, da mi hkrati obljublajo tudi vso za to potrebno energijo in produktivnost, potrebno zanimanje in potrebno veselje. Ko so ta težišča enkrat na razpolago, kot vir, lahko ustvarijo tudi druga, bolj kompleksna gibanja, s kompleksnejšimi vsebinami. Zdelo se je, da zaradi vseh teh gibanj postajam bolj gibljiv, radoveden, produktiven, živahen, razpoložen in bolj ambiciozen, in to kljub negotovosti, ali morejo takšna preprosta gibanja sploh obroditi zaželene sadove. Ta gibanja sem takrat označil z gesli: »Nazaj k resničnosti«, »Nazaj k meni« in »Nazaj k literaturi«, pri čemer naj ta »nazaj« ne bi izražal tega, da sem bil sam medtem drugje, odsoten, ampak to, da sem bil pač napoto načinu, ki mi ni več ugajal; zdelo se je, da sva se, časovno gledano, literatura in jaz malce zgrešila, da sva se pojavila eden za drugim, morda pa tudi to, da le nisem bil napoto energiji in veselju, ki sta nujna in ki si ju pravzaprav želim in ki se medsebojno seveda pogojujeta: če nečesa ne vidimo pravilno in se na pravilno gledanje niti ne privajamo, potem tega ne vidimo tako, da bi bilo možno s tem gledanjem poklicati tudi druge k takšnemu gledanju in vedenju. Tako se drugi tudi ne vedejo do nas posebno energično in z zanimanjem, kar pa ves pogled le še kali in ga polagoma potiska v pozabo. Poleg tega ta »nazaj« ne pomeni »nazaj«, ampak »naprej«. »Nazaj« pomeni le toliko, kolikor je to oblika retrospektive tistega, kar nekoga postavlja v položaj, da pride »naprej«, morda v smislu: »Nazaj k osnovam«.

»Nazaj k resničnosti« pomeni pravilno zaznati tisto, kar je pravilno, kako je in je bilo pravilno, in prav za to najti pravičen jezik; pomeni torej hkrati »nazaj k meni« kot zaznavanje in »nazaj k literaturi« kot jezik. Čimbolj novo, nepreoblikovano produkcijo zaznavanja, resnice in jezika, tako, ki ni obremenjena z dosedanjimi produkcijami. Kot pravi Handke v svoji *Otroški zgodbi*, je to nova »sprememba spoznanega v spoznavanje«. Ni se mi zdelo dovolj resno, da bi se prepustil preprosti resničnosti, da bi jo gledal, opazoval in občutil, kaj počne z mano, kateri jezik mi priporoča, da bi ga počasi prevzel in ga dalje izgrajeval. Odločal naj bi se za določene besede in stališča glede na to, kaj pravi k temu resničnost, izoblikoval naj bi si občutek za to, kdaj je neka beseda umestna in kdaj ni, glede na to, kar sem že zaznal in spoznal, glede na drugo besedo in na občutek. Nadalje gre za to, da uporabljam in preizkušam nove besede v novih kombinacijah, uporabljam najpreprostejše, vendar nove izrazne oziroma pripovedne načine. Zavestno uporabljam naivni jezik, kot da ne bi še nikdar prej pisal, in to na osnovi resničnosti, ki sem jo zavestno zaznal kot naivno. Sklenil sem pisati nekakšne vaje pisanja, na primer to, kako opišem dejavnosti nekega dne, kako stvar, kak občutek. Prav osvežujoče je bilo videti, kako nastaja jezik tako rekoč iz resničnosti, iz delovanja te resničnosti name in na moj jezik. Zdi se mi,

da se razvija nov čut za odnos med jezikom in resničnostjo, občutek za to, kako se jezik brani pred resničnostjo, kako hoče nastopiti vedno s svojimi lastnimi lastnostmi, kako se jezik odmika od resničnosti, kako se ji zapira. Pa tudi občutek za to, kako se brani resničnost pred jezikom, kako trdovratno vztraja pri tem, da postane neizgovorljiva, neizrekljiva, jezikovno neizrazljiva, vendar pa vidna in doživeta, kako se dela, da je tako nezanimiva, da je sploh ni vredno opisovati, kot da zanika vse detajle, privlačnost za literaturo, kot da bi se resničnost hotela izmuzniti zaznavanju, jeziku in umetnosti.

Šlo mi je za pridobitev občutka za novosti, za nove resničnosti, za podcenjevane in spregledane resničnosti, za najbolj banalne in nezanimive resničnosti, za pristna spoznanja in jezik (glede na resničnost), da bi dobil nekaj takega, kar označuje Siegfried Kracauer pri *Potemkinu* kot »direktno zvezo s še ne prepojeno resničnostjo«. Take vaje, ki sem si jih zadal, sem si zamislil kot domneve o zapletenih družbenih resničnostih, kot možnost, da se začnem ponovno in drugače zanimati za resničnost, da bi o njej lahko pisal. Ne gre mi le za »prestajanje«, ampak za »opazovanje« resničnosti, za možnost, da se ji približam od zunaj, ne samo prek svoje notranjosti, da bi na njej od zunaj odkril najbolj zanimive lastnosti, ne pa samo v sebi in šele prek sebe tudi na njej. Hotel sem spet imeti tak jezik, ki bi mogel spet ustrezno obnoviti moje izkušnje in ki bi bil glede njih sestavljiv. Hotel sem znova imeti svoj jezik, takega, za katerega bi se zdelo, da sem ga sam razvil. Kar se mene tiče, bi mu rad prisluhnil in potem rad upošteval njegove zakone in pogoje. Rad bi ga opazoval in raziskoval v trenutku, ko bi bil prepričan, da namerava upoštevati s svojimi zakoni tudi mene, moje izkušnje, moje življenje, in da je tega sposoben. Želel sem znova pisati o sebi (»Nazaj k meni«), ne sicer brezpogojno vsebinsko in neposredno o sebi, marveč pisati; želel sem biti med pisanjem okrog in okrog zgolj jaz; med pisanjem bi končno rad imel opraviti le z jezikom in z resničnostjo. To, da bi rad pisal o sebi, pomeni, da hočem pisati tudi o vseh posledicah družbe, ki jih je moč zaznati na meni, in o svojih željah, ki se ob tem porajajo. Rad bi pisal, kako in kaj sem si pravzaprav želel, kar bi se mi pač zljubilo, česar bi se že veselil, kako bi me karkoli veselilo. Gre torej za radikalno zbujanje pozornosti, opozarjanje zgolj nase, na nikogar drugega, ne glede tudi na to, kaj in kako sem pisal petnajst let, da bi videl, kaj bi iz tega lahko nastalo, kaj sem storil, kam sem zabredel. To je odstranjevanje vsega, kar se je v teh letih nabralo in postalo pomembno kot uravnavanje, kot nadzor, kot praksa, rutina. Zamislil sem si in tudi poskušal izpustiti vso ubranost, ki mi je všeč pri literaturi, vzvišene in melanholične, smešne in agresivne, kratke in dolge stavke, odvisne stavke, priredja, lepe besede, vso čvrstost in pustost, ki poudarja literarno ali neliterarno, nagnjenost do grozljivosti in gnusa, do brezizhodnosti in katastrofičnosti, do cinizma in

