

Nekādu atrunu!

Par estētisko tehniku un to politisko rezultātu attiecībām  
Valtera Benjamina darbā "Rakstnieks kā ražotājs".

Ja runājam par rakstnieku kā ražotāju, tad gribot vai negribot pie tēmas pieder arī viņa partneris — tas ir uztvērējs vai — drīzāk — uztvērēji, jo mākslasdarbu uztveršana pārsvarā notiek daudzskaitlīgi, kolektīvi. Benjamina lekcijas gadījumā skaidrošana nav nepieciešama — jau pirmajā teikumā rakstnieks tieši uzrunā savu auditoriju un laiku pa laikam visā teksta garumā atkārtoti šo uzrunu. Taču, visticamāk, visa norise var izrādīties mistifikācija — vēl arvien nav atrasti nekādi pierādījumi tam, ka Benjamins jebkad būtu uzstājies ar kādu lekciju *Institut pour l'étude du Facisme*. Viņš mēģināja publicēt savu tekstu Klausa Manna trimdas izdevumā "Die Sammlung", taču nesekmīgi, un tā nu "Rakstnieks kā ražotājs" pirms tā publikācijas 1966. gadā bija manuskripta formā sasniedzis tikai dažus lasītājus. Nelaimīgs liktenis tekstam, vēl jo vairāk tāpēc, ka tas zināmā mērā pievēršas tieši jautājumam par rakstnieka un viņa lasītāju attiecībām. Daudz mazāk nekā teksta faktisko saturu Benjamins aplūko to, kā šis teksts tiek radīts un kā interesēm kalpo. Viņš pieņem kā dotumu, ka "progresīva tipa rakstnieks [...] nostājas proletariāta pusē", ja arī neraksta tieši proletāriešiem domātus tekstus. Pie šīs tēmas es vēl atgriezīšos.

Esmu izvēlējis trīs teksta fragmentus, kuros Benjamins sīkāk pievēršas uztvērēju jautājumam. Pirmais no tiem apraksta Tretjakova pieredzi kolhozā "Komunisma bāka". Cita starpā rakstnieks ķērās pie masu mītiņu organizēšanas, pārliecinot zemniekus stāties kolhozā. Šajā piemērā Benjamins saskata spilgtu līdzību tam, ko toreiz saprata — un joprojām saprot — ar rakstnieka profesiju: rakstnieks nedrīkst koncentrēties tikai uz rakstīšanu, viņam jāpievēršas arī mobilizācijai, savu lasītāju organizēšanai, un tam teksts ir tikai viens no līdzekļiem. Jeb, vispārīgāk runājot, ne tikai darbs ir no svara, bet arī iespaids, kādu tas atstāj uz auditoriju. Otrreiz Benjamins uztvērēju tēmai pievēršas daudz konkrētāk, kad runā par darbu avīzē. Lasītāja nepacietība ir tā, kas viņu piesaista noteiktai avīzei, — nepacietība, kas piemīt "izslēgtajam, kurš šķiet sajūtam sevī prasību tikt uzklausītam viņu interesējošā sakarā". Buržuāziskā prese apmierina šo nepacietību, uz labu laimi atklājot arvien jaunas lasītāju vēstuļu slejas. Taču padomju presē "lasītājs katrā laikā ir gatavs kļūt par rakstnieku respektīvi aprakstītāju vai pat priekšrakstītāju. Viņam kā lietpratējam ir pieeja rakstniecībai." Rakstnieka darbs te

tiek raksturots ar aktivizācijas momentu, rosinot lasītājus kļūt par rakstītājiem. Citiem vārdiem, rakstnieka pozīcijai vajadzētu būt nevis stingri nostabilizētai, bet gan atvērtai un operatīvai. Netieši Benjamins tam pieskaras arī vēlāk, kad uzsver, ka "rakstnieks, kas nemāca citus rakstniekus, nevienam neko neiemāca". Šie mācāmie rakstnieki — potenciāli tie ir visi lasītāji.

