

Antične korenine modernega avtorskega koncepta

Marijan Dovič

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literature in literarne vede, Ljubljana
marijan.dovic@zrc-sazu.si

Sodobna teoretska razpravljanja o »smrti« in morebitnem ponovnem »vstajenju« avtorja (od strukturalizma in psihoanalize do feminizma in postkolonialnih študij) večinoma merijo na model »romantičnega« avtorja kot iz sebe ustvarjajočega, originalnega genija (E. Young) in skritega »zakonodajalca sveta« (P. Shelley). Ni dvoma, da je ta model v temelju zaznamoval moderne evropske literature vse do 20. stoletja, ko ga je (literarna) teorija temeljito vzela v precep. Pri tem se je izkazalo, da so njegove korenine večplastne in vsaj deloma segajo k antični filozofiji in literaturi. Razprava skuša z revizijo filozofskih diskusij o avtorstvu (od Platona do Longinusa) in nekaterih grških in rimskih pesniških besedil (od Hezioda do Ovidija) raziskati, koliko in na kakšen način so poznejše izpeljave odvisne od antičnih. Poleg tega skuša ugotoviti, ali je razvoj modernega avtorja primerno pojasnjevati z linearno shemo, ki se razteza od na pol anonimnega rapsoda do samozaverovanega romantičnega genija. Predvsem za Ovidijevo ljubezensko liriko je značilna nenavadno visoka stopnja avtorske zavesti in igrive prisotnosti v tekstu, ki poenostavljeno razumevanje razvoja avtorskega koncepta v zgodovini zahodnih literatur postavlja pod vprašaj.

Ključne besede: literarna teorija / antična estetika / starogrška književnost / rimska književnost / avtor / avtorstvo

UDK 82.0:808.1

Strinjati se je mogoče z opazko Charlesa Taylorja, da so v miselni tradiciji modernih zahodnih kultur avtorji in ustvarjalci mnogo bolj cenjeni kot v večini drugih civilizacij (Bennett, *The Author* 4). Na splošno velja, da se je koncept avtorja kot ustvarjalca »teksta«, njegovega *iznajditelja*, ki ima nad njim ne le nekakšne lastniške pravice, temveč tudi določeno avtoriteto pri interpretaciji, v evropskih kulturah večinoma utrdil šele v osemnajstem stoletju.¹ Takšen avtor naj bi bil torej posameznik, ki je edini odgovoren in zato tudi edini zaslužen za enkratno stvaritev, nekdo, ki proizvaja nekaj novega ali celo nepričakovanega in ki hkrati obvlada svoje delo v celoti, natanko ve, kaj pomeni, z njim nekaj namerava ter je sposoben zamejiti njegove interpretacije.

Takšno razumevanje avtorstva je danes institucionalizirano, udejanjeno je v *praksi*, saj njegovo veljavo v zadnji instanci budno varuje sodni sistem z avtorskimi pravicami. Toda v *teoriji* pozicija »velikega Avtorja« nikakor ni tako trdna, saj so bile družbene in diskurzivne konvencije o avtorstvu v drugi polovici 20. stoletja predmet temeljitih analiz.² V živahni diskusiji, ki sta jo konec šestdesetih let kritično poglobila Roland Barthes in Michel Foucault,³ je bilo posebne pozornosti deležno vprašanje o vzniku modernega avtorskega koncepta. Čeravno so nekateri raziskovalci poudarili pomen zgodnejših obdobj, denimo renesanse, ko je že mogoče opazovati oblikovanje vzorca »absolutnega umetnika«, ki se skozi biografski anekdotizem vpiše v zgodovino likovne in tudi literarne umetnosti,⁴ se večina analiz izvora pojmovanja modernega avtorja osredotoča na prelomno 18. stoletje – in sicer ne le na (pred)romantično ideologijo, ki je artikulirala spremembe v dojemanju avtorja, temveč tudi na razmah literarnega trga in diferenciacijo literature kot družbenega (pod)sistema, dejavnika, ki sta bistvene spremembe pravzaprav generirala.⁵

Sočasno s tem, ko je avtorstvo postajalo pravno in finančno urejeno, je v spremljajočem diskurzu filozofije oziroma estetike stekla diskusija o avtonomiji umetnosti. V njenem okviru se je oblikoval koncept novoveškega avtorja.⁶ Krepilo se je razlikovanje med inovacijo in imitacijo, pri čemer je *inovacija* postala tisto, kar je zares vredno. Tako je v eseju *Conjectures on Original Composition* (1759) (Podmene o originalni kompoziciji) znameniti angleški pesnik Edward Young odločno prevrednotil nekoč enakovredne postopke proizvajanja besedil.⁷ Young vztraja, da je pravi avtor originalen, neodvisen in avtonomen *genij*, ki ustvarja iz sebe in širi obzorje »literarne republike«, medtem ko je imitacija postopek, nevreden pravega avtorja, navadna kraja. Koncept *originalnosti* se v romantiki razvije dalje, v kliše o pesniku, ki je »pred svojim časom«: pravi genij naj bi bil tako originalen, da ga bo njegov čas nujno zanikal in ga bo ustrezno vrednotila šele prihodnost. Poleg tega se krepi prepričanje, da je avtor sicer človek, a hkrati tudi nekaj nadčloveškega, kajti navdihujejo ga sile, ki so zunaj njega in ki jih razumsko in zavestno ne obvlada povsem (Bennett, *The Author* 55–71).