vedrine. Pisati sem hotel brez slabe vesti, z zavestjo, da hočem le svoje, da hočem delati le zase, da izkoristim svoje sposobnosti, da se pri tem oziram le na literaturo in na to, kar sam zahtevam ter kar zahteva literatura; vse to le za povratak k začetkom realizma v sedemdesetih letih (kaj vse je tedaj obstajalo in kaj od tistega mi lahko danes koristi), za povratak k začetkom moderne, morda celo k Flaubertu. Vse to le za nov razvoj literature in pisanja.

Slo mi je tako rekoč za razkritje centra literarne moči. Slo je za nove vire, ki sem jih zdaj potreboval, za odkritje novih možnosti, ki so se po nekem določenem času pojavile po izčrpanju starih, in to v primeru, če opustimo prav vse, če zavestno in metodično opustimo tudi vse, česar smo že vajeni, in to tako daleč, da se prav razločno vidi, kako gre narazen, kako se ločuje, da bi si po desetletjih znova opomglo. Pri tem mislim na literarne oblike, zahteve, predstave, vsebine, prijateljske in politične želje, na razprave o realizmu, na priučene načine pisanja, na prihodnje projekte in na smisel življenja. Četudi lahko nenadoma odpade vse drugo, da dobimo občutek praznote in nedoločnosti, se vendar nič ne dogaja v praznem prostoru in nedoločno. Gre za nenehno združevanje vsega zgoraj naštetega, znova, iz sebe in izhajajoč iz svojih lastnih zakonitosti. Pri tem jaz sam ne delam ničesar drugega, kot le z zanimanjem pozorno opazujem, kaj se dogaja, tu ali tam morda kaj zelo previdno korigiram, včasih kaj izvzamem, obdelam, potem pa spet vrnem nazaj v večni tok stvari in občutkov.

Ko sem se razgledoval po novi sli po resničnosti, po sebi, po literaturi, po takšni literaturi, ki bi bila nabita z mano, z resničnostjo in s slo po meni, po resničnosti ter literaturi, nisem pri tem našel ničesar posebnega. Hotel sem najti kolikor toliko meni podobno literaturo, ki bi mi bila v pomoč; izhajal sem iz razpoložljive sodobne literature. Ugotovil sem, da mi je postala literatura pusta in strašno dolgočasna: pompozne napovedi, pompozne knjige, toda v njih ničesar. Uvidel sem, da tudi mnogi drugi avtorji, ne le realisti, ne pišejo več veliko. Poleg tega so tudi že postali dolgovezni, le še reproducirajo in še to z velikim naporom. Kot vedno sem tudi tu prišel do svojega sklepa: če je na razpolago premalo tistega, kar bi lahko bral, moram potemtakem očitno pač začeti pisati sam.

To, kar sem spoznal in kar mi je jasno še danes, je naslednje: da bi imela literatura možnosti v založbah ali na tržišču, nikakor ne sme biti preveč literarna ali preveč resnična. Če to dvojje radikaliziramo, literarnost jezikovno in resničnost vsebinsko, prva ne omogoča uspešne prodaje, druga pa ne zadovoljstva. Seveda je to delovanje med njima povezano. Literarnosti se ne da prodajati, resničnosti pa se ne sme. Literarnost moti družbeno umirjenost jezika, pravzaprav literarnost in resničnost ovirata ena drugo. Založbe gledajo predvsem na to, kako gre kaka knjiga v prodajo, sprejemniki, distributerji in

novinarji pa predvsem tisto, čemur je njihov časnik namenjen. Zdi se, da je času najprimernejša literatura tista, ki lektorja, kritika in celo tistega, ki se z literaturo poklicno ukvarja, ne zaposluje preveč z gospodarskimi in družbenimi, torej spremenljivimi področji njihovega poklica oziroma delovnega mesta. Pa tudi ne z njegovim osebnim življenjem, z njegovim odnosom kot odnosom posameznika, z njegovimi osebnimi skrivnostmi in željami, ter z njegovim vedenjem kot vedenjem družbenega bitja na splošno, ker bi to lahko pomenilo izzivanje, da se mu naenkrat ne bi bilo treba vesti samo literarno, ampak tudi z življenjsko prakso, da bi se moral s spoznanjem spremenljivega tudi sam začeti spreminjati, ali pa to spoznanje odriniti. Končno je pa tu zato, da se ukvarja z literaturo, ne z lastnim življenjem.

Vse tisto na resničnosti, kar ni stroga literarna resničnost, se mora tako literarno razširiti, da potem ne ovira več zaznavanja same sebe kot čisto literarne, kot razumevanja čistih literarnih gest. Ne sme nastati sum, da gre za določeno resničnost in določeno literarno držo, prek katere se ta resničnost izvaja, ali da bi bila ena od možnosti, kako se vesti do resničnosti, da bi se bralec do nje vedel tudi neliterarno. Prav zagotovo gre za določeno literarno držo, resničnost pa je le ena od mnogih možnosti, kako se ta literarna drža demonstrira. Nikoli pa ne sme nastati nasproten vtis, namreč da gre za določeno resnično držo, literatura pa da je le ena od številnih možnosti izražanja te drže do resničnosti.

