

Mednarodni komparativistični kolokvij *Kdo ali kaj piše?*

Lipica, 4.–5. september 2008

Andraž Jež

Veluščkova 8, SI-6310, Izola
andraz.jez@gmail.com

Letošnja predavanja na mednarodnem komparativističnem kolokviju pod naslovom *Kdo ali kaj piše?* so se odvijala v duhu zadnja desetletja pomembne teme na področju literarnovedne metodologije – domnevne smrti avtorja, ki je z Rolandom Barthesom in Michelom Foucaultom označila prehod iz strukturalizma v poststrukturalizem. To je bil hkrati prehod iz druge literarnometodološke paradigme, ki je žarišče zanimanja že preamknila z avtorja na literarno besedilo, v tretjo, ki se posveča sprejemanju literarnega besedila. Pred štiridesetimi leti, torej v času, ko je Barthes prvič govoril o smrti avtorja, so bile teze močno provokativne in nič manj subverzivne kot nekaj let pozneje njegove zahteve po razmajanju dominacije jezika, ki da je fašističen sistem močnejših norm. Danes se zdi, da smo zapadli v svojevrstno aporijo glede njegovih tedanjih teorij o avtorju: kakor se večini po svojem pomenu še vedno zdijo provokativne in težka sprejemljive, so jih nekatere smeri literarn(ovedn)ega sistema vzele resno in jih napravile malodane za dogmo, ki izgublja nekdanjo revolucionarno ost. Z drzno in v vseh pogledih zahtevno predpostavko, katere vzroke in posledice v literaturi že lahko čutimo, skeptični pa smo do njenega popolnega sprejetja, so se predavatelji spopadli na različne načine, ob tem pa so prišli na vrsto tudi drugi aspekti literarnega ustvarjanja.

Vanesa Matajc je v uvodnem govoru poudarila pomen avtorja kot ustvarjalca. Razmišljanje o njegovi vlogi se je ob izteku obdobja modernosti razcepilo v dve smeri: prvo zaznamuje predpostavka, da realnost vzpostavlja (konvencionalni in ne inovativni) jezik, ki se je s pretresi, kot so obrat k zgodovini, kulturi in jeziku (*historical, cultural* in *linguistic turn*) pretvorila v idejo Jezika, ki piše literarni tekst in usmerja njegovo recepcijo, tako da se je avtor kot ustvarjalni subjekt vse bolj brisal in nadomeščal z intertekstualnostjo in dialoškimi razmerji. Ta določajo drugo smer sodobne interpretacije avtorja – smrt avtorja ter vstajenje teksta in bralca so avtorja postavile na obrobje v kulturni (tudi literarni) tradiciji. To je posebej opazno v okoljih, kjer je literatura služila potrjevanju nacionalnih in političnih ideologij. Tam je imel avtor vlogo konstitutivnega sooblikovalca kulturnih

tradicij, pogosto skupaj z oblastjo, ki se je legitimirala skozenj. A v takih družbah se je ohranila potreba po interpretaciji, ki ji zadosti kulturno-politični interpret. Ta združuje obe vlogi, ki sta se morali po avtorjevem izginotju sublimirati: vlogo avtoritete in vlogo inventivnega avtorja, saj mora besedilo interpretirati inovativno v določenem kulturnem kontekstu. Tako se je smrt avtorja nadomestila z vstajenjem avtorja, tokrat v vlogi kulturno-političnega interpreta.