Visbeidzot, Benjamins vēlreiz pamatīgi aplūko rakstnieka publikas jautājumu, kad citē Renē Moblāna atbildi uz kādu intervijas jautājumu. "Bez šaubām, es pamatā rakstu buržuāziskai publikai," viņš atbild, taujāts par savu auditoriju, "jo man ir buržuāziska izcelsme, buržuāziska izglītība, es nāku no buržuāziskas vides un tāpēc esmu disponēts uzrunāt to šķiru, pie kuras piederu, kuru pazīstu un vislabāk izprotu. Tomēr tas nenozīmē, ka es rakstu, lai viņiem izpatiktu vai viņus atbalstītu. Esmu pārliecināts, ka proletāriskā revolūcija ir neizbēgama un vajadzīga, taču tā būs jo straujāka, vieglāka, sekmīgāka un mazāk asiņaina, jo vājāka būs buržuāzija."

Ar šiem piemēriem Benjamins norāda trīs rakstnieka uzdevuma pamatiezīmes: viņam jāpalīdz organizēt proletāriešus, viņam tie jāaktivizē, viņam jāvājina proletāriešu ienaidnieki. Ja kādam nepatīk jēdziens "proletārieši", kam šodien ir nedaudz apšaubāma pieskaņa, tad līdz ar Benjaminu var vispārināt, sakot, ka organizēšanas, aktivizēšanas un valdošās varas gāšanas momenti ir tie, kuri atšķir mākslu ar pareizu politisku ievirzi no mākslas ar pareizu estētisku ievirzi — ar pareizu politisku ievirzi tādēļ, ka neviena māksla nevar izvairīties no politiskā, pat ja cenšas būt apolitiska. Benjamina argumentācija, protams, balstās uz pieņēmumu, ka politiskā ievirze ir mākslai neizbēgami piemītoša. Benjamins savu laikabiedru vidū ne tuvu nebija vienīgais, kuru interesēja rakstnieka — vai mākslinieka — pozīcija politiskajās cīņās. Diez vai tā ir nejaušība, ka viņš citē Tretjakovu un Brehtu, kas abi pirms viņa pievērsušies vienādām tēmām. 1923. gadā — sešus gadus pēc revolūcijas uzvaras Krievijā — Tretjakovs vērsās pret, viņaprāt, nepareizu revolucionārās mākslas izpratni: "Šobrīd šī māksla uzskatāma par revolucionāru tad, ja to izprot kā organizētu ražošanas procesu, kam jāpanāk vispiemērotākais lingvistiskā, koloristiskā, plastiskā un muzikālā materiāla izmantojums. Revolucionārais elements parasti parādās kā revolucionāra satura apstrādājums vai revolucionāra tēla iekļaušana darbā. [...] Mainās tikai tēmas, viss pārējais paliek, kā bijis, — mākslas izolētība no dzīves un klibošana tai nopakaļ." Tretjakova alternatīvas ir vērstas līdzīgi Benjamina uzstādījumiem: "Kustībai "Mākslu visiem" nevajadzētu tiekties padarīt ikvienu par skatītāju — gluži pretēji: tai vajadzētu raudzīties, lai ikviens iegūtu pietiekamu

profesionalitāti, lai darbotos un valdītu pār materiālu ar paņēmienu, kas agrāk bija pieejami tikai mākslas speciālistiem. Revolūcijas un tās pavērtu perspektīvu kontekstā ir jāanalizē jautājums par mākslu kā estētisku ražošanu un patēriņu kopsakarā ar mākslas un dzīves attiecībām." Tretjakova prasība ir ražošanas aparāta pārbūve, tā reorganizācija — māksla jārada nevis speciālistiem, bet ikvienam, un tai jāklūst nevis par estētisku luksuspreci, bet gan par aktīvas dzīves nepieciešamību.

Pēc apmēram desmit gadiem Brehts radīja darbu "Rakstīt patiesību. Piecas grūtības". 1934. gadā publicētais teksts bija iecerēts kā rokasgrāmata literāram un propagandas darbam kapitālisma apstākļos vispār un fašisma — konkrēti. Brehts ne tik izteikti kā Tretjakovs un Benjamins uzsver uztvērēja aktivizāciju anonīmai mākslinieciskai radīšanai, tomēr viņš plaši atspoguļo jautājumu, kā jāizklāsta patiesība, lai sasniegtu tos, kuriem no tās varētu būt kāds labums: "Patiesību nevar tā vienkārši uzrakstīt — tai jābūt adresētai kādam, kurš ar to kaut ko var iesākt." Citiem Benjamina vārdiem runājot — darba politiskā ievirze ir atkarīga no lasītāja, kam tas domāts; darbam jābūt ne tikai pareizam, bet arī pareizi orientētam uz pareizo lasītāju. Attiecīgi Brehts visplašāk pievēršas gudrībai, kas vajadzīga, lai tiražētu patiesību. Ar vairākiem piemēriem viņš pierāda, ka literārās formas ir ne tikai dekoratīvs elements, bet gan nepieciešams līdzeklis patiesības pasniegšanai un izplatīšanai. Un, galu galā, rakstniekiem nav pienākums pievērsties tikai galvenajām sabiedrības pretrunām: "Patiesības avangards var izvēlēties relatīvi neievērojamus cīņas laukus. Ir ārkārtīgi svarīgi iemācīt domāt korekti, proti, domāt, izvērtējot ik parādību, ik procesu no maināmības un pārveidojamības viedokļa."