Naloga tistega, ki se profesionalno ukvarja z literaturo, je ukvarjanje z literaturo, ne z resničnostjo. Tako mora pri rokopisu spodbujati in razvijati tisto, kar ve o literaturi (in tega ni malo), ne pa tistega, kar ve o življenju. Kolikor več njegovega znanja o literaturi vsebuje besedilo, toliko bolj ga to veseli in se mu zdi besedilo toliko boljše. To ga veseli bolj kot karkoli drugega v življenju. Bistvena poteza moderne je vendarle v tem, da ima lahko umetnost v lasti samo umetnostni znanstvenik oziroma specialist. Če hočem torej čutiti to, kar je umetnost, moram čutiti svojo strokovnost. Potemtakem je umetniški okus znanstveni okus. Ugotovimo lahko, da za spoznanje tega, kaj je literatura in kaj je dobra literatura, ne potrebujemo nikakršne resničnosti, ampak le dobro znanje o literaturi.

Čeprav iz tega morda ni razvidno, velja to po mojem prepričanju ne le za radikalnejšo realistično, marveč tudi za radikalnejšo eksperimentalno literaturo. Pa tudi za literaturo, ki ravno nova in nenaavadna, kot je, opozarja na resničnost, jo predeluje in vznemirja, namesto da bi jo zadušila po vzoru vseh prejšnjih, starejših radikalnih oblik, pa naj gre za realistične ali eksperimentalne. Strokovnjaki se v tem, kako bi lahko kakorkoli nakazali njihovo pravo smer, razhajajo med zmernim načinom, kot ga imenuje Herbert Wimmer, in simpatičnim načinom, kot ga imenujem jaz.

Poklicna osredotočenost na to, kaj naj bi bila literatura, ekonomska potreba po ločitvi med literaturo in neliteraturo, ne da bi bilo treba literaturo proizvajati, ampak samo prodajati kot tako, vse to je privedlo do skrčenja literarnega zaznavanja, do skrčitve literature na blago, ki mu zadostujejo posamezna znamenja literarnega, da bi se že zgolj s tem lahko pojavilo v očeh razširjevalcev in prejemnikov kot literarno delo v celoti. S pristranskim namenom se po tem tudi iščejo razni rokopisi, da bi se videlo, ali zadostuje vsota njihovih literarnih znamenj, da bi bilo moč predstaviti literaturo, torej tisto, kar tržišče ponuja kot literaturo, v sedanjih oblikah, v kakršnih gre v prodajo. Avtor ne more producirati literature brez upoštevanja svoje resničnosti, lektor in kritik pa je tako ne moreta prodajati. Splošna družbena delitev dela in življenja, blagovna produkcija kot antiživiljenjska produkcija, kot uporaba življenja, je uveljavljena tudi tu, v umetnosti, in skrbi za ločitev knjig od življenja, zlasti tedaj, ko naj bi se literatura že prevešala v družbo in na tržišče. Ta literatura taji, da skriva vse tisto, kar ni literatura: ekonomsko in življenjsko resničnost svojih oskrbnikov in razmnoževalcev, pogoje za nastanek literarnih kriterijev, literarnega okusa in običajev, ki so sploh velikega pomena za nastanek literature. Vse tisto, kar literatura torej skriva, je v njej sicer implicirano, čitljivo pa le za tistega, komur je pogodbo literarna blagovna produkcija. Ta literatura proizvaja prav tisto tujost do življenja, do aktualne, subjektivne in politične resničnosti, tisto oddaljevanje od te resničnosti, ki pomaga zabrisati dejstvo, da imamo vsi eno in isto resničnost: tisti, ki se ukvarjajo z literaturo, in tisti, ki se ne.

Resničnosti, ki jih ima ali jih mora imeti tista literatura, ki ji daje tržišče prednost, so temu ustrezne bodisi eksotične resničnosti (južnoameriška, italijanska, španska literatura, za ZRN je bila takšna nekoč tudi avstrijska literatura, ki toliko, kolikor je veljala v Nemčiji, ni veljala niti v Avstriji) bodisi so to tiste resničnosti, ki pomagajo politično ohranjati avstrijsko in zahodnonemško. To so resničnosti vzhodnega bloka. Tu literatura naenkrat ne more biti več dovolj realistična (beri: kritična), npr. v NDR, pri Kunderi, pri Monikovi itd. Zelo ugodne so pa tudi zgodovinske resničnosti: *Ime rože*, *Parfum* itd. Domača sodobna resničnost nasprotno bolj odobrava tisto, kar je vzvišeno (npr. Botho Strauß ali Bodo Kichhoff), in tisto, kar je predelano v nespoznavnost. Določena dela in avtorji so sprejeti kot literarna imena in literarno blago, nič več kot le produkcija resničnosti, npr. Martin Walser, Ludwig Fels, Elfriede Jelinek itd. Resničnost, ki jo oni opisujejo, velja kot značilnost, kot znamenje dela nekega določenega avtorja. Kar smejo ti avtorji, ni nujno tudi za druge, ker pač še nismo spoznali njihovih posebnih značilnosti, ki jih ločijo od vseh drugih avtorjev. Pri začetnikih je resničnost še preveč neka splošna, skupna resničnost, ki je za vsakogar vidna in dojemljiva le kot taka, ne pa

kot resničnost nekega določenega avtorja. Od te splošne resničnosti torej še ni distancirana in se je še ne da projicirati na nekega neznanega literarnega avtorja; kot taka je torej v svoji sferi literarno sama in docela neškodljiva. To je potem lahko »obsesija Jelinekove«, »birokratski svet Martina Walserja« ali »svet proletariata Ludwiga Felsa«. Pri tem obstajajo za avtorje še vedno možnosti, da napravijo njihovo resničnost oprijemljivo, kot resničnost tistega, kar je potem kamen spotike, npr. meščanska gledališka igra E. Jelinekove. Vsa spornost obstaja nato v tem, kako se avtorju posreči prekoračiti mejo literarne resničnosti prek samega sebe.