Iskanje izvora modernega avtorskega koncepta v predromantični in romantični ideologiji – kolikor je trdno vpeto v kontekst sočasnih ekonomskih, pravnih in medijskih inovacij –, seveda ostaja smiselno in produktivno. Nadvse prenačljeno pa bi bilo, če bi odtod sklepali, da je zgodovinski razvoj avtorja mogoče opisati z nekakšno *linearno shemo*, ki se razteza od napol anonimnega rapsoda v ustnem slovstvu do narcisoidnega romantičnega genija, kreatorja *ex nihilo*. Takšna predpostavka – seveda učinkovita in privlačna – je namreč močno problematična.⁸ To problematičnost bomo skušali prikazati s pozornim branjem nekaterih antičnih literarnih tekstov

(od Homerja in Hezioda do Ovidija) in spremljajočega teoretskega (filozofskega) metadiskurza. Skušali bomo torej raziskati, v kolikšni meri so poznejše izpeljave odvisne od antičnih oziroma kako globoko v preteklost segajo nekatere poteze »modernega avtorja«.

Teorije avtorstva v antični filozofiji in poetiki

Predsokratik Demokrit (460–370 pr. Kr.) velja po izročilu za prvega antičnega filozofa, ki je formuliral t.i. *inspiracijsko teorijo*. Demokrit meni, da resnično dober pesnik ustvarja v strastnem, ekstatičnem zanosu, ki je blizu roba norosti; vir te ekstaze pa ni sam pesnik, temveč za njo stojijo božanske sile.⁹ Inspiracijsko teorijo – kot bomo videli, je ta že mnogo prej tematizirana v epiki arhaične dobe – je jasneje artikuliral in obenem tudi zapletel Platon. V domnevno zgodnjem dialogu *Ion* Sokrat obračunava z nadutim, a nekoliko omejenim rapsodom Ionom, ter zatrjuje, da je pesnik načelno brez veščine in črpa le iz božanskega navdiha:

[...] pesnik je láhko, okriljeno in sveto bitje in ne more pesniti prej, dokler ni deležen božanskega navdiha, dokler ne izgubi razuma in v njem ni več uma [...] [pesniki] ne ustvarjajo na osnovi veščine, ampak zaradi božanskega daru. [...] Zato pesnikom bog odvzema um in jih uporablja za služabnike, vedeže in božanske vedeževalce, da bi mi poslušalci vedeli, da niso ti ljudje, v katerih ni uma, tisti, ki govorijo tako zelo dragocene stvari, ampak da govori bog sam in po njih nagovarja nas (*Ion* 534b–d).

Pesniki so potemtakem povsem odvezani zaslug za svoje stvaritve in lahko se zgodi celo, da je najlepša pesem zapeta »po najslabšem pesniku«. Ustvarjalni in poustvarjalni proces sta zaznamovana z brez-umno razsežnostjo, saj tudi rapsodi med recitiranjem, okrašeni s »pisano obleko in zlatimi venci«, niso *pri pameti*, temveč »nasprotno, ko vstopijo v harmonijo in ritem, bakhovsko norijo in so obsedeni« (*Ion* 534a). V Platonovem *Fajdrosu*, kjer najdemo eno najbolj eksplicitnih povezav kreativnega stanja z norostjo – ta pa, kot vemo, se je v valovih obujala vse do danes – so zdravi oziroma trezni pesniki »obsojeni« na neuspeh:

Kdor pa brez blaznosti Muz pride do pesniških vrat, prepričan, da bo dovolj dober pesnik na osnovi veščine, (ostane) sam nepopoln in pesništvo človeka, ki je pri zdravi pameti, izgine spričo tistih, ki blaznijo (*Fajdros* 245a).

Sokratovo argumentacijo v obeh omenjenih dialogih, kolikor jo seveda beremo dobesedno oziroma naivno, je mogoče razumeti kot pripravo te-

rena za razvpiti »izgon pesnikov« iz idealne polis. Pesnik je tu 'razkrinkan' kot prevarant, ki ničesar ne zna in ne pozna, njegovi izdelki pa nimajo nobene zveze z resničnostjo, saj se nahajajo šele »na tretjem mestu od Bivajočega« (Platon, *Država* X: 599a). O božanski naravi inspiracije ne najdemo več sledu, od pesniške veščine pa je ostalo le šarlatanstvo, saj »posnemovalec ne ve ničesar omembe vrednega o stvareh, ki jih posnema«, posnemanje pa je »nekakšna igra in ne resno opravilo« (*Država* X: 602b), zvijača, ki nagovarja slabi, ničvredni del duše, tisti, ki je v nasprotju z razumnim delom podvržen emocijam in iracionalnemu. Sokratovo (Platonovo) cenzorsko 'razsodbo' nad pesništvom je sicer tvegano eno- značno interpretirati, vsekakor pa izpostavlja ustvarjalno ekstazo in njeno zvezo z božanskim razodetjem in resnico kot problem.¹⁰

Kar presenetljivo se torej zdi, da Platonov učenec Aristotel, ki se v *Poetiki* sicer izrecno posveča pesništvu, tako rekoč ničesar ne pove o njegovem ustvarjalcu. Povsem mogoče je, da se je s tem ukvarjal v kakem drugem spisu, morda v izgubljenem tridelnem dialogu *O pesnikih* (*Peri poetôn*); medtem ko v *Poetiki* o virih avtorjeve dejavnosti ne najdemo skoraj ničesar – z izjemo spodnjega odlomka:

Zato je pesniška umetnost ali stvar izredne nadarjenosti (*euphyés*) ali pa blazne čustvenosti (*manikón*): prve vodi globokoumna prodornost, druge ekstatična zanesenost (*Poetika* XVII: 1455a).