Intelektuālā un finansiālā atbalsta trūkums, nepievilcīgi dzīves apstākļi un vairāk vai mazāk autokrātiski režīmi ir izraisījuši smadzeņu aizplūšanu — piemēram, no Dienvidslāvijas, bet ne tikai —, tā ievērojami kropļojot kultūras produkcijas radīšanu.

Otra atšķirība no Benjamina, Brehta un Tretjakova laikiem ir tāda, ka nav nevienas politiskas instances vai institūcijas, ar ko diskutēt par to, vai konkrētā ievirze ir pareiza vai nepareiza. Diez vai kāds no klātesošajiem ilgojas pēc komunistiskajām partijām — gan 20. un 30. gadu ar to masu slepkavībām, eifēmiski dēvētām par tīrīšanām, gan 70. un 80. gadu ar to stindzinošo birokrātiju un lielākoties aprobežotajiem priekšstatiem par mākslu. Tomēr šīs partijas ar to daļēji proklamēto, daļēji piedēvēto revolucionārā proletariāta pārstāvju autoritāti bija partneri vai, ticamāk, pretņi, nosakot, kas ir labi vai slikti mākslā un literatūrā. Kopš Padomju

Savienības sabrukuma ne sociāldemokrāti, ne kāda cita kreisā grupa vai grupējums nespēj uzņemties šo lomu: sociāldemokrāti — intereses un lielākoties arī kompetences trūkuma dēļ, pārējie — pašu starpā valdošo strīdu dēļ par to, kā būtu kritizējams uzvaru guvušais kapitālisms. Daļēji šo plaisu aizpilda mākslas tirgus: noteikta politiska pieeja var būt noieta veicinātājs — kas gan diez vai ir tas, ko Benjamins domāja, runājot par pareizu ievirzi. Tomēr šī problēma vēlreiz uzsver, ka ne jau darba tēma — kā to negribot ir pierādījis arī sociālistiskais reālisms — ir tā, kura padara darbu revolucionāru, ka ārkārtīgi svarīgas ir diskusijas par formu un tehniku.

Trešā problēma ir to politisko premisu devalvācija un diskreditācija, kurām simpatizēja Benjamins: ne rietumos, ne austrumos nevarētu būt atlicis daudz partiju, kuru mērķis būtu iznīdēt kapitālismu. Šodien, definējot sevi kā kreiso, ar to visai bieži tiek izprasta sociālu un ekoloģisku reformu proponēšana pastāvošās ekonomiskās sistēmas ietvaros, pragmatiski turoties saprāta robežās, vai arī vienkārši *status quo* apstiprinājums. Bet, lai arī apgrūtinātu uzdevumu noteikt, kas ir pareizs, tas tomēr paver interesantu situāciju mākslām un līdz ar tām arī mākslas vēsturei un kritikai. Benjamins apgalvo, ka "politiski pareiza ievirze ietver arī literāru ievirzi. [..Tieši šī] literārā ievirze, kas slēpti vai nepārprotami ir iekļauta ikvienā pareizā politiskā ievirzē, — un nekas cits — piešķir darbam kvalitāti." Tātad Benjamins atsakās izprast politiskas un mākslinieciskas ievirzes kā savstarpēji šķirtus komponentus, kas jāpievieno darbam kā garšvielas zupai. Tās abas ir visai nepieciešami, kaut arī ne pietiekami jebkura un jebkāda darba elementi, un, ja citā savā pasāžā Benjamins bilst, ka "literārā ievirze var veidoties no progresīvas vai regresīvas literārās tehnikas attīstības", tad kļūst skaidrs, ka darba politiskajai tendencei nebūt obligāti nav jābūt pareizai.

