Elfriede Jelinek: Αυστριακη Κριτικη του Γερμανικου Λογου

Συνέντευξη στην Pascale Casanova[1]

Η ELFRIEDE JELINEK είναι μια συγγραφέας πολιτικοποιημένη και φορμαλίστρια. Μόνο η αυστριακή παράδοση της κριτικής της γλώσσας, η οποία από τον Karl Kraus και εφεξής συνδέεται με την κοινωνική και πολιτική κριτική, μπορεί να εξηγήσει αυτόν τον απίθανο συνδυασμό δύο παραδόσεων που συνήθως θεωρούνται ασυμβίβαστες.

Έχοντας ως αφετηρία την αισθητική θέση η οποία αμφισβητεί όλα τα κοινωνικά αυτονόητα που έχουμε κληρονομήσει δια μέσου των συλλογικών δομών της γλώσσας, η Elfriede Jelinek τοποθετεί την κριτική της σε ένα καθαρά πολιτικό πεδίο – είτε με το *Heimatroman* (Πάτριο μυθιστόρημα), είτε με τον οικολογικό λόγο (*Totenauberg*), είτε με την πορνογραφία (*Λαγνεία*) [*Lust*], είτε με το δημοσιογραφικό σχόλιο (*Οι απόκληροι*) –, χωρίς όμως να εγκαταλείπει ποτέ τη λογοτεχνική σφαίρα.

Δε βρισκόμαστε διόλου στον ρεαλιστικό κόσμο της πολιτικής καταγγελίας ή του πολιτικού λιβελογραφήματος, όπως θα μπορούσαμε να πιστέψουμε από μια πρώτη ανάγνωση του θεατρικού της έργου *Νόρα*, ή του μυθιστορήματός της *Οι απόκληροι.* Βρισκόμαστε σε ένα παράξενο και ενδιάμεσο χώρο, όπου οι λέξεις αποτελούν απλώς αναφορές και παραθέματα, και όπου το υποκείμενο της αφήγησης έχει εξαφανιστεί –αντ' αυτού υπάρχει ένα «κοινωνικό υπερεγώ» όπως λέει και η ίδια–, όπου τα λαϊκά μυθιστορήματα, οι εφημερίδες και τα πλασματικά διανοητικά αυτονόητα επέχουν θέση πραγματικότητας. Η δύναμη της δουλειάς της Elfriede Jelinek εναπόκειται σ' αυτήν την ανελέητη εσωτερική κριτική, η οποία δεν επιτρέπει καμία διαφυγή. Ο λόγος της διανόησης, της φιλοσοφίας και της ποίησης γίνεται η ίδια η βάση για την οικοδόμηση του λόγου της προφάνειας των πραγμάτων και της πολιτικής συνοχής του κοινωνικού σώματος. Δια της γραφής της ο λόγος αυτός απομυθοποιείται, παύει να είναι ένα φετιχιστικό αντικείμενο, και τέλος δίνει τη χαριστική βολή στην ευλάβεια της διανόησης αποκαλύπτοντας στα πιο ευγενή έργα του γερμανικού ιδεαλισμού, τον Φίχτε, τον Χέγκελ, τον Χέντερλιν παραδείγματος χάριν, τις ρίζες του ναζισμού.

Δε βρισκόμαστε ούτε στο χώρο της λογοτεχνίας, με την έννοια της διεκδίκησης αισθητικής και πρωτοτυπίας, ούτε στο χώρο του πολιτικού λόγου, που θα συνεπαγόταν μια προσχώρηση στον ρεαλισμό. Η πρακτική του κολάζ, της συναρμολόγησης και των παραθεμάτων, όπως τη χρησιμοποιεί στο έργο της *Στη χώρα, των νεφών*, και η οποία προέρχεται άμεσα από τις τεχνικές του *Wiener Gruppe* (Ομάδα της Βιέννης) της επιτρέπει να πραγματώσει μια πολύ αποτελεσματική κριτική του εθνικισμού και της πίστης στη λογοτεχνία συγχρόνως: το *ρητό* παράθεμα, το δηλωμένο λογοτεχνικό δάνειο, εμποδίζουν την προσχώρηση του αναγνώστη στην αίσθηση του πραγματικού, η οποία συνήθως περιορίζει την κριτική στο αντικείμενο του λόγου, κάνοντάς τη να ξεχάσει τον ίδιο τον λόγο.