Pri knjigi gre za igriv odnos do jezika in do resničnosti. Če je taka igra prisotna, potem občutno moti vsakogar. Ne le da takojzgovne igre ne moremo več uživati, ampak knjigi gladko odrečemo lastnosti literarnega. Tisti, ki morajo živeti razumno, ki življenje razumno organizirajo po racionalnem in za racionalno vrednotenje fantazije, hkrati ljubijo nerazumnost, fantastičnost, nerazumljivost v literaturi in sovražijo racionalno organizacijo iste snovi v literaturi. Zanje pomeni racionalno isto kot racionalnost njihovega poklicnega življenja, kajti česa drugega itak ne poznajo. Vse, kar ni to, je literatura, je ne-življenje, vse drugo pa je življenje in ne-literatura. Da bi spoznali bistvo literature in znali držati določeno razdaljo do resničnosti, to resničnost tako zelo odrivajo od sebe, da je sploh že izginila. To je literatura, literarna metoda kot tehnika oblasti. Oblast uporablja umetniške tehnike in estetske tehnike za odpravo tiste resničnosti, ki je potrebna spremenjena tam, kjer bi se morala šele začeti spreminjati, pri sebi in z drugimi. To je umikanje prek umetnosti, ne za socialno upravljanje resničnosti oziroma za njeno kritično obravnavanje, ampak za afirmativno; ne dokler se lastna resničnost spoznava kot lastna in spremenljiva, marveč dokler je kot lastne, še manj pa kot spremenljive, sploh ni več možno spoznati, dokler jo torej lahko spoznavamo in uživamo na tej ali oni strani spremenljivosti. To je neka vrsta blokiranja, zadržanje spoznanja v estetskem, kar pa blokira estetsko kot spoznavno in reflektivno obliko. Morda je to tisto, kar smo vajeni reči včasih, namreč da postane kako delo praviloma šele čez desetletja priznano kot »prava« literatura in da mora avtor najprej umreti, da bi lahko živel. To pomeni, da avtorju pač ni nujno umreti, umreti mora njegova resničnost, da bi lahko potem živel njegova literatura. Šele potem, ko avtorja dejansko ni več, ni več tudi njegove resničnosti kot njegove lastne, sedanje, ki je hkrati kakorkoli vendarle pripadala tudi nam samim. Potlej pade skupaj z njim v preteklost, kjer pa nas ni več, in tako postane literatura. Da bi bila lahko to literatura, mora biti tam, kjer nas definitivno ni.

Kako je treba kljub temu pisati o svoji lastni resničnosti, opisuje na primer Reinhard Baumgard ob Bachmannovi nagradi leta 1980 takole: »Realizem je zasnoval natančne posnetke naše sedanjosti in

preteklosti, nekatere uporno, skoraj vse pa resignativno. Ti realistični pripovedovalci so govorili kot kakim ohromelim pojavom. Pred svetom so se branili z opazovanjem... Srednji ton te proze, trpeče, očitajoče in komaj še uporno občevanje z realnostjo, njeno pikolovstvo, njena agresivna potrpežljivost, zatohla omedlevica, ki veje iz nje — bilo mi je kar težko, da v takih potezah ne morem prepoznati podob melanholije ali depresije.« Avtorji pa so bili, kot še dodaja, »glasni privrženci Generacije 68, ki so tedaj predstavljali v srednji Evropi moralni in senzualistični upor zoper politiko in ideologijo prisile, v osnovi celo zoper svetovno ureditev zahtev po zanikanju potreb, po življenju v strogi realnosti«.

Kritiki se v svojih kritikah vedejo tako, kot to ustreza lektorjem. Nobenega resničnega stališča nimajo, s katerega bi lahko presojali, kaj od novih pojavov je dobrega in kaj ne. Nekaj znamenj literarnega sicer poznajo in se jih oklepajo. Literatura, ki jim tako ustreza, je lahko dobra, vendar pa niti to ni nujno. Tisti, ki so zmeraj zanikali možnost, da bi bilo mogoče literaturo presojati tudi s čim drugim, ne le z literarnimi kriteriji, s katerimi so mislili seveda le tistih nekaj svojih kriterijev, se morajo v svojih kritikah orientirati še posebno na izvenliterarne kriterije. Že tudi samo po tem, da v vseh večjih časnikih ocenjujejo skoraj vedno enake knjige, pri čemer ima vsak od njih svojega najljubšega avtorja, lahko spoznamo, kako težko priznajo nekaj, kar pač ne ustreza tem kritiško-hierarhijskim okusom. To bi tako rekoč lahko pomenilo, da taki kritiki niso sposobni zaznati literarnih vrednot kake knjige, kar bi pa lahko spet dalje pomenilo, da ne morejo več zaznavati literarnih vrednot nasploh. Tako so zaposleni v pomembnih ustanovah, na radiu, pri velikih dnevnikih in tednikih, toda vedno se morajo bati za svoje mesto. To je namreč mesto poznavalca kakovosti in založba ga ne bi razpisala kar za trajno. To pa zato, ker se boji, da ocenjevalec časopisa z visoko naklado naenkrat ne bi »pravilno« ocenil tistega, kar je ocenil nekdo drug v nekem drugem časopisu z visoko ali še višjo naklado. Tako je nekaj avtorjev in del, ki so soglasno iz takih in podobnih razlogov postali najpomembnejši v kaki literarni sezoni, kar se kaže tudi v tem, da so ti avtorji takoj prejeli mnogo raznoraznih obstoječih literarnih priznanj. To so jim kajpak omogočili tudi kritiki, ki stojijo za posameznimi nagradami, pa tudi tisti, ki bi bili radi takšni kritiki. Zdi se, kot da bi se kritiki bali, da se ne bi pokazali tudi drugi razlogi njihovih vrednotenj, če ne bi dovolj pogosto in kar naprej ponavljali ter poudarjali literarnega pomena kakega dela. To je potem enkrat Kundera, drugič Süßkind, pa Monikova, kar pa spet še ne govori proti tem avtorjem. Pišejo pač tisto, kar jim je pogodu, in naenkrat se znajdejo v kritikarskem vrtiljaku, toda prav tako hitro in za nekatere verjetno tudi nedoumljivo so vrženi iz njega, kot denimo Thorsten Becker. Reich-Ranicki je pisal o njegovem prvencu *Poroštvo* (*Die Bürgschaft*, 1985).

da »piše ta avtor v blagoglasni nemščini z visoko izrazno sposobnostjo, je domiseln in duhovit, lahko bi ga primerjali s Proustom«. Reich-Ranicki mu je priskrbel tudi literarno priznanje pri *Frankfurter Allgemeine*. O Beckerjevi drugi knjigi *Nos (Die Nase, 1987)* pa je v istem časniku pisal Franz Josef Görtz, da je to »bedasta in nesmiselna zgodba z mnogimi estetskimi pomanjkljivostmi in povrhu še izredno jezikovno šibka pripoved«.