Lapidarni opis sam po sebi ne implicira privilegiranja katere izmed navedenih proizvodajalskih strategij, pa tudi vir *manikón* ni jasen. Pa vendar duh celotne *Poetike* navaja k intuitivnemu sklepu, da se Aristotel nagiba k racionalni utemeljitvi ustvarjalnega procesa, opredeljenega kot *mimesis*. Podobno je mogoče reči za še en vpliven premislek o naravi pesniškega ustvarjanja, verzificirano Horacijevo *Pismo o pesništvu* (*Ars poetica*). Znameniti avgustejski lirik je v tretjem pismu, ki ga je mogoče brati kot teoretični tekst, skušal harmonično združiti nasprotna pola – poudaril je, da sta za pesniško umetnost nujna tako naravni talent kot s trudom in z izkustvom pridobljena veščina:

Star je že spor, li za dobro pesnitev potreben je genij
ali priučena umetnost. Po mojem ne vodi do uspeha
šola nikár brez talenta, pa tudi talent ne brez šole;
drugo se veže ob drugo in terja pomoč vzajemno.

(*Pismo o pesništvu* 408–412)

Horacij sicer v pismu omenja, da je »talent in zgovornost« Grkom podarila Muza (*Pismo* 323), toda obenem se bridko norčuje iz fanatično ob-

sedenih pesnikov, ki zavračajo vsakršno večšino kot nepomembno, in se izrecno obregne ob Demokrita, ki »meče z vrhov Helikona / pesnike vse, ki zdravi so v glavi« (Pismo 296–297). *Genij* brez truda, dela in učenja torej ostaja problematičen in sumljiv.

S podobnimi dilemami se v znamenitem eseju *O vzvišenem* (Peri hypsus) ukvarja Longinus, antični mislec, ki ga je – pomenljivo – pravzaprav 'odkrila' šele predromantika.¹¹ Longinus razpravlja o geniju, ki mora biti širokogruden, zanesen, sposoben globokih misli in plemenitega duha. Toda ko se Longinus izvorov vzvišenosti stila loti podrobneje, se izlušči pet njegovih komponent, od katerih sta prvi dve, namreč sposobnost za velike zamisli ter globoko in navdahnjeno občutenje, pretežno prirojeni, medtem ko je ostale tri mogoče pridobiti (obdelava figur, plemenitost izraza in kompozicija). A tudi pri Longinusu ostaja odprto, kaj zares pomeni »prirojeno«, inspiracijska teorija pa pri njem doživi zanimivo metamorfozo.¹²

Če torej skušamo strniti najvplivnejše antične teoretične diskusije o avtorstvu, kaže, da se te bolj ali manj vrtijo okoli dvojic *veščina / navdih*, *razum / iracionalnost* in *mimesis (imitacija) / mediacija*, ki jih je mogoče razumeti kot izpeljanke izhodiščne ontološke dileme, spora o resničnem *izvoru* avtorskega dela. Zdi se, da inspiracijska teorija v svoji skrajni obliki ostaja problem, morda zato, ker jo je težko uskladiti s praktično izkušnjo. Konvencija sklicevanja na Muze kot vir navdiha sicer ohranja veljavnost, toda vera v božansko navezo blede. S tem je pod vprašaj postavljena ne le narava genija, temveč tudi vloga ekstatične ustvarjalne blaznosti. Kljub temu se je težko izogniti vtisu, da iracionalni *enthousiasmós* ostaja neka komponenta, ki se ji nihče ne želi povsem odpovedati in ostaja privlačna celo za mislece, ki se sicer nagibajo k racionalnim razlagam ustvarjanja.

Ni dvoma o tem, da so omenjene teorije neizbrisno zaznamovale poznejša razmišljanja o avtorstvu.¹³ Renesancne diskusije o pesniku kot bitju božanskega izvora (Girolamo Vida), izumitelju/stvarniku nove resničnosti (Scaligero), manično navdahnjenem ustvarjalcu (Petrić), Castelvetrova obsodba plagiata in celo Fracastorov pomenljivi antropološki obrat – Fracastoro namreč premakne vir ekstaze v *notranjost* samega kreativnega procesa – večinoma ostajajo inspirirane s klasičnimi teorijami oziroma se oblikujejo v polemični napetosti z njimi. Zdi se, da celo skrajni romantični pogledi na ustvarjanje, ki umetnika postavijo v *središče* literarnega dela in ga tolmačijo kot ekspresivni vir in vrelec poezije, misterioznega glasnika pomladi, ljubezni in sreče (Novalis), človeka s široko dušo, izjemno senzibilnostjo in navdušenjem (Wordsworth), z domišljijo, ki raztaplja znano, da bi ustvarjala nove celote (Coleridge), ali skritega zakonodajalca sveta (Shelley), v veliki meri izhajajo iz nekega risa možnosti, ki jih je začrtala antična misel, četudi jih ni izpeljala do skrajnih konsekvenc.