Pascale Casanova

Η συνέντευξη που ακολουθεί πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο του 1994, κατά τη διάρκεια της σκηνοθεσίας του θεατρικού της έργου: Τι συνέβη όταν η Νόρα εγκατέλειψε το σύζυγό της, στο θέατρο Colline στο Παρίσι, από την Claudia Staviski.

Pascale Casanova – Για να καταλάβουμε το έργο σας, ίσως, αυτό που μας λείπει, εδώ στη Γαλλία, είναι η γνώση του αυστριακού πλαισίου, της πνευματικής ζωής της Αυστρίας. Στη Βιέννη, το θέατρο δεν έχει την ίδια θέση που έχει εδώ στο Παρίσι, η ιεραρχία μεταξύ των ειδών, μεταξύ του μυθιστορήματος και του θεάτρου, δεν είναι η ίδια. Δεν ήρθατε ποτέ στη Γαλλία για ένα μυθιστόρημα παραδείγματος χάριν, έρχετε όμως τη στιγμή που ανεβάζουν ένα θεατρικό σας έργο. Μήπως αυτό σημαίνει πως δίνετε μεγαλύτερη σημασία στο θέατρο;

Elfriede Jelinek – Όχι, δε συμβαίνει καθόλου αυτό, δίνω πολύ μεγαλύτερη σημασία στα έργα μου που είναι γραμμένα σε πεζό λόγο, στα μυθιστορήματά μου, ενώ η δουλειά μου στο θέατρο υπήρξε πάντα μία παράλληλη ενασχόληση. Ουσιαστικά, θεωρώ τον εαυτό μου μυθιστοριογράφο.

Ερώτηση – Μήπως το θέατρο είναι ένα είδος πιο πολιτικό; Μήπως σε σύγκριση με το μυθιστόρημα σας επιτρέπει να εκφράζετε πιο πολιτικά πράγματα;

ΤΕΛΙΚΟ 64 22-09-02 13:32 Σελίδα 122

E.J. – Ναι, αυτό ακριβώς συμβαίνει. Πράγματι, τα έργα μου σε πεζό λόγο είναι ένα γλωσσικό ιδίωμα, που θα το αποκαλούσα τεχνητό, δηλαδή ένα ιδίωμα που έχει γίνει εξ ολοκλήρου από κατασκευές. Δεν είναι ποτέ ένας νατουραλιστικός λόγος, ένας ρεαλιστικός λόγος, αλλά ένας λόγος κατασκευασμένος από στοιχεία που έχουν συναρμοστεί. Ενώ στο θέατρο, αυτό το πράγμα είναι λίγο πιο δύσκολο να γίνει, και στο θέατρο μπορεί να εκφράζεται κανείς με πιο άμεσο τρόπο.

Ερώτηση – Πρόκειται για ένα θεατρικό έργο που ανέβηκε στη Βιέννη;

E.J. – Για πρώτη φορά ανέβηκε στο Γκρατς, πριν από δεκαπέντε χρόνια, στα πλαίσια του θερινού ή φθινοπωρινού φεστιβάλ που ονομάζεται «το Φθινόπωρο στην Στυρία». Είναι ένα μεγάλο θεατρικό φεστιβάλ, αντίστοιχο με το φεστιβάλ της Αβινιόν. Και μετά, πολύ πρόσφατα, πριν από ένα χρόνο, ανέβηκε στη Βιέννη, στο Volkstheater, ένα από τα πιο μεγάλα εθνικά θέατρα. Ήταν η πρώτη φορά που ένα θεατρικό μου έργο ανέβηκε σ' ένα εθνικό θέατρο.