Kritiki pišejo pogosto tudi popolnoma isto o nekaterih knjigah. Najbolj boleče mi je tako vzbudilo pozornost pisanje o knjigi *Aurorin povod (Auroras Anlaß)* Ericha Hackla. Vsi so citirali prvi stavek ter hvalili odnos med poizvedovanjem in fikcijo, pogosto celo z istimi besedami. Pri tem je pa ostalo odprto vprašanje, kako more biti odnos med poizvedovanjem in fikcijo pravzaprav hvalevreden.

Najbolj impozantna metoda kritikov, s katero želijo prikriti manko svojih stališč ali svoja resnična stališča, obstoji v tem, da znamenja nekega dela ovrednotijo z znamenji kakega drugega dela, ki je praviloma že pridobilo zagotovljen ugled. Tako je možno s pomočjo enega pomembnega dela nenadoma tudi neko povsem novo delo prikazati kot nemara še pomembnejše. Naravnost uživajo v odkrivanju lastnosti, ki so že prisotne pri nekem drugem delu. To je nekakšno svetovno mojstrstvo v odkrivanju teh lastnosti in starih knjig, v katerih so te značilnosti tudi prisotne in jih je možno pač uporabiti tudi tukaj. Najbolj lahko hvali neko knjigo tisti, ki ima kot že rečeno mnogo literarnega znanja, ki zmore odkriti večino značilnosti, ki so bile odkrite že v slavni starih knjigah in bile tam že ocenjevane ter hvaljene. Pri tem te značilnosti niso dobre ali slabe same po sebi, ampak šele v zvezi med staro in novo knjigo. Popolnoma neuvidevno je tudi to, zakaj naj bo knjiga, ki kaže lastnosti neke stare knjige, tudi danes povsem dobra; zakaj naj bi tisto, kar je dobro pri Kafki, določalo vrednost tudi neke današnje knjige, ki ima enake značilnosti.

Kritik ostaja s svojim govorjenjem v znotrajliterarnem, znotraj-literarnozgodovinskem opozorilnem in citatološkem okviru, ki nikoli ne preokrača meje znotrajliterarnega. Tako se neke knjige, ki vendarle ni bila napisana samo iz znotrajliterarnih nagibov in tudi ne kaže samo na znotrajliterarna dejstva, ne da resnično presojati in kritizirati v smislu refleksije ter analiziranja na vse strani. Že od začetka je v glavnem jasno, ali je neko določeno delo pomembno ali ne, če ne kaže v prvi vrsti kakega drugega vzroka namesto literarnega; pri tem niti ne govorimo o dejanski vrednosti.

Tako tudi tukaj ne pride do družbene, ekonomske in individualne resničnosti kritika, še posebno, kar se tiče njegovih produkcijskih pogojev, v korist ovrednotene znotrajliterarne resničnosti. Literatura tudi za literarnega kritika pomeni tisto, kar sme samo po sebi opredeljevati njegov poklic, kot tisti slavni »svet literature«, kot ga je imenovala neka konservativna serija na avstrijski televiziji, ki se pojavlja

kot estetsko nasprotje vsega tistega, kar tvori profani svet življenja. Pri tem obstaja meja, ki je zelo občutljiva na to, da jo kdo prestopi v katerikoli od teh dveh smeri. Ta literarni svet se zdi tak, kot da bi bilo vse, kar se v njem godi, enako tistemu v navadnem svetu, kot da bi ga tudi določal. To je recimo zaprtost sistema, ki ga avtor pogosto sploh ne more doumeti in ga sprejeti. Dokler avtor proizvaja, ne more biti nikoli znotraj tega sistema, tudi če je že v njem. Po drugi strani pa ugotavlja, da tega sistema ne določa zgolj literatura. To je sistem, ki se rad predstavlja naklonjenega literaturi, da bi si vsaj pridobil visoko čast in se bolje prikri. Predstavlja se kot branilec literature pred družbo, kot zaščitnik posebnega življenja literature pred izkoriščevalskim, odtujenim, vsakdanjim, zunanjim življenjem. Istočasno je ta sistem kajpak le sistem, ki brani družbo pred literaturo in ščiti izkoriščevalsko, odtujeno vsakdanje življenje pred življenjem literature.

Pri tem ne velja, da se vsa literatura hvali le zato, da bi to podprlo takšno prakso. Precej bolj gre za to, da s pomočjo goljufive in meglene hvale zaznamo na literaturi tisto, česar ne moremo direktno zaznati v tej hvali, da bi uvideli resničnost, o kateri govori literatura. V tem smislu bi bilo treba zelo dobro preštudirati Handkeia, večno prikazen levice, kar sam tudi počnem. Prepiri in polemike, ki slučajno izbruhnijo in pretresejo literarno proizvodnjo (glej *Rowohlts Literaturmagazin 17*), da se zdi, kot da bo zdaj končno konec tega sveta in te resničnosti (Ali je boljši Handke ali Botho Strauß?) — kaj ne bi morale te debate pokazati, kakšen odnos imajo zdaj neki avtor, neki jezik, neka literatura do resničnosti in seveda kako kvaliteten je ta odnos, kar iz tega sledi. Toda pokazale naj bi le odnos med avtorjem in mentorjem v smislu: Če boš ti raztrgal mojega avtorja, bom jaz tvojega! Ne gre za pomen neke knjige v okviru družbe. V prvi vrsti gre za pomen knjige za literaturo, v drugi vrsti pa (bistveno) za pomen te knjige za važnost kritika v javnosti, v poslovnem življenju literarne proizvodnje. Kritik je v javnosti namreč vreden prav toliko, kolikor je vreden (= če gre dobro v prodajo) avtor, ki ga hvali. Tako ga upoštevajo in spoštujejo tudi drugi kritiki, mimo vrednosti, ki jo ima ta kritik glede na višino naklade svojega časopisa, kar se še pomnoži s privlačnostjo časopisa za založbe kot inerente. Te razprave se seveda kot vse razprave in boji za udeležbo ter prevlado na tržišču na tem področju dogajajo v okviru estetske kategorije.