'Avtorstvo' v antičnih literarnih besedilih

Toda vrnimo se zdaj k samim literarnim besedilom in si oglejmo, kako se ista vprašanja artikulirajo v literarnem diskurzu – in sicer še pred ali kvečjemu vzporedno s teoretsko refleksijo.¹⁴ Vsekakor se avtorska problematika prek tematiziranja pesništva in pesnika v njih pojavlja že od začetka, pri čemer je mogoče za silo razlikovati med vprašanji *ontološke* narave, ki zadevajo izvir poezije oziroma navdiha in naravo pesniške osebe, in med s prvimi tesno prepletenimi *aksiološkimi* vprašanji, ki zadevajo mesto, vrednost in funkcijo pesništva/pesnika v družbi. Medtem ko so nagovori Muz kot praznirar pevčevega navdiha ali slavljenje magične moči poezije že rutinski del epskega sveta, se besedilna samotematizacija pesnika–avtorja razvija le postopoma. Kot bomo videli, se prostor zanjo zares odpre šele v liriki.

Najstarejši znan avtorski 'podpis' v svetovni literaturi se pojavi v Heziodovi *Teogoniji*. Na njenem začetku poleg standardnih božanskih Muz, Zeusovih hčera, nastopi tudi njihov učenec: »Muze le-te so Hezioda učile prelepega petja, / Nékdaj, ko pasel ovce je pod sveto goró helikonsko« (*Teogonija* 22–23).¹⁵ Kot običajno muze niso le zastopnice rodu nesmrtnih bogov, temveč tudi navdihovalke pesniškega govora:

To govorile so Zeusove hčere mi z glasom razločnim,
dale, da utrgam za žezlo si lovora bujno mladiko,
čudo prečudno! In vame vdahnile so govor božanski,
glas, da bi pel o prihodnjih in pel o preteklih dogodkih,
rod presrečnih, nesmrtnih bogov mi slaviti velele ...

(*Teogonija* 29–33)

Tako kot retorična večšina kraljev ni njihova last, temveč blagohotno darilo Muz, tudi pesmi ne poje sam pesnik. Subjekt ni avtonomen vir svoje stvaritve, ne izmišlja si sam, temveč skozenj preseva umetnost Zevsovih hčera, ki mu tako rekoč 'narekujejo' tekst: »Slavljene, Zevsove hčere! Ve dajte mi pesem mikavno, / pojte o svetem mi rodu nesmrtnikov, večno živečih ...« (*Teogonija* 104–105).

Muze na podoben način navdihujejo že Homerja, ki pa se na primerljiv način ne pojavlja v besedilu. Pač pa je inspiracijska konvencija neobičajno jasno artikulirana sredi drugega speva *Iliade*, kjer so vsepričujoče Muze izrecno omenjene kot »zapisovalke« teksta, saj »pevci pa slišimo glas le, sami ne vemo ničesar« (*Iliada* II: 486). Kljub temu ostaja vprašljivo, koliko smemo takšnemu avtomatizmu zares verjeti: iz nekaterih mest v *Odiseji* prej sklepamo, da pesniki, ki so resda ljubljenci in izbranci Muze, saj jih je ta sama učila peti (*Odiseja* VIII: 479–481), vseeno ohranjajo nekaj individualnosti. Tako ali tako pa svet herojske epike, kjer vlada neizprosna ostrina brona, še zdaleč

ni pravo gojišče za subtilnosti avtorskih samotematizacij. Šele vzpon lirske muze (pri Mimnermosu, Sapfo, Anakreonu in Kalimahu) je lahko subvertiral homerski militaristični vrednostni model in hkrati odprl prostor nove subjektivnosti in intimizma, ki so ga do skrajnosti razširili rimski elegiki.¹⁶

Preden se lotimo slednjih, se velja za hip pomuditi pri še eni temi, ki je vzniknila v grški poeziji (najprej pri Teognisu in Pindarju) in pomembno zaznamovala diskusijo o avtorstvu. Gre za temo nesmrtnih pesniških slave in trajnosti velikih umetnin. V svojih odah in fragmentih Pindar izpostavi odličnost pesništva, ki je božanski dar Apolona in temnolasih Muz in ravno zato premore magično moč. Obenem Pindar pesem razume kot medij, ki bo redkim izbrancem omogočila, da njihova veličina v pesmih preživi stoletja, kajti »Brez pesmi bi tudi največja junaštva / gosta tema zagrnila« (7. Nemejska oda). V sloviti odi Exegi monumentum je zamisel nadgradil Horacij in ustvaril eno izmed njenih najvplivnejših formulacij. V njej ne bi smeli spregledati pomenljive zvijače: na retorični ravni so »monument«, torej predmet kanonizacije, sicer res *same pesmi*, vendar se hkrati z njimi na prizorišče že premeteno tihotapi tudi ustvarjalec s svojim življenjem: pesnik, rojen v revni kmečki družini, se iz socialnih nižav dviguje s pomočjo pesniške veščine. Variiran obrazec smo poslej še nešteto krat videli, saj zaznamuje novoveško fascinacijo z literarnim avtorjem.