Ερώτηση – Και ποια υποδοχή σάς επιφύλαξε η κριτική, ο αυστριακός τύπος;

E.J. – Η στάση τους έχει κατά πολύ διαφοροποιηθεί από τότε που έκανα τα πρώτα μου βήματα στο θέατρο. Για πολλά χρόνια ο τύπος ξετίναξε το έργο μου, σχεδόν το εκμηδένισε, και τώρα, παρ' όλα αυτά, αρχίζουν σιγά σιγά να καταλαβαίνουν πως η θεατρική μου γλώσσα δεν είναι μία γλώσσα μέσα στην παράδοση του θεάτρου του 19ου αιώνα, δηλαδή του ψυχολογικού θεάτρου, πως τοποθετούμαι πολύ περισσότερο μέσα στην παράδοση ενός Μπέκετ, και έτσι, σιγά σιγά, αρχίζουν να αναγνωρίζουν την αξία των θεατρικών μου έργων.

Ερώτηση – Εκπλήσσομαι που μιλάτε για τον Μπέκετ, γιατί πριν από όλους σκεφτόμαστε τον Μπρεχτ.

E.J. – Ουσιαστικά, αν αναφέρομαι στον Μπέκετ, αυτό το κάνω επειδή στις γερμανικές θεατρικές σκηνές έχουμε πραγματικά την εντύπωση, πως ο Μπέκετ δεν υπήρξε ποτέ. Γι' αυτόν το λόγο τον επικαλούμαι εδώ, και για έναν άλλο λόγο, για την απουσία της ψυχολογίας. Όσον αφορά τον Μπρεχτ, βλέπω πολύ λιγότερο την επίδρασή του στα έργα μου, από ό,τι την επίδραση της αυστριακής παράδοσης της κριτικής της γλώσσας: την επίδραση του νεαρού Wittgenstein παραδείγματος χάριν, ή του Karl Kraus και κυρίως του Ödön von Horvath[2] βεβαίως, και όσον αφορά τη Γερμανία της Marieluise Fleisser[3].

Ερώτηση – Ακριβώς, σε ποια γενεαλογία τοποθετείτε τον εαυτό σας; Εδώ, στην Γαλλία σας εντάσσουν στη γενιά των αυστριακών κριτικών διανοουμένων. Σχηματικά μιλώντας, υπήρξε πρώτα ο Karl Kraus, στη συνέχεια ο Thomas Bernhard και, τέλος, η Elfriede Jelinek. Αλλά είναι μία πολύ παράδοξη ιστορία της διανόησης, αφού το κοινό στοιχείο που συνδέει αυτούς τους συγγραφείς είναι πως επιβεβαιώνουν την αυστριακότητά τους μέσω του μίσους τους για την Αυστρία.

E.J. – Το να ασκούμε κριτική δε σημαίνει διόλου πως απεχθανόμαστε ή πως μισούμε. Ο Thomas Bernhard, παρ' όλο που έχει καθυβρίσει τη χώρα του, δεν την έχει ωστόσο μισήσει με αυτή την έννοια. Ωστόσο, αυτό που είναι πραγματικά σημαντικό σ' αυτήν την παράδοση της αυστριακής κριτικής είναι το γεγονός πως την ασκούμε, θα έλεγα μάλιστα σχεδόν αποκλειστικά, δια μέσου της γλώσσας. Υπάρχουν βέβαια ιστορικοί λόγοι: η αυστρο-ουγγρική αυτοκρατορία ήταν πολύγλωσση, υπήρχε παραδείγματος χάριν μία γειτνίαση με το σλαβικό κόσμο.

Πρέπει επίσης να επισημάνουμε πως όλη η παράδοση της πρωτοπορίας διεκόπη βίαια από το φασισμό. Μετά το 1945 υπήρξε, στον αισθητικό τομέα, ένα είδος ώρας μηδέν. Και μετά υπήρξε μία πολύ ισχυρή ανανέωση, μία τάση την οποία θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε νεο-ντανταϊστική, και επομένως υπήρξε ένας ουσιαστικός στοχασμός πάνω στη γλώσσα. Αυτό έγινε κυρίως από το Wiener Gruppe[4].

Σε αντίθεση με την Γερμανία όπου, μετά τον πόλεμο, αναπτύχθηκε ένα ρεαλιστικό ρεύμα, στην Αυστρία, υπήρξε αυτή ακριβώς η Ομάδα της Βιέννης που στρατεύτηκε σε μία πειραματική και συγκεκριμένη ποίηση: ονοματοποιίες, λογοπαίγνια, καλαμπούρια... μία, κατά κάποιον τρόπο, πολύ φορμαλιστική εμπειρία. Στην Ομάδα αυτή ανήκουν συγγραφείς όπως ο Artmann[5], ο Wiener και ο Rühm, ο Konrad Bayer που πέθανε εν τω μεταξύ, ο Achleitner...