Temu ustrezno bi raje kot nečitljivo delo napisal neobjavljivo delo, še več, v največji možni meri nečitljivo in hkrati v največji možni meri neobjavljivo. Tako delo bi potem vsak rad bral, nihče pa ga ne bi hotel objaviti.

»Na novo izgovoriti življenje,« sem si zapisal leta 1984 v beležnico, »najti zanj jezik, novo življenje v dosedanjem. Kakorkoli že se

je treba na novo zgrabiti in razumeti, kar pa pravzaprav sploh ni novo, ampak že prastaro. Samo enkrat odpreti vse skinje in pustiti vsemu, da deluje na nas. Obdržati svoj pogled na vse. Potem pa hoteti ponovno vse izraziti z jezikom.«

In še: »Več nagnjenja do realnosti, do tistega, kjer tiči problem, z večjim veseljem do umetelnosti predstavljanja. Ostro in brutalno vzeti realnost, vreči se vanjo z vsemi sredstvi in zvijačami umetnosti. Iti že na živce in na vse pretege po vseh pravilih literarne zgodovine realnost prav nespodobno obremeniti. Zastaviti vse, kar so si sodelavci pridobili z delom. Dosežke časa in človeško zgodovino doumeti, predstaviti, ovrednotiti. Obseči vse. Gibati vse. Upoštevati vse. Izslediti obličje časa. Veseliti se učenja in uporabe vseh starih in novih sredstev. In iznajti nova, še neznana. Več resničnosti, več sedanjosti.« Citat iz Flaubertovih *Pisem*: »Homerjeva in Shakespearjeva dela so bila enciklopedije njunega časa.« Vreči se torej v svet, v literaturo, kot to zahteva Flaubert: »... v soboto... bom končno začel z *Bouvardom in Pécuchetom*! Prisegel sem si! Zdaj ne smem več odnehati! Toda kakšen strah, ki ga imam! Kakšen smrtni strah! Tak občutek imam, kot da se odpravljam na izlet v neznano in da se od tam ne bom nikdar več vrnil... Prozo je treba kot nematerialno umetnost natrpati s stvarmi.«

Cesare Pavese pravi v *Umetnosti življenja*: »Samo nekaj se mi zdi izmed vsega za umetnika nevzdržno: da se ne počuti več na začetku.«

V beležnico sem zapisal še naslednje: »Tabu je nujno okrniti, da ne bi pozabili njegove individualne podobe, njegovega »imagea«, to pomeni njegovo podobo agresivno obnavljati, poudarjati, razbiti njen ščit, ki se za vsakega posameznika bolj in bolj oža. Privoliti na omejitve. Stalno obnavljanje samega sebe, stalna garancija tistega, kar je in česar sploh ne sme biti več — da bi bilo temu nasprotno. Ustvariti si prostor. Samo tisti, kdor ima dovolj prostora, lahko živi sam s sabo, lahko producira. Podiranje tabujev pomeni osvobajanje, naravno poudarjanje živega.« In Brecht: »Najslastnejši trenutek realizma, njegova tostranskost, je njegova najbolj znana oznaka; ta pa vendarle ni zanesljiva. Telesne potrebe imajo za realista ogromen pomen. To je naravnost odločilno, v kolikšni meri se bo uspel znebiti ideologij in moralističnih dvobojev, katere telesne potrebe bo ožigosal kot nizke.« In še enkrat Flaubert: »V svoji zadnji noveli,« piše svojemu prijatelju, »si opisal dva odlomka, ki si ju označil kot neprimerna. Zaradi takšne ponižujoče koncesije sem se zelo razburil. Ne vem še sicer, če ti bom to kdaj odpustil, možno je pa tudi, da ti tega nikoli ne bom oprostil.« Roland Barthes: »Modernost se začne z iskanjem nemogoče literature.« In Picasso: »Vsi vemo, da umetnost ni resničnost. Umetnost je laž, ki nas uči, kako moramo razumeti resničnost.« A Flaubert: »Človek, ki se je odločil biti umetnik, nima