Ja visas tās grūtības, kuras es mēģināju uzskaitīt, pastāv (to noteikti ir pat vairāk): ja mākslas auditorija pārsvarā visdrīzāk labprāt ignorē mākslas politisko saturu, ja atlicis tikai nedaudz institūciju, kas būtu gatavas diskusijai, un ja kāds joprojām paliek pie ieskata, ka pasaulei, lai tā arī nākotnē paliktu apdzīvojama un dzīvošanas arvien vairāk vērtā, varbūt būs jāiztur fundamentāli nozīmīgākas pārmaiņas nekā ASV prezidentūras maiņas, — ja tas viss ir spēkā, tad paliek jautājums: kā te var līdzēt māksla un tās potenciāls? Manuprāt, Benjamina tekstā ir atrodami daži padomi.

Benjamina vienādojošā pieeja mākslinieciskajai un politiskajai ievirzei norāda uz pirmo iespēju — tas vairāk vai mazāk nozīmē, ka mākslasdarbs ar pareizu

māksliniecisku ievirzi nepieciešami satur arī pareizu politisku ievirzi. Tātad ne tikai māksla ir tā, kam sevi politiski jāattaisno, kā tas tika praktizēts vecos laikos, bet arī māksla var prasīt atbildību no politikas. Citiem vārdiem — ja vaicājam pēc sasaistes starp mākslas iedarbi un sociālo realitāti, tad māksla var kļūt par politisku indikatoru. Taču ar šādu motīvu atcelt šķīrumu starp mākslu un politiku vai vismaz estetizēt politiku — tā nekādā ziņā nav kategoriska prasība, gluži pretēji. Esejā par darbu "Mākslasdarbs mehāniskās reproducēšanas laikmetā" Benjamins norāda, kā pie varas nokļuva fašisms: "Masām ir tiesības mainīt savu stāvokli attiecībā pret īpašumu; fašisms cenšas tām sniegt izpausmi esošā stāvokļa saglabāšanā. [...] Aina, kas rāda masas, nospiestas pie zemes firera pielūgsmes kultā, atbilst aparāta ielauzīšanai kulta vērtību radīšanas vajadzībām." Aparāts, par kuru runā Benjamins, tāpat parādās viņa tekstā "Rakstnieks kā ražotājs" — te ražošanas aparāts apzīmē ražošanas kontekstu, kurā un kuram rakstnieks strādā: teātri, literatūru, kino utt. Benjamins atkal atsaucas uz Brehtu un viņa episko teātri kā kontramodeli, lai paskaidrotu savu viedokli par to, ka "sniegt mākslas ražošanas aparātu, necenšoties [...] to mainīt, ir ļoti apstrīdama darbība pat tad, kad sniegtais materiāls šķietami ir savā raksturā revolucionārs." Salīdzinājumam — episkais teātris sevišķi sekmīgi izmanto tehnisku iejaukšanos, "lai manītu saikni starp skatuvi un auditoriju, starp tekstu un izrādi, starp režisoru un aktieri". Šāda iejaukšanās mākslas ražošanas aparātā prasa, lai tā struktūra tiktu pakļauta analīzei — analīzei, kas konsekventi seko šādiem iejaukšanās gadījumiem. Kā varētu izskatīties šāda paralēla analīze un darbība? Ļaujiet man savu domu ilustrēt ar piemēru. Lielāka projekta ietvaros, kas notika Hamburgas *Kunsthalle*, mākslinieku grupa *LIGNA* 2002. gadā tuvumā esošajā centrālajā dzelzceļa stacijā īstenoja savu "Radiobaleta" projektu. Praktiski un teorētiski izdiskutējuši radiatoraidījumu veidošanas un uztveres struktūras kopš deviņdesmitajiem gadiem, ar "Radiobaletu" viņi uzņēmās padarīt publisko telpu par sava darba vidi un tēmu, izvēloties vietu, kas kļuvusi par vienu no iespaidīgākajiem pilsētas centra transformācijas paraugiem. *German Bundesbahn* pārveidojoties par *Deutsche Bahn Inc.*, arī stacijas kļuva par privātīpašumu. Drīz vien tās pārtapa no īslaicīgas uzturēšanās zonām, kur bezpajumtnieki, narkomāni un citi trūkcietēji tika vismaz pieciesti, par tirdzniecības centriem ar dzelzceļa satiksmes pievadu, kur šādu sabiedrības marginālu klātbūtne tika ierobežota kā uzņēmējdarbībai traucējoša. "Radiobalets" necentās atklāt brīžiem nenozīmīgās un maskētās pārmaiņas, kas bija notikušas. Drīzāk tas centās