Και αυτό που αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό του έργου μου, είναι ακριβώς η πολιτική και κοινωνική μου στράτευση, η οποία όμως, επιμένω, γίνεται πάντα δια μέσου της κριτικής της γλώσσας. Υπάρχει πάντα ένας στοχασμός πάνω στη γλώσσα που εμπεριέχει ένα στοχασμό πάνω στην κοινωνία, πάνω στην πολιτική. Αυτά τα δύο πράγματα με ενδιαφέρουν.

Ερώτηση – Μήπως, όπως ακριβώς ο Thomas Bernhard, εκδίδετε τα βιβλία σας πρώτα στη Γερμανία; Μήπως αρνείστε, όπως και εκείνος, να δημοσιεύσετε στην Αυστρία;

E.J. – Συγγραφείς σαν τον Peter Handke, τον Thomas Bernhard ή και εμένα την ίδια, θεωρούμε τους εαυτούς μας, λίγο ως πολύ, μετανάστες στον τόπο μας. Πρέπει όμως να επισημάνουμε επίσης πως την εποχή που ξεκινήσαμε, δηλαδή κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, δεν υπήρχαν εκδότες στην Αυστρία. Βέβαια μας επέτρεπαν να εκφραζόμαστε, αλλά ποιος θα δημοσίευε τα έργα μας; Κανένας. Επομένως ήμαστε σαν αλλοδαποί εργάτες, υποχρεωμένοι να εκδίδουμε τα έργα μας στην αλλοδαπή. Σήμερα, εκτός από τον Residenz Verlog, δεν υπάρχουν μεγάλοι εκδοτικοί οίκοι, υπάρχουν μόνο πολύ μικροί εκδοτικοί οίκοι, και επομένως είμαστε κατά κάποιον τρόπο υποχρεωμένοι να εκδίδουμε τα κείμενά μας στη Γερμανία. Υπήρξαν όμως και καλλιτεχνικά ρεύματα και καλλιτέχνες (ο Grosz παραδείγματος χάριν), οι οποίοι εξαναγκάστηκαν να μεταναστεύσουν γιατί αυτούς δεν τους ανέχονταν.

Ερώτηση – Φαίνεται πως και εσείς, στις *Ερωμένες* παραδείγματος χάριν, κάνατε την παρωδία ενός λογοτεχνικού είδους, τυπικά αυστριακού, που εδώ το γνωρίζουμε πολύ λίγο, εννοώ το δακρύβρεχτο μυθιστόρημα, το Heimatroman[6], και το οποίο το χρησιμοποιείτε ως μορφολογικό υπόβαθρο.