Najbolj živahen razvoj je avtorstvo kot pesniška tema doživelo v rimski elegiji, ki odpira novo poglavje v zgodovini tekstualne prisotnosti avtorja. Že Katul se povsem umika iz javnega prostora v zasebnost ter vpelje literarno konstruiran lik idolatrično čaščene ženske-boginje.¹⁷ Podoben vzorec privzame elegik Tibul, ki še nadgradi tematiko intimne ljubezni in umikanja iz klavrne »jupitrovske« realnosti. A tematizacije avtorskih problemov so pri njiju kvečjemu nakazane.¹⁸ Šele pri Properciju, ki duhovito variira kult kraljice srca, najdemo pomembno novo težišče: dekle prekrsti v edini vir lastnega pesniškega navdiha in s tem nadomesti staro »muzično« prtljago ter hkrati dopusti, da ustvarjalni proces ostane ekstatičen:

Iščete vir, iz katerega vro mi ljubezenski stih,
Mehke pesnitve od kod najdejo pot med ljudi.
Mojih mi pesmi ne poje Kalíope, niti Apolon,
Ljubo deklé je samó meni navdihnjeni vir. /.../
Najsi kar koli počne, z besedami ali v dejanjih,
meni neznan je nič vir neizčrpnih snovi.

(*Elegije* II/1: 1–4, 15–16)

V vse bolj igrivi rimski elegiki stare konvencije počasi razpadajo in postajajo le še gradivo za duhovičenje, ki ga do skrajnosti pritira norčava Ovidijeva ljubezenska elegika. Ovidij učinkovito izrablja konvencionalni

avtorski repertorij (Apolon, Muze, Afrodita, inspiracijska teorija, teorija »blaznosti«), a bralca ves čas pušča v skušnjavi, da vse skupaj razume kot pregnano, ironično izigravanje žanrskih klišejev: »Mar nam ne pravijo 'sveti poetje'? 'Bogov varovanci'? / Marsikdo misli, da v nas biva božanstvo celó« (*Amores* III/9: 17–18). Poantirano je preigran celo filozofski disput o *mimesis*, kombiniran z elegičnim kultom izvoljenke:

Pevcev svoboda je plodna in gre v neizmerno širino,

saj jih ne sili nihče biti historično zvest.

Hvaljenje ženske takó za zlagano bi morali šteti;

ker pa ga ne, sem postal žrtev naivnih ljudi.

(*Amores* III/12: 41–44)

Ovidij se pogosto ukvarja s socialnim statusom pesnika, pri čemer se nostalgичno (a prejkone spet z blago ironijo) ozira h Grkom,¹⁹ še z večjo vnemo pa se loteva tematike nesmrtnosti poezije in pesniške slave; hudo-mušno zatrjuje, da je ravno ta pravi cilj pesnikov: »Česa si pesniki sveti žele? Le slave nesmrtni. / V vsem, kar počnemo, tiči to hrepenenje po njej« (*Ars amatoria* III, 403–404).²⁰ Neštetokrat lirski subjekt povzdiguje sebe hkrati s svojimi izdelki. 'Kanonizacija', ki jo Ovidij brez oklevanja prikaže v svojih verzih, seveda vključuje pesnika in njegovo biografijo, za nameček pa še njegovo oboževanko: »Svoji izbranki bom dal slavo ume-tniških del« (*Amores* I/10: 60). Ovidij gre tudi tu za korak dlje od Propercija in si izmisli *wanna-be* Korino: »Eno poznam, ki povsod govori, da je ona Korina; / vem, da dala bi vse, le da postala bi ti« (*Amores* II/17: 27–30); potem pa se pregnano pokesa, češ da je ljubljenko s svojim trobentanjem o njeni lepoti tako rekoč sam 'sprostituiral'.

Ovidijev notorični narcizem, občudovanje lastnega genija, ki je tako vznejevoljilo retorika Kvintiljana (*Institutio oratoria* X), vodi tega bistrout-mnega pesnika v ekscesno tekstualno prisotnost. Skoraj nas ne presene-ti, da se denominator »Naso«, pod katerim Ovidij nastopa v svoji poe-ziji, pojavi že kar v prvem verzu njegove prve pesniške zbirke, v motu k *Ljubeznim*. »Naso« ves čas igrivo vstopa v svoja besedila, pogosto na izpostavljenih mestih, na primer v *Ars amatoria* (Umetnost ljubezni), ko moškim in ženskam, ki zmagajo v ljubezenski igri, priporoča inskripcijo imena svojega mentorja (»*Naso magister erat*«), ali pa ko predlaga rabo svoje prejšnje zbirke v praktične namene ljubezenskega vojskovanja:²¹

Kdo ti poreče morda: 'Le prebiraj izbrušene pesmi

Našega mojstra, ki v njih spola oba poduči,

Ali iz knjig, ki so tri, z naslovom *Ljubeznim*, si pesem

Kakšno izberi, gladko jo z milim glasom povej ...'

(*Ars amatoria* III: 341–344)

Ovidijeva avtorska samozavest presega vse meje. Če se je Propercij že v prvi knjigi elegij samookliciral za »poeta z imenom in slavo«, enega izmed »vélikih mož Rima«, suvereni veščak peresa Ovidij, ki klesanje tekstualnih »monumentov« malodane spremeni v rutino, v lastni poeziji brez oklevanja slavi samega sebe kot vele mojstra pesniške zvrsti: »Saj elegija prizna, da je toliko moja dolžnica, / kakor Vergiliju že vzvišeni ep je dolžnik« (*Remedia amoris* 395–396) in celo kot izumitelja novega žanra; avtor *Heroid* (zbirke ljubezenskih pesmi v obliki pisem, ki jih mitološke junakinje naslavljajo na svoje ljubimce) namreč »drugim neznano še zvrst prvi ustvaril je sam« (*Ars amatoria* III: 346). Pesnikova osebnost, življenje, veščina in ustvarjalni postopki nedvomno vstopajo v samo *jedro* Ovidijeve ljubezenske elegike.²²