Rebecca Braun, ki deluje na Univerzi v Liverpoolu, je skušala očrtati razmerje med slavo literarnega avtorja in njegovim avtorstvom samim kot konstitutivnim elementom umetniškega dela. Omenila je teorijo Chrisa Rojeka o socialni oddaljenosti slavnih, ki v literarnem svetu ni nič manjša kot drugod, tvori pa jo niz zunajliterarnih dejavnikov, ki jih razdeli na regionalno, nacionalno in/ali korporativno korporacijsko prakso. V veliki meri se socialna oddaljenost, ki generira drugačno avtorjevo avro, kreira preko afer in nagrad. Avtorica prispevka je vzela v precep slednje, posebej Nobelovo nagrado za književnost kot najpomembnejšo in najuglednejšo instanco na področju podeljevanja literarnih nagrad, ki ima veliko vlogo v profiliranju individualnega avtorja, pomeni pa tudi most med elitnimi dosežki v književnosti in trgom. Braunova skuša pojasniti, da je precejšen del literarne slave, ki nastaja preko podeljevanja Nobelove nagrade, konstruiran in nerefektiran, svoje korenine pa jemlje še v konceptiji avtorja kot genija, torej idealu 19. stoletja. Zanimive so bile njene primerjave govorov posameznih Nobelovih nagrajencev, ki so svoje avtorstvo razumeli povsem nasprotno: V. S. Naipaul, ki je Nobelovo nagrado dobil leta 2001, je npr. izjavil, da je vsota svojih knjig. Nekoliko drugače je svoje videnje avtorstva predstavil Orhan Pamuk (Nobelovo nagrado je prejel leta 2006), ki je dejal, da identitete ne tvorijo knjige, temveč nasprotno – zmaga intimnega, identitete, kreira knjige. Vendarle oba avtorja svoja dela motrita skozi prizmo lastnega doživetja in se jima na strukturni ravni ta pojava zdita nerazdružljiva. Kot tretjo je Rebecca Braun vpeljala Elfriede Jelinek, Nobelovo nagrajenko za literaturo leta 2004, ki je literarni diskurz v svojih intervjujih iztrgala iz objema institucije avtorja. Med drugim je dejala, da je literatura v službi zrenja sveta, v njej pa je veliko brezen, ki so za njeno razumevanje najpomembnejša, pa tudi, da literatura lahko čisto nič ne pove o avtorjevem življenju. Z analizo Nobelovih nagrad je skušala prodreti v percepcijo lastne slave pri dobitnikih in ugotovila, da se avtorji večinoma spretno gibljejo v kodu literarne zvezde, ga hitro ponotranjijo in si ga prilagodijo, tako da se njihova avtorska avtonomija v celoti ohrani. Odnos med javno in besedilno osebo, ki mu avtorji z dopuščanjem fetišizacije njihovih del omogočijo maneverski prostor, kliče po teoretskem premisleku konstrukcije in recepcije identitete nasploh, ne le v literaturi.

Tudi Andrej Blatnik (koprška Univerza na Primorskem) je analiziral pisateljevo avro in psevdovro kot motiva za bralčevo ukvarjanje z delom. Ob tem je navedel nekaj desetletij star pretres avtorja kot znotrajliterarne določnice, v teoretičnem smislu je v razpravo vpeljal Barthesa in teorijo bralčevega odziva, od leposlovja pa je omenjal avtorje ameriške meta-fikcije. Kljub tem in drugim premikom v metodološki paradigmi pa je zunajliterarna kategorija avtorja v zadnjih letih le pridobila na pomenu, med drugim tudi zaradi povečane produkcije; če se je tradicionalna recepcija zadovoljila z zaobjetjem bistva literarnega dela, je danes značilna fascinacija s produkcijo, ki ima za posledico umik pozornosti iz (lažje dosegljivega in desakraliziranega) literarnega dela na avtorja kot matrico proizvodnega procesa. Vendar je Blatnik benjaminovsko analiziral tudi psevdovro, ki ob tem nujno nastane, saj pogoj fascinacije ni več avtorjeva avtonomna, imanentna kvaliteta, temveč fantazma, sproducirana s totaliteto blagovne znamke, v kateri ostaja tak avtor precej zamenljiv sestavni del. V ZDA, kjer so pisci dobili status »slavnežev« (*celebrities*), je ta položaj najjasneje opazen in močno vpliva na prodajo literarnih del, tudi tistih avtorjev, ki imajo med kritiki sicer slabe ocene. Medijski trg si tako prilašča vzvode literarne recepcije in pušča vnevar znotrajliterarne kriterije, čemur mnogi avtorji nasprotujejo s popolnim umikom iz javnega življenja (najradikalneje najbrž Thomas Pynchon), ki pa je v diskurzu nenehnega pojavljanja prav tako akt, ki kliče po pozornosti in ki bralcev ne motivira neposredno znotrajliterarno. K slavi dodatno prispevajo še prevodi in ekranizacije, s čimer se krepi *kulturna industrija*, ki prevzema status kulturne paradigme v nasprotju s tradicionalnim pojmovanjem *univerze* kot privilegiranega prostora vrednotenja kulturnih vsebin. Tovrstna sprememba se v Sloveniji še ni izvršila – oglaševanje, ki bi lahko na piedestal postavilo samo delo in ga afirmiralo v očeh javnosti, ni tako močno razvito in moč kulturne industrije za slavo nekega avtorja se kaže bolj kot podpora drugega medija (zlasti televizije) literaturi. Je pa v Sloveniji močan dejavnik slave tudi zgodovinski in družbeni trenutek in nazor, iz česar Blatnik izlušči specifiko slovenskega pisatelja, ki *mora* izpolnjevati vlogo žrtve, da se ustrezno predstavi javnosti. Pisec se mora predstavljati kot žrtev politike, pisateljskih centrov moči ali ekonomskega stanja, ob čemer je dejanska vsebina nujno potisnjena v ozadje. Tako se je ob koncu Blatnik zamislil nad nacionalnim duhom, ki pri nas zamenjuje paradigmo »slavneža« s paradigmo žrtve.