E.J. – Αυτό που με ενδιέφερε πάρα πολύ στην αρχή της σταδιοδρομίας μου, όταν δεν είχα ακόμη παρά πολύ λίγη εμπειρία της ζωής, ήταν ακριβώς όλος αυτός ο κόσμος του μυθιστορήματος σε συνέχειες, του μυθιστορήματος σε τηλεοπτικές συνέχειες, όλης αυτής της λογοτεχνίας της πεντάρας, που στην Αυστρία έχει πάρει εντελώς εξωφρενικές διαστάσεις, και που εδώ, στη Γαλλία, δύσκολα μπορείτε να το φανταστείτε. Βέβαια στη Γαλλία υπάρχει επίσης αυτό το είδος λογοτεχνίας αλλά με άλλες μορφές, και οι Γάλλοι συγγραφείς σπάνια το έκριναν άξιο να ενταχθεί στη λογοτεχνική μυθοπλασία. Όλη αυτή η κουλτούρα πάντα με μάγευε, κατά μία έννοια, επειδή πολύ σύντομα συνειδητοποίησα πως όλος αυτός ο κόσμος των media αντικαθιστούσε, κατά κάποιον τρόπο, ένα υπερ-εγώ που επρόκειτο να γίνει ένα μεγάλο κοινωνικό υπέρ-εγώ. Και ακριβώς όλα αυτά τα θέματα των μυθιστορημάτων σε συνέχειες και των τηλεοπτικών σειρών δεν απέσπασαν ποτέ την προσοχή των άλλων συγγραφέων. Ενώ εμένα πάντα με μάγευαν και ήθελα να ερευνήσω την επίδραση που όλα αυτά ασκούσαν στο μυαλό των ανθρώπων και με ποιο τρόπο γίνονταν ένα ηθικό πρότυπο. Είναι ουσιώδες για μένα να προσπαθώ να καταστρέψω την έννοια του υποκειμένου, του αυτόνομου υποκειμένου. Και όταν υπάρχει μία ερωτική σκηνή ανάμεσα σε δύο πρόσωπα παραδείγματος χάριν, αυτό που με ενδιαφέρει είναι ακριβώς να ερευνήσω πώς θα ερμηνεύσουν αυτήν τη σκηνή, σύμφωνα με τα πρότυπα που έχουν ήδη στο κεφάλι τους. Επομένως, την ερωτική αυτή σκηνή θα τη ζήσουν, όπως την έχουν δει χίλιες φορές στην οθόνη, ή όπως την έχουν διαβάσει.

Ερώτηση – Έχετε επίσης μία πάρα πολύ κριτική στάση απέναντι στη Γερμανία, και ιδίως σε ό,τι είναι πιο ιερό, σε ό,τι είναι πιο απαραβίαστο για τους Γερμανούς, δηλαδή την πνευματική και φιλοσοφική τους παράδοση: και νομίζω πως γράψατε ένα θεατρικό έργο που είναι μία συρραφή παραθεμάτων από τα κείμενα του γερμανικού ιδεαλισμού και από τα μεγάλα ιερά κείμενα της Γερμανίας: *Στη χώρα, των νεφών*. Πώς το αντιμετώπισαν στη Γερμανία; Πώς μιλάνε για σας, μία Αυστριακή, στη Γερμανία;

E.J. – Για να λέμε την αλήθεια, δεν αισθάνομαι αληθινά αυστριακή και, εξάλλου, νομίζω πως η Ingeborg Bachmann[7] το έλεγε, πως αυτό που διακρίνει τους Γερμανούς από τους Αυστριακούς, είναι μια «Εξαιρετική Νηφαλιότητα» και μ' αυτό εννοούσε μια μεγαλύτερη απόσταση και εγώ θα προσέθετα ένας αυτοχλευασμός, και μία ειρωνεία επίσης. Αυτό νομίζω πως χαρακτηρίζει πολύ περισσότερο τους Αυστριακούς από τους Γερμανούς. Όταν λοιπόν άρχισα να δουλεύω πάνω στο γερμανικό ιδεαλισμό, αυτό που μου κίνησε το ενδιαφέρον ήταν αυτή η εκκολαπτόμενη ξενοφοβία και ήθελα να ερευνήσω πού βρίσκονταν οι ρίζες της. Ούτως ή άλλως δεν μπορούσε να την προσεγγίσει κανείς διαφορετικά παρά με αυτό το εξ αποστάσεως βλέμμα που χαρακτηρίζει εμάς τους Αυστριακούς. Και αυτό

που ήθελα να κάνω ήταν να προσπαθήσω να δω από πού προερχόταν αυτή η εχθρότητα προς οτιδήποτε ξένο, μέσα σε ποια ποιητικά και φιλοσοφικά κείμενα αυτό το πράγμα έβρισκε τις ρίζες του.

Ερώτηση – Όσον αφορά αυτήν την ειρωνεία, αυτόν τον αυτοχλευασμό για τον οποίο μιλήσατε, ίσως αυτό να εξηγεί γιατί η Γαλλία ενδιαφέρεται πολύ περισσότερο για τους αυστριακούς συγγραφείς παρά για τους γερμανούς, οι οποίοι, σήμερα, είναι κλεισμένοι σε ένα είδος σχολιασμού για εσωτερική χρήση. Είναι απασχολημένοι με την ενοποίησή τους, με την ιστορία τους. Στέλνουν πολύ λίγα μηνύματα στον έξω κόσμο.