več pravice, da bi živel kot drugi.« Moja zabeležba leta 1986: »Poudarjenost jezika je prav tako nezadovoljiva kot poudarjenost družbe. Vse je zgodovina. Širijo se formaliziranja, ki so blokirala spoznanje, življenje. Razširila so svoja sredstva in jih imamo zdaj kot nujne temeljne pridržke današnjega pisanja. Literatura vpije po novi literaturi! Še vedno je tu veliko resničnosti. Trdovratnost in radikalnost njene prisotnosti sta resignirali literarna sredstva, jih napravili otopela. Literatura potrebuje novo ofenzivo. Trenutno je zrinjena v majhno korito, ki se ne ozira na resničnost, pri čemer gleda enostavno prek nje. Tu igra literatura spet svojo staro igro. Resničnosti stopa na pot, ji leze pod kožo, ji izginja izpod nadzora, jo tu in tam onemogoča in ji gre na živce! Kot sem to videl v Italiji: pisarijo zgodbi in čustevca ter imajo tako svojo — resničnost. Potrebujemo torej nove zobe. Literatura se preprosto ločuje od nas in nam uhaja. Naporno jo je še zadržati v vidu, pri vseh drugih opravilih, ki nas čakajo. Če jo pa enkrat izgubimo izpred oči, bomo potrebovali mnogo truda, da jo bomo znova privedli nazaj. Prav tako trdovratno je pač treba ostati ob njej, kolikor bolj vztrajno gre ona svojo pot. Pridobitev moderne ni možno prevzeti. Vedno znova jih je treba producirati iz življenja in iz njegove resničnosti. Prav tako so se takrat ustvarjale. Avtonomija umetnosti je vedno izsiljena nekemu določenemu življenju, resničnosti — to je prav posebna, »osebna« avtonomija, prav posebna vrsta jezika in forme. To skladnost iskati in najti! To pomeni določiti življenje, določiti umetnost; s tem življenje in umetnost pridobita svojo določenost. To pomeni vrnitev k resničnosti in vrnitev k jeziku, ki iz nje izhaja (ničesar prevzemati, zgolj izvirno razvijati, ustvarjati), in vrnitev po pomoč: vrnitev k začetkom moderne. Katere jezikovne možnosti so tedaj spadale h katerim resničnostim, kateremu življenju, katerim željam in potrebam?« Walter Benjamin v *Passagenwerk*: »Umetnost se poskuša prenoviti na osnovi form. Toda forme niso prave skrivnosti narave, s katerimi bi lahko poplačali in nagradili resnične, stvarne in logične rešitve jasno zastavljenega problema.« Heiner Müller pravi: »Četudi živim sam v svojem spolnem življenju od iluzij, jih pri pisanju ne morem upoštevati. Moja poglobljena spodbuda pri delu je rušenje, tako da drugim ljudem uničujem njihovo igračo. Zagovarjam nujnost negativnih spodbud.« Roland Barthes pravi še: »To je resnično trenutek, ko verbalno veselje do literature in do njenih presežkov jemlje sapa.« Michael Scharang: »Fantazijo potrebujemo kot grižljaj kruha. Proletarizirana literatura na poti k samozavesti je pa docela vulgarna. Ve, da bo njena laž toliko bolj premetena, kolikor bolje bo izbrala ustrezen izraz. Zato uporablja besede, ki zadanejo. Ni je sram svojega dosedanega stanja; ne da bi jih akceptirala, pozna pogoje za svoj nastanek. Ne upošteva pa upora kot literarne mode. Ne dela se niti junaško niti občutljivo, marveč nezaupljivo, zvito in progljivo. Tudi

do same sebe. Če se že dela težko, potem to počne zato, da bi ostala pri tleh, odkoder bi jo seveda radi pregnali, ne pa zato, da bi se poglobila, kar bi od nje pričakovali.«

V referatu *Pisanje ljudskih iger* — *K estetski praksi nasprotja* sem v zvezi s svojim pisanjem na splošno dejal tole: »Pri pisanju pomeni prilaščanje to, da probleme, zaznavanja in konflikte drugih zaznam tako dobro, kot da bi bili moji lastni; da lahko spoznam, kaj pri tem ni mojega, in sicer tako dobro, kot da bi bilo v resnici moje. In obratno: Spoznati moram svoj položaj in protislovja tako dobro kot tudi položaje in protislovja drugih, da lahko tudi tu spoznam, kaj pri tem ni njihovega in zakaj. Iznajti neko figuro tudi pomeni odkriti strukturo te figure v meni, ki je zraščena z mojimi lastnimi sestavnimi. Jaz sem »vsi ljudje«. Tudi fašist, ki ga želim prikazati nekoliko zverinsko. V tej družbi ni nikogar, ki ne bi bil kot njen produkt podoben priljubljenim drugim produktom taiste družbe. Najbrž pomeni kliše »imeti rad svojo podobo« tudi za najhujšo grdobo nič drugega kot tole: Iz vsake prepričljive oblike izhaja ljubezen do samega sebe, metodično odkritje in potrditev tudi najstrašnejšega v nekom. Ljubezen do podob je ljubezen do njihove resničnosti.

Da bi lahko kako stvar proizvajal, moram biti jaz sam stvar. Razen če je zgodba koga drugega tudi moja zgodba, v smislu, da s tem za razliko od te zgodbe odkrijem sam svojo zgodbo. V tem primeru lahko produciram zgodbo koga drugega na svoj način, ki pa na osnovi delovnih postopkov ne more ostati samo moj, meni lasten način.

Od tod izhaja namen vsega tega. Tisto, kar je moteče, je treba spoznati, identificirati, fiksirati, razstaviti na kose in ponovno sestaviti v celoto, da bi ga napravili upravljivega in ga zatrli, treba ga je predstaviti, ponuditi, vsilliti. Izkušnje, poglede in zaznavanja je treba organizirati za razkritje in zatiranje — njihove strukture in mehanizme, njihove povzročitelje in uživalce, ne le kot estetsko pomoč zunanji organizaciji protislovja, temveč kot lastno protislovno jedro, ravno na specifičnem (kulturnem) področju človekovega trgovanja. Namen literature je spoznanje, izpostavljanje, povečevanje in poudarjanje tistega, kar grozi, da bo iz vsakdanjega zaznavanja izginilo in se ga ne bo več dalo zaznati. Namen literature je osveščanje, pojasnjevanje in izpostavljanje konflikta, preценjevanje pomena nasprotja, ki ga dnevno-politično gledališče zagrinja, ki ga s prisilo pomirja, zaradi česar se ta tudi dnevno uprizarja: pogosteje in bolj prodorno kot vsako drugo gledališče, v uprizaritvah televizijskih poročil, aktualnih oddaj, tiska, v samoportretih politikov. V nasprotju s tem je treba pisati literaturo. Poudariti je treba tisto, kar je zapostavljeno, jezik, podobe, dovoliti je treba nasprotja jezikom in podobam oblasti.