Sklep

Iz zgornjega pregleda je vsekakor mogoče ugotoviti, da je bila v teoretskem in še bolj v literarnem diskurzu antike avtorska problematika razprta zelo na široko. Njeno osrednje problemsko vozlišče, ki zadeva ontološki status pesniške inspiracije, dobro ponazarja nasprotje med pretežno *inspiracijskim* in pretežno *mimetičnim* stališčem, torej nasprotje med razumevanjem pesnika kot (božansko) navdahnjenega, ekstatičnega stvaritelja ali predvsem kot (veščega) obrtnika. Ta dvojnost se vsaj približno odraža tudi v nekaterih terminoloških dvojicah. Tako je izvorni grški pevec *aoidos* še povezan z božansko inspiracijo in v sebi ohranja jasnovidno dimenzijo, pozneje tako ljubo romantikom, medtem ko je *poietes*, ki se kot profesionalni mojster besede pojavi šele v grški klasični dobi, desakraliziran. Podobno velja za poznejšo filološko antitezo med božansko zamaknjenim *poeta vates* in eruditskim, učenjaškim *poeta doctus*. V isti okvir je mogoče umestiti še dvojico *dionizično* / *apolinično*, aktualizirano v Nietzschejevi interpretaciji Dionizovega mita, ki je rehabilitirala kreativno norost. Omenjene dihotomije je mogoče za silo ponazoriti s takšne shemo:

božanski vir		kolektivna (intertekstualna) narava produkcije	
INSPIRACIJA (navdih) ekstaza / emocija	aoidos	poietes	MIMESIS (imitacija) <i>razum / veščina</i>
	poeta vates dionizično	poeta doctus apolinično	
posvetni vir		individualna (unikatna) narava produkcije	

Kot je mogoče videti, je vsak od obeh namišljenih 'polov' razpet tudi od znotraj. Medtem ko je mimetični pol razpet med možnostma, da av-

torsko delo razume predvsem kot kolektivno dejanje, vezano na obstoječo tradicijo, ali že povsem individualno, kot unikatno stvaritev, pri inspiracijskem polu lahko sledimo dilemi, ali je vir ekstaze božanski ali posveten. Nekoliko posplošeno bi lahko sklepali, da se težišče antičnega dojemanja avtorske produkcije sčasoma premika k bolj *posvetnemu* in bolj *individualnemu*. Seveda je v praksi situacija neprimerno bolj kompleksna: skoraj nemogoče je najti čiste primere »inspiracijskega« pogleda, podobno pa velja za utilitarno stališče, ki bi povsem zanikalo moment genialnosti. Tudi če je pesnik razumljen pretežno kot imitator, ni nikdar reducirán na raven golega obrtnika – proizvodjanje umetniškega dela ostaja *razloženo* od drugih proizvodjalskih praks.²³

Iracionalni *manikón* torej ostaja relevanten tudi tedaj, ko zamisel o »božanskem nareku« bleedi in se raztaplja v konvencijo, možen predmet igrive samoreferenčnosti, kot se dogaja na primer v Ovidijevi ljubezenski liriki. Ta s svojo narcistično, ekscesno tematizacijo pesnika in njegove vloge ironično sprevrča žanrske vzorce, stereotipe in celo avtorsko teorijo. Osupljivi razvojni lok, na katerega koncu stoji ravno Ovidijeva elegika, izkazuje vso kompleksnost antičnega pojmovanja avtorstva. Ovidijevi primerljiva avtorska zavest se mora namreč v novoveški literaturi še dolgo razvijati, da bi avtor, resda na nekoliko drugačen način in v drugačnem kontekstu, (vnovič) vstopil v samo središče literarnega dela kot njegov genialni originator.²⁴ Pestrost, notranje napetosti in evolucijski tok avtorskih tem znotraj klasične literature in filozofije še enkrat dokazujejo, da linearni, kontinuitetni razlagalni modeli zgodovine modernega avtorja enostavno ne vzdržijo.

OPOMBE

¹ »Tekst« je tu treba razumeti v najširšem semiotičnem smislu; v tem smislu torej med avtorje sodijo tudi skladatelji, slikarji, arhitekti, znanstveniki ipd.

² Teoretiki in zgodovinarji avtorstva so opazovali njegove spreminjajoče se reprezentacije, pretehtali učinke založniških tehnologij, institucij, zakonodaje o avtorskih pravicah in cenzure ter analizirali naravo skupinskega avtorstva, plagiata, medbesedilnosti in parodije (Bennett, *The Author* 5).

³ V znameniti *Smrti avtorja* (*La mort de l'Auteur*) skuša Barthes pokazati, da avtor (nezavedno) ves čas citira in da je govor o izvirnem avtorstvu nesmiseln. Besedila naj bi delovala neodvisno od avtorja, pisanje pa je v temelju brez izvora. Tako želi Barthes subvertirati strukture moči, ki so vpletene v promocijo figure avtorja v konvencionalnem razumevanju besedilnosti – zamisel avtorja mu je predvsem »tiranija«, ki besedilu oži pomen. Tudi Foucault v eseju *Kaj je avtor?* (*Quest-ce que l'Auteur?*) uveljavljeni koncept avtorja razume kot (nasilen) ideološki produkt, ki zaznamuje način, kako se izogibamo množanju pomenov.