E.J. – Για το θέμα της ειρωνείας, θα ήθελα να πω πως αυτό που ήταν ειρωνεία στον Musil, έγινε σε μένα σαρκασμός. Για να επιστρέψουμε λοιπόν στο ερώτημα τι ενώνει την Αυστρία με τη Γαλλία, είναι αυτό που εν πάσει περιπτώσει θα ονόμαζα: το να ζει κανείς με το ιστορικό ψέμα. Στην Αυστρία, μετά το 1945, πολύ γρήγορα κατορθώσαμε να περάσουμε για αθώα θύματα, και επομένως ζούμε με το βάρος αυτού του ιστορικού ψέματος. Στη Γαλλία, το ιστορικό ψέμα υπάρχει, όχι βέβαια στις ίδιες διαστάσεις, αλλά το γνωρίζουμε λίγο πολύ με την ιστορία της Αντίστασης, η οποία βεβαίως υπήρξε, αλλά δε νομίζω πως ο μύθος ανταποκρίνεται εντελώς στην πραγματικότητα. Από την άλλη πλευρά, στη Γερμανία, το βάρος της ενοχής μετά το 1945 ήταν τέτοιο που ο καθένας ένιωθε την ανάγκη να στραφεί σ' αυτό το φασιστικό παρελθόν, είτε για να πει πως δεν ήταν φασίστας, είτε για να πει πως πράγματι υπήρξε, αλλά πάνω σ' αυτό το παρελθόν έπρεπε να γίνει πολλή δουλειά. Ενώ η Αυστρία είναι ένα έθνος εγκληματιών που πολύ γρήγορα αθωώθηκαν, παρ' όλο που γνωρίζουμε πως ο Χίτλερ απέκτησε τον αντισημιτισμό του στην Αυστρία. Όταν προηγουμένως έκανα τον παραλληλισμό με τη Γαλλία, εννοούσα πως αυτός ο παραλληλισμός περιορίζεται μόνο στη δημιουργία ενός μύθου «αθωότητας», αλλά για μένα η Αυστρία είναι ένας λαός εγκληματιών. Αυτή η χώρα έχει ένα εγκληματικό παρελθόν.

Pascale Casanova,
κριτικός λογοτεχνίας
Μετάφραση από τα γαλλικά
Φωτεινή Ταμβίσκου
(Κέντρο Λογοτεχνικής Μετάφρασης
Γαλλικό Ινστιτούτου Αθηνών)