☉ Namen, iz katerega spet sledi forma; forma v nasprotju z družbeno zaznavno formo, ki obstaja zato, da zaznavanje disciplinira, ga izuri, proizvede določeno politično ravnanje in ga reproducira — v vsak-

danu, toda tudi v umetnosti, v literaturi, kjer se s prav istimi sredstvi producira in reproducira določeno kulturno vedénje. Tu najbolj razvite in radikalne oblike ne le da so možne, ampak so potrebne za preizkušnjo, koliko lahko koristijo tistim namenom, prepeljati tistih zgodb in snovi v neki lenobni zavesti. Ne le vsako resničnost, človeku se da prisoditi tudi vsakršno obliko. Prav za realizem ni nujno, da obstaja na nivoju svojega časa le v vsebinah, v namenih, v konfliktih, v stališčih, ne le v znanju ljudi prek ljudi, marveč tudi v njihovi produkcijski obliki, v znanju ljudi prek umetnosti. Vse, kar so doslej avtorji pridobili pri izraznih oblikah, je treba danes upoštevati, in sicer radikalno, da bi preverili njihovo zmožnost optimalne produkcije resnice in njenega posredovanja. Vsaka oblika, ki je za to produkcijo mogoča, je možna. Javno možno pa za nas ni možno. Staromodna forma kot staromodno zaznavanje sta staromodna pogleda na svet. Forma je pripomoček za zvijačo, za zlom tistega nasprotja, ki hoče obstajati oziroma vztrajati v navadi; ta navada, v kateri hoče ostati, ni le estetska, ampak tudi politična. Tako je forma vsebina, nov jezik, nov vidik, nova ponudba novega odprtja novih vsebin. Dostop do odrinjenega, do dremotnega, do pozabljenega in nerabnega je treba preskrbeti z vsemi zdaj razpoložljivimi, tudi formalnimi sredstvi. Na vsak način se je treba osveščati in upirati. Napačno je mišljenje, da mora realizem paziti samo na vsebine. To bi pomenilo, da bi se mogli tudi drugi na skrivaj izreči za forme. Bolj pravilno je mnenje, da sta v realizmu vsebina ter forma eno in isto, v smislu snovi teksta in namena teksta, pa tudi v smislu vsebine avtorjevih razmišljanj, ker je lomljenje določenih zaznavnih struktur vsebina; napadanje določenega literarnega in kulturnega okusa, določene realistične prakse, ki je v dobršni meri prav nekakšna določena formalna praksa.

Realizem, kakršnega hočem pisati jaz, je drastičen, slab, nespoštovan, radikalen, suveren in komičen, uporen in nasprotujoč si, predvsem pa igriv. Ima formo, ki ga utesnjuje, zanemarja, preganja, prezira, ga ovira in diskriminira — razvidna je iz razloga, ki nas mora zanimati. Mogočniki se bojijo določenih form, zlasti v povezavi z vsebinami, ki se jih tudi bojijo. To je priporočilo za nas, naj jih uporabimo. Te vedenjske forme v občevanju s svetom družbeno niso uzakonjene oziroma določene. Prilaščajo si svet in se mu postavljajo po robu, se rešujejo, organizirajo, si nasprotujejo. Tako so same forme vsebine, posebna vrsta človekovega izražanja in tisto, kar lahko vsebino njegovega govorjenja ali vedenja napravi bodisi neučinkovito bodisi uspešno.

Pri pisanju besedila bi rad znal biti tak, kakršen bi bil rad v resnici. Volja do umetnosti kot nečesa samostojnega je v nekem posebnem in praktičnem odnosu do volje do življenja in veselja do nasprotij v njem. To ni le nadomestno zadovoljevanje samo, ker je to predvsem obrabljivo in potiska na rob tisto resnično slo, katere nado-

mestek je. Tega umetnost nikoli ne mara. Umetnost je dejanska produkcija in kot taka ni nikoli nadomestilo. Drugih užitkov noče pozabiti, nasprotno, hoče igrati z njimi, se sklicevati nanje, jih ohranjati budne in možne.

Pri pisanju se moram v določeni meri izvzeti iz vsakdanjika in se postaviti v posebno proizvodno situacijo. To mi omogoča ustvarjati skoraj vse, toda ne za pomirjanje, za glajenje protislovij, za priljubljene iluzije, za zabavo, torej ne za pozabljanje vsakdanjika, marveč nasprotno: ta oddaljitev od vsakdana služi mnogo večjemu, analitičnemu zbližanju z njim.

Da ne bi deloval kot brezupen, brezizhoden, grenak in resigniran, temveč vesel, lahek, suveren, predvsem pa ne naturalističen, bi rad storil tisto, kar je v mojih močeh, da bi lahko že na ta način pokazal, da ne pišem resničnosti, ampak da pišem o njej. Pri resničnosti bi rad izzval čimmanj stalnosti. Resničnost naj ne bo trajna in v besedilu nesprenmenljiva, ampak igriva, lahka in kot taka ne žalostna; žalostna naj bo tista resničnost, ki jo opisujemo, le toliko, kolikor zna biti žalostna v resnici. V literaturi naj bo resničnost izredno gibljiva, igra z njo pa naj bo vedra, osvežujoča in zabavna.«

Tedaj, leta 1984, sem v svojo beležnico ves prešeren in čisto v Brechtovem smislu zapisal: »K vragu z realizmom, raje bodite realistični!« S to mislijo bi lahko svoje razpravljanje tudi zaključil.

November 1987 — januar 1988

Prevedel Aleš Kordiš

Kratke biografije avtorjev

Wendelin Schmidt-Dengler, rojen leta 1942 v Zagrebu. Je profesor germanistike na dunajski univerzi. Številne objave v strokovnih revijah in drugi periodiki. *Patos imobilnosti* je izšel leta 1980 v *Wespennestu*, št. 40.

Franz Schuh, rojen leta 1947 na Dunaju. Esejist in pisatelj. Živi na Dunaju. Pričujoči esej je skrajšana verzija nekega njegovega govora. Eseg je izšel leta 1983 v *Wespennestu*, št. 52.

Michael Scharang, rojen leta 1941 v Kapfenbergu. Esejist in pisatelj. Živi na Dunaju. Pričujoči esej je izšel leta 1984 v *Wespennestu*, št. 55.

Josef Haslinger, rojen leta 1955 v Zwettlu. Pisatelj, trenutno tudi generalni sekretar Graške avtorske zveze. Živi na Dunaju. Pričujoči esej je izšel leta 1987 v *Wespennestu*, št. 67.

Gustav Ernst, rojen leta 1944 na Dunaju. Pisatelj in pisec scenarijev. Živi na Dunaju. Objavljeni esej je del njegovih *Dunajskih predavanj o literaturi*, izšel pa je leta 1989 v *Wespennestu*, št. 74.