Estonec Jüri Talvet (Univerza v Tartuju) se je posvetil pojmu semiosfere, ki ga je uvedel pozni Jurij Lotman. Najprej je orisal delo velikega semiotika, ki je bil sprva precej sistematičen znanstvenik, proti koncu življenja pa so bili njegovi spisi vse bolj filozofski, mnogi so v njem videli celo

radikalen obrat v postmodernizmu, med drugim tudi Talvet, ki v njegovem zadnjem delu *Kultura in eksplozija* iz leta 1992 prepozna mnoge metodološke vzporednice s Foucaultom, Barthesom in Derridajem. Pojem semiosfere je Lotman prvič omenil leta 1984, gre pa za abstrakten fenomen – sfero semioze, v kateri znakovni procesi delujejo znotraj prepletenih *Umwelten*, torej samoosredinjenih svetov. Po Lotmanovem mnenju je periferija (morda celo dobesedno) organskega semiotičnega univerzuma bolj dinamična od centrov. Na ta način je bil pozni Lotman kritičen do francoskega kulturnega dominiranja, ki ga je zaznamovalo razsvetljenje. Slednje je Lotman sintetiziral kot *sintagmatsko* (kar je povezano s kavzalnostjo, sistematiko, torej tudi z znanostjo nasploh), sam pa je moč periferij videl v *paradigmatškem* (ki ga poudarja tudi Talvet), torej spiritualnem, umetniškem doživetju. Na slednje je Talvet navezal vrsto avtorjev iz evropskega obrobja, zlasti Estonije (Kreuzwald, Liiv ...).