Η ELFRIEDE JELINEK γεννήθηκε στη Στυρία το 1946. Έκανε προχωρημένες μουσικές σπουδές στο Ωδείο της Βιέννης (Δίπλωμα μουσικού οργάνου). Στα δεκαοχτώ της χρόνια προσβάλλεται από μία παροδική κρίση παράλυσης, αλλά για ένα χρόνο αρνείται να βγαίνει έξω και έρχεται σε επαφή μόνο με τη μητέρα της. Παντρεύτηκε ένα μουσικό με ειδικότητα στους ηλεκτρονικούς υπολογιστές, που ανήκε στον κύκλο του Fassbinder και ήταν κομμουνιστής και φεμινιστής. Οι θέσεις που πήρε εναντίον του Waldheim του δημιούργησαν ορισμένα προβλήματα. Η αυστριακή κριτική τη μισεί και θεωρεί τη λογοτεχνία της χυδαία, αλλά η γερμανική κριτική την εγκωμιάζει μετά την έκδοση του μυθιστορήματός της *Οι απόκληροι*, και ιδίως μετά την έκδοση του μυθιστορήματος *Η πιανίστα.*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Επιθεώρηση *Liber*, τεύχος 27, Ιούνιος 1996.
2. Ö von Horvath, αυστριακός συγγραφέας ουγγρικής καταγωγής (Φιούμε 1901 - Παρίσι 1938). Ανελέητος και σαρκαστικός κριτής των γερμανών και αυστριακών «μικροαστών» και τους «πολιτιστικού τους γλωσσικού ιδιώματος». Το πρώτο του μυθιστόρημα, που δημοσιεύτηκε το 1930, είναι ο *Αιώνιος Μικροαστός.* Από το 1928 μέχρι το 1938 έγραψε δεκαεπτά θετρικά έργα, από τα οποία το πιο διάσημο είναι ασφαλώς οι *Θρύλοι του Βιεννέζικου Δάσους* (1931).
3. Marieluise Fleisser, γερμανίδα συγγραφέας (γεννήθηκε και πέθανε στο Ίνγκολσταντ 1901-1974), εκπρόσωπος της «Νέας Αντικειμενικότητας». Χρησιμοποίησε τη μικρή πόλη στην οποία γεννήθηκε ως πλαίσιο των περισσότερων θεατρικών της έργων και ενός μυθιστορήματος. Αυτή την «αδελφή του Μπρεχτ» (C. Hohoff), που την είχαν εντελώς ξεχάσει στη Γερμανία, την ανακάλυψαν εκ νέου κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60.
4. Η Ομάδα της Βιέννης: κύκλος ποιητών, μουσικών και αρχιτεκτόνων, που αποφάσισαν, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50, να αναστήσουν ξανά τις παραδόσεις της νεωτερικότητας και της πρωτοπορίας (από το φουτουρισμό στον υπερρεαλισμό, δια μέσου του ντανταϊσμού), τις οποίες ο αυστριακός φασισμός και ο εθνικοσοσιαλισμός είχαν διαγράψει από τον πολιτιστικό χάρτη της Αυστρίας. Η απρόσμενη επιτυχία του H. Artmann έβγαλε την ομάδα από την αφάνεια. Σήμερα τα μέλη της, και ειδικότερα ο Konrad Bayer, ο Friedrich Achleitner, ο Gerhard Rühm, και ο Oswald Wiener (συγγραφέας μεταξύ άλλων και του μυθιστορήματος *Die Verbesserung von Mitelleuropa*, 1969) θεωρούνται οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της συγκεκριμένης ποίησης στη γερμανική γλώσσα. Ο Peter Handke συνδέθηκε με την ομάδα στην αρχή της καριέρας του.
5. Artmann, Hans Carl, (Βιέννη 1921): το ποιητικό του έργο σε ιδιωματική διάλεκτο [*Με μαύρο μελάνι*) δημοσιεύθηκε το 1958, γνώρισε μία απρόσμενη επιτυχία και αμέσως μελοποιήθηκε. Το Wiener Gruppe και η πειραματική του λογοτεχνία απέκτησαν έτσι ευρεία δημοσιότητα, με αντίτιμο μία μεγάλη «εθνική» παρεξήγηση: το κοινό εξέλαβε τα φορμαλιστικά τους κείμενα ως τυπικά αυστριακή ποίηση σε ιδιωματική διάλεκτο. Πολύγλωσσος, μέγας γνώστης όλων των ρευμάτων του μανιερισμού, εμπνευσμένος μεταφραστής του Villon, όπως επίσης και της γαηλικής ποίησης και των κειμένων γίντις σε βιεννέζικη διάλεκτο, ο Artmann παίζει με ταχυδακτυλουργική επιδεξιότητα με όλες τις λογοτεχνικές τεχνοτροπίες (*Verbarium*, 1966, *Frankenstein in Sussex*, 1970, *Nachrichten aus Nord und Sud*, 1978).
6. Λαϊκό μυθιστόρημα που εξυμνεί την επαρχία.
7. Ingeborg Bachmann, αυστριακή συγγραφέας (1926-1973): στην αρχή την υποδέχθηκαν ως λυρική ποιήτρια στα πλαίσια της ρομαντικής και συμβολικής παράδοσης. Ειδική στη φιλοσοφία του Heidegger, συμμετέχει στο Groupe 47, το οποίο επιδιώκει να αναμορφώσει τη γερμανική λογοτεχνία, έχοντας ως αφετηρία την αναμόρφωση της λογοτεχνικής γλώσσας. Στην συνέχεια γράφει θεατρικά έργα για το ραδιόφωνο, σύντομα αφηγήματα όλο και περισσότερο κριτικά και επώδυνα. Η Elfriede Jelinek διασκεύασε το μυθιστόρημά της *Μαλίνα* για την κινηματογραφική ταινία του Werner Schroeter (1991).