sniegt norādes savai auditorijai, taujājot pēc tās viedokļa par "atļauto, paslepeno un aizliegtu žestu pelēkajām zonām" kā tādām. Netika prasīta iejušanās, bet gan aktīva refleksija par to, kas ir atzīstams par normālu šādām vietām. "Radiobaleta" tehniskā realizācija ir vienkārši aprakstāma — ar vietējās neatkarīgās raidstacijas *FSK* palīdzību tika pārraidīts iepriekš sagatavots raidījums, kurā ietilpa norādījumi darbībai, kā arī tēmas, kuras klausoties kustēties. Dalībnieki tika aicināti ierasties centrālās stacijas teritorijā, apgādājušies ar portatīvajiem radioaparātiem. Visai veiksmīga izrādījās *Deutsche Bahn* vēršanās tiesā, mēģinot aizliegt "Radiobaleta" akciju kā neatļautu pulcēšanos privātā teritorijā. Tiesnesis piekrita *LIGNA* argumentācijai, ka privātīpašums var visnotaļ būt publiska telpa un ka "Radiobalets" nav nekāda pulcēšanās — gluži pretēji, tā ir publiska izklaidēšanās. Galu galā kādā skaistā sestdienas pēcpusdienā visā centrālās stacijas teritorijā varēja vērot kādus 300 cilvēkus, kas sinhroni izpleta rokas, sēdēja zemē, dejoja vai gluži vienkārši klausījās radio.

Lai jau iepriekš novērstu vienu no iespējamiem iebildumiem "Radiobaleta" sakarā — apsūdzību manipulācijā —, norādīšu: klausītājiem jebkurā brīdī bija dotas tieši tādas pašas brīvības, kādas mūsdienu sabiedrība piedāvā vairumam tās locekļu, — nepiedalīties, tikai vērot, doties prom vai izslēgt aparātu, citiem vārdiem — atteikties uz klausīt kādu no daudzajiem uzaicinājumiem, ar kuriem jāsastopas stacijā (ziņojumi par vilcienu kustību, īpašie piedāvājumi vai apsardzes klusējošie brīdinājumi). "Radiobalets" nebija pretdarbība šiem uzaicinājumiem — tas padarīja tos uztveramus un novērtēja niecīgās atšķirības starp legālo un nelegalizēto: rokasspiedienu ir atzīts rituāls, bet ubagojot pastiepta roka — aizliegts. Un šai novērtēšanai tika izmantots medijs, ar kura visuresamību diez vai kāds cits spēj mēroties: radiatoraidījums bija uztverams turpat vai jebkur pilsētā, izmantojot vislētākos līdzekļus — neliels radioaparāts mūsdienās diez vai maksā dārgāk nekā avīze.

Tādējādi "Radiobalets" manīja producēšanas aparātu, kam darbojās: tiklab radio, kā mākslu. Tas pārņēma medija ietvaru, izmantojot to saviem mērķiem, aktivizējot klausītājus izmantot mediju savos nolūkos; tas, vai norādījumi tika pildīti, un, ja tika, tad kur un kā tas notika, — tas viss bija tikai dalībnieku ziņā. Vēlākie *LIGNA* darbi turpināja šo ievirzi. "Radiodemonstrācija" palīdzēja apiet demonstrāciju aizliegumu Hamburgas iekšpilsētā — klausītāji atkal tika aicināti iziet ielās ar portatīvajiem radioaparātiem, klausīties aizliegtajai demonstrācijai veltītu programmu un — ja jutās tam gatavi — apspriest

šo jautājumu ar garāmgājējiem, zvanīt uz studiju, tiešajā ēterā ziņojot par situāciju citiem klausītājiem, vai gluži vienkārši ar savu klātbūtni satraukt bozīgos tirdzniecības kvartālus.