⁴ Gl. C. M. Soussloff, *The Absolute Artist* 43–72.

⁵ Že v sedemnajstem stoletju se je najrazvitejši del zahodne Evrope preoblikoval v družbo množične potrošnje, literarna dela pa so se – ob naraščajoči blaginji in napredku pismenosti – spreminjala v široko dostopno blago. Do konca stoletja, ko so se časniki in periodika trdno zasedli v založništvu, je mogoče govoriti o nastanku množičnega trga za literaturo. Pisanje ni moglo več ostati, kar je bilo poprej, namreč cirkulacija omejenega niza besedil znotraj elite. V Angliji je bil razmah tiskarstva in knjigotrštva zelo zgoden, zato se je že v 17. stoletju pojavila potreba po pravni regulaciji avtorskih pravic (*copyright*); leta 1710 je t.i. »Statute of Anne« zakonsko ustoličil avtorja kot pravno kategorijo. Šlo je predvsem za to, da se je avtorska pravica spremenila v lastniško pravico, avtorsko delo pa v tržno blago. Novoveški 'avtor' v smislu pravne kategorije torej ni nastal kot produkt refleksije v filozofiji ali poetiki, temveč v interesu posla in trgovanja (gl. Rose, *Authors and Owners*).

⁶ Ta diskusija, v kateri je bila med drugim »prava vrednost« dela izenačena z njegovo razdaljo od polja produkcije, seveda ni bila neodvisna od ekonomskih in pravnih perturbacij (gl. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*).

⁷ Frančiškan sv. Bonaventura iz 13. stoletja loči štiri načelno enakovredne (!) tipe tekstualnega proizvajalca: prvi je *scriptor*, ki dobesedno kopira (prepisuje), drugi *compiler*, ki združuje odlomke drugih (citata), tretji *commentator*, ki dodaja lastne besede in komentarje k besedam drugih, zadnji pa je *auctor*, ki navaja lastne besede, besede drugih pa uporablja kvečjemu za potrditev lastnih tez.

⁸ Ob strani bomo pustili pomislek, da utegne biti predstava o koherentnem »romantičnem avtorju« le konstrukt, nastal za potrebe 20. stoletja, ki je hotelo obračunati z njim; oziroma model, ki pretirano poenostavlja sicer paradokсно in nestabilno romantično razumevanje avtorstva. Tezo je nadrobneje razvil Ken Ruthven v *Faking Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (Bennett, *The Author* 71).

⁹ Demokritovi spisi so žal ohranjeni le fragmentarno oziroma posredno (gl. A. Sovre, ur., *Predsokratiki* 194–226).

¹⁰ Vprašanje 'sporočila' Platonovih besedil je zaradi njihove literarizirane dialoške strukture, negotove identifikacije Platona-filozofa s protagonistom dialogov Sokratom, še bolj pa zaradi ironičnosti sokratskega diskurza, zelo zapleteno. »Dobesedno« branje »izgona pesnikov« je po mnenju mnogih interpretov povsem zgrešeno (Kocijančič, *Platon II*: 997–1002).

¹¹ Avtorstvo eseja in identiteta pisca ostajata uganki, najverjetneje pa tekst izvira iz prvega stoletja.

¹² Longinus priporoča pesnikom kreativno posnemanje velikih predhodnikov, češ da iz ustvarjalnega genija starodavnih piscev kot iz »svetih odprtih« prihaja nekakšna emanacija v duh tistih, ki z njimi tekmujejo. Zanimivo, da za Longinusa takšni izdelki niso plagiat (*O vzvišenem XIII*).

¹³ Vsaka od njih ima tudi specifično recepcijsko zgodovino, ki je tu ne bo mogoče razgrinjati, čeprav še malo ni nepomembna.

¹⁴ Antične teorije pesništva oziroma avtorstva so dobro raziskane, tako da teoretska linija »od Demokrita do Longinusa« deluje skoraj rutinsko (gl. Bennett, *The Author*, ali Beker, *Povijest književnih teorija*). S tematološke plati je avtorstvo mnogo slabše raziskano.

¹⁵ Proces, v katerem se iz nejasnega kotla ustne tradicije postopoma izluščita (fiksirano) delo in njegov (individualni) avtor, je seveda predpogoj takšnega tekstualnega »podpisa«. Transmisija zgodb v ustni kulturi namreč nakazuje še povsem drugačen koncept avtorstva. Albert Lord v temeljnem delu *The Singer of Tales* (1960) trdi, da je treba Homerja videti hkrati kot posameznika in kot ustno izročilo. Po eni strani je Homer res posameznik, ki je pesnitvi *Iliada* in *Odisseja* dvignil na raven, ki presega raven drugih znanih ustnih tradicij, a pri tem ni podedoval le golih zgodb (v smislu *sižžja*), temveč tudi kompozicijske tehnike,

teme, jezikovne formule, ki so izhajale iz večstoletne tradicije. Vsaka posamezna izvedba v ustni epski tradiciji ustvari novo kompozicijo in je enkratna, a istočasno vstavljena v tradicijo. Opozoriti velja, da se problematika »kolektivnega avtorstva« ne izčrpa vse do danes (gl. Stillinger, *Multiple Authorship*).