Un vēl vienā aspektā "Radiobalets" var būt noderīgs, jo tas ņem vērā izplatīšanu kā pārāk bieži nenovērtēto starpposmu starp ražošanu un patērēšanu. Aicinājums dalībniekiem neveidot masīvu pūli, bet izklīst pa visu staciju ir vairāk nekā tikai vēl viens teatrāls triks — tas izmanto apstākļus, kādos tiek uztverts gan tieši radio, gan arī visai daudzi citi mediji, tādi kā televīzija un avīzes. Tie ir domāti auditorijai, kas pārsvarā ir izkļiedēta, kustīga, efemera. Šajā ziņā tie gan diezgan vai ir kas jauns, taču ir eksperimentāli tiktāl, ciktāl mākslai piederīgi — vairums mākslasdarbu pašsaprotami pieprasa uztvērējus, kas būtu koncentrēti, dislocēti un gatavi ziedot tiem laiku. "Jūs, iespējams, būsi ievērojuši, ka refleksijas, kuru secinājumiem mēs tuvojamies, prasa no rakstnieka tikai vienu: tās prasa domāt, reflektēt par viņa vietu radīšanas procesā." Kopumā ņemot, Benjaminam secinājumi ir veltīti tikai rakstniekiem, pie kuriem nepārprotami piederēja arī viņš pats. "Rakstnieks kā ražotājs" ir tikai viens no tekstiem, kas tapuši ap šo laiku un aplūko rakstnieka sociālo lomu — intelektuāli — un viņa darba saturu: lomu, kas pašam Benjaminam tajā laikā bija nedroša ikvienā nozīmē. Teorētiski viņš atbalstīja komunismu, lai arī ieturēja distanci. Praktiski viņa situācija, sevišķi pirmajos Parīzes trimdas gados, nebija iepriecinoša — vientulība, pastāvīgas dzīvesvietas maiņas un naudas trūkums. Visai smagi strādājot, lai izdzīvotu, viņš bija spiests ķerties pie katras iespējas publicēties. Savā esejā Benjaminš neko nebilst par to, kā rakstniekam vajadzētu nodrošināt savu eksistenci, taču neliels teksts, kas saucas "Pērkams, bet ne lietojams" un ir sarakstīts ap to pašu laiku, sniedz šādu informāciju: "Vairums intelektuāļu ir nožēlojamā situācijā, bet ne jau raksturu, lepnumu vai nepieejamību tur var vainot. Žurnālisti, romānistu un rakstnieki ir gatavi kompromisam, tikai paši to neapzinās, un tas arī ir viņu neveiksmju cēlonis. Un, tā kā viņi to nezina, tad arī neprot atdalīt tās savu viedokļu, pieredzes un pieejas daļas, kuras varētu interesēt tirgu. Viņi pieņem par goda lietu saglabāt savu patību ikvienā un ikkatrā lietā. Tā kā viņi vēlas savi pārdot vienā gabalā, viņi kļūst tikpat neizmantojami kā teļa liemenis, kuru miesnieks pasniegtu savam pircējam visu vienā gabalā."

Piezīme. Pilns darba "Rakstnieks kā ražotājs" angļu tulkojuma teksts man nebija pieejams. Kur vien varēju, es lietoju *Blackwell* izdevumu, bet, kur tas nebija iespējams, tulkoju citātus pats un atsaucēs norādīju uz vācu izdevumu. Tāpat es rīkojos allaž, kad kāda teksta vai citāta angļu tulkojums nebija atrodams.

## Literatūra

*Benjamins 1991a*: Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Frankfurt (Suhrkamp), 1991, Vol. II/2, S. 683–701.

*Benjamins 1991b*: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Third version]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Frankfurt (Suhrkamp), 1991, Vol. I/2, S. 471–508.

*Benjamins 1991c*: Walter Benjamin: Käuflich doch unverwertbar. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Frankfurt (Suhrkamp), 1991, Vol. II/2, S. 630.

*Benjamins 1991d*: Anmerkungen der Herausgeber. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Frankfurt (Suhrkamp), 1991, Vol. II/3, S. 1460–1464.

*Benjamins 1995*: Walter Benjamin: The Author as a Producer. In: Charles Harrison, Paul Wood (Eds.): Art in Theory 1900 — 1990. Oxford (UK) / Cambridge (USA) (Blackwell Publishers), 1995, pp. 483–489. (Saisinātas vācu teksta versijas tulkojums).

*Brehts 1957*: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: Ders.: Versuche 20–21. Berlin (Suhrkamp), 1957, S. 87–101.

*Tretiakov 1985*: Sergej M. Tretjakow: Kunst in der Revolution und Revolution in der Kunst. Ästhetische Produktion und Konsumtion. In: Ders.: Gesichter der Avantgarde. Berlin/Weimar (Aufbau Verlag), 1985