¹⁶ Že Mimnermos se v Minljivosti ljubezenskih radosti retorično vpraša: »Kakšna je radost življenja brez zlatih darov Afrodite?« (*Antična poezija* 142); medtem ko Sapfo v pesmi *Mnogim konjenica se ždi najlepša* odkrito zavrne militantni svet in povzdiguje ljubezen, poezijo in estetsko razmerje do sveta.

¹⁷ Takšna sublimacija nima primere pred Katulom. Ženska zadobi usodno oblast nad pesnikom, Katulova Lesbija pa postane prototip kasnejših kraljic srca.

¹⁸ »Katul« kot lastno ime se pojavlja nekoliko ironizirano, kot nekakšen (samo)nagovor: »Katul ubogi, zdaj nikar ne nori več! / Pozabi in pokoplji, kar je izgubljeno!« (*Katul* 20).

¹⁹ »Pesnikom nekđaj posvečali skrb so bogovi in kralji, / zborovski spevi takrat želi so kupe nagrad, / Neoskrunljiv so ugled in ime častivredno imeli, / tudi z bogastvom obsut bil je pogosto poet« (*Ars amatoria* III: 405–408).

²⁰ Ista tema za spoznanje bolj resno zazveni v sklepnih verzih Ovidijeve epske mojstrovine: »Delo končal sem: ne more ga Jupitrov srd in ne ogenj, / niti ne meč pokončati, ne zob požrešne starosti. [...] neumrljiv z najboljšim se delom bom svojega jaza / dvignil visoko nad zvezde [...] v svoji bom slavi na vekomaj živel« (*Metamorfoze* XV: 871–879).

²¹ Ovidij seveda svetuje lastne stihe tudi tistim, ki si želijo opomoči od ljubezenskih ran: »Brali obvezno Nazóna ste že pri učenju ljubezni, / zdaj pa bo Nazo že spet čtivo obvezno za vas (*Remedia amoris* 71–72)

²² To pa je po Bennetovemu mnenju ravno ena temeljnih značilnosti romantičnega avtorja (*The Idea of the Author* 655–656).

²³ Nasploh se je *enforična* dimenzija, ki izvira iz prvotne zamisli o božanskem navdihu, ves čas zadržala – resda v zelo različnih stopnjah – v okviru novoveškega razumevanja avtorstva.

²⁴ Prelomen v tem smislu naj bi bil predvsem Wordsworthov revidirani uvod k *Lyrical Ballads* iz leta 1802 (Bennett, *The Idea of the Author* 654).

LITERATURA

A.

Aristoteles. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba, 2005.

Antična poezija. Ur. Marko Marinčič. Ljubljana: DZS, 2002.

Heziod. *Teogonija. Dela in dnevi*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972.

Homer. *Odiseja*. Prev. Anton Sovre. Ljubljana: Mihelač, 1991.

— — —. *Iliada*. Prev. Anton Sovre. Ljubljana: Mihelač, 1992.

Horacij. "Pismo o pesništvu." *O pesništvu*. Prev. Anton Sovre in Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1963. 74–89.

Katul. Prev. Fran Bradač, Kajetan Gantar idr. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.

Longinus. "O uzvišenom." *Povijest književnih teorija*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979. 79–101.

Ovidij. *Ljubežni*. Prev. Marko Marinčič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.

— — —. *Metamorfoze*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.

— — —. *Umetnost ljubežni*. Prev. Barbara Šega Čeh. Ljubljana: Modrijan, 2002.

— — —. *Zdravila za ljubežen*. Prev. Barbara Šega Čeh. Ljubljana: Modrijan, 2004.

Pindar. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga 1980.

Platon. *Zbrana dela I–II*. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
Predsokratiki. Ur. Anton Sovre. Ljubljana: Slovenska matica, 1946.
Properij. Prev. Kajetan Gantar in Jože Mlinarič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.

B.

Barthes, Roland. "Smrt avtorja." *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina, 1995. 19–24.
 Beker, Miroslav (ur.). *Povijest književnih teorija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979.
 Bennett, Andrew. *The Author*. London / New York: Routledge, 2005.
 — — —. "The Idea of the Author." *Romanticism*. Ur. Nicholas Roe. Oxford / New York: Oxford University Press, 2005. 654–664.
 Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Prev. Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 2000.
 Burke, Sean (ur.). *Authorship: From Plato to the Postmodern*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.
 Caughie, John (ur.). *Theories of Authorship*. London / New York: Routledge, 1981.
 Dovič, Marijan. *Slovenski pisatelji. Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
 Foucault, Michel. "What is an Author?" *Textual strategies. Perspectives in post-structuralist criticism*. Ur. Josué V. Harari. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1979. 141–160.
 Kocijančič, Gorazd. *Platon. Zbrana dela I–II*. Spremnjena besedila. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
 Lessig, Lawrence. *Svobodna kultura*. Prev. Polona Glavan. Ljubljana: Krtina, 2005.
 Rose, Mark. *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
 Saunders, Corinne; Jane Macnaughton (ur.). *Madness and Creativity in Literature and Culture*. Hampshire / New York: Palgrave Macmillan, 2005.
 Soussloff, Catherine M. *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
 Stillinger, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
 Waugh, Patricia. "Creative Writers and Psychopathology: The Cultural Consolations of 'The Wound and the Bow' Thesis." *Madness and Creativity in Literature and Culture*. Ur. Corinne Saunders in Jane Macnaughton. Hampshire / New York: Palgrave Macmillan, 2005. 177–193.