Po treh predavanjih se je razvnela zanimiva diskusija, ko je Gašper Troha Rebecca Braun in Andreja Blatnika izzval z vprašanji o avtorjevi slavi – prvo je vprašal, kako je ob velikem pomenu slave za avtorjevo podobo sploh mogoče biti pisatelj izven centra družbe. Braunova je odgovorila, da po njenem ni nemogoče, da se je bolj posvečala le piscem, ki so slavo dosegli. Po njenem je pri slednjih najtežje sprejeti princip mrtvega avtorja, saj so konstrukti avtorjeve slave še vedno premočni. Blatniku je Troha postavil vprašanje, če je po letu 1991 z vlogo žrtve še moč doseči slavo, kakršno so prej imeli politični kaznjenci. Blatnik je poudaril, da je bilo v devetdesetih to drugače, vendar je povedal, da so se pojavili novi vzvodi slave in generiranja žrtve, kot primer pa navedel slavo Matjaža Pikala po aferi, ki je izbruhnila po izidu romana *Modri e*, v katerem naj bi se samo zaradi vzdevka prepoznal neki policist. Iz publike ga je dopolnil Marko Uršič, da obstajajo v slovenski literaturi velika imena, ki so se uspela uveljaviti brez vloge žrtve, in omenil Tomaža Šalamuna in Borisa A. Novaka. Ob tem je poudaril, da se mu primera Pikala in Brede Smolnikar (tožilo jo je pet sester, ki so v pripovedki *Ko se tam gori olistajo breže* prepoznale svoje starše, sodni spor pa je trajal osem let in dobival vse bolj absurdne razsežnosti), zdita prej posebnosti kot pravilo na slovenskem literarnem prizorišču. Zanimiv poudarek je dal diskusiji Marko Juvan, ki ugotavlja, da celoten medijski trust predstavljanja v javnosti postavlja avtorja v samonanašalno pozicijo, ki nima zveze z branjem, *običajni* bralci pa nasprotno berejo dela vse bolj po metodi »nove kritike« (*new criticism*), saj jih ne zanima biografsko in zgodovinsko ozadje posameznih del. Ob tem se je Rebecca Braun vendarle vprašala, *kateri* je običajni bralec in podala mnenje, da tak verjetno ne bo prebiral težje razumljivih del, ob katerih pridejo biografske in historične metode najbolj do veljave.

Slovenska pisateljica in publicistka **Mojca Kumerdej** je o smrti (oziroma o preživetju) avtorja razmišljala skozi avtorjevo upravičeno ali neupravičeno zavedanje sebe kot avtorja, ki je izrazito odvisno od diskurza, ki mu pisec pripada (zgodbe po njenem ne obstajajo na sebi, temveč so vsakokratne konstrukcije stalnih tem, zato tudi ne verjame, da je vse že povedano, kar je pogost argument postmodernistične filozofije). Ob tem izpostavlja paradoks med osebnimi frustracijami avtorskega *ega* ob negativnih kritikah in na drugi strani občutjem pisateljske moči ravno v trenutkih, ko avtorja preseže lastna *kreativnost* in ego niti nima največje veljave (Kumerdejeva to imenuje obdobja avtomatizma, torej obdobja, ko se pisec počuti kot medij nečesa, kar ni on sam). Ob tem se je naslonila na psihoanalizo – Freud je o Dostojevskem zapisal, da je pisal takoj po destruktivnih momentih, ko je pozabil na individuum, torej ko se je dekonstruiral. Že Descartesov *cogito* mišljenja se je zanašal ne zgolj na razumsko in imanentno, temveč na že obstoječe temelje Boga, ki ga danes v tem smislu lahko nadomestimo s kvantnimi polji. Celo navidez najbolj transcendence očiščeni lacanovski *cogito* se naslanja na močno strukturo nezavednega – skratka, po avtoričinem mnenju se je subjekt vedno potrjeval z zunanjo entiteto, pisanje pa ni nikoli avtor sam; vedno je *več* in obenem *manj* od avtorja. Je transcendenca, ki avtorju ni nikoli enaka.

Boris A. Novak, ki deluje na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ljubljanske FF, se je kot literat *in* teoretik naravnost zavzel za avtorja in pripravil njegovo apologijo po desetletjih skeptičnega motrenja avtorjeve funkcije. Sprva je želel govoriti kot avtor, vendar je nazadnje zavzel teoretično držo in govoril o atributih avtorja, ki so se skozi čas močno spreminjali; predvsem originalno avtorstvo ni bilo od nekdaj cenjeno tako visoko nasproti drugim vrstam ustvarjanja; o tem govorita Roland Mortier in Jurij Lotman, ki je ločil estetiko identitete in estetiko difference; prva je bila v veljavi posebej v srednjem veku, svojega primata pa ni izgubila do konca 18. stoletja. Nadvse provokativna se zdi Novakova domneva, da bi Shakespeare danes zlahka obveljal za ponarejevalca, saj so le redke fabule, ki jih je izbiral za svoje drame, res izvirne – večinoma je prevajal in priredil (kar je bilo tedaj integralen del prevajalskega poklica) stare zgodbe iz različnih zbirk novel. Z romantiko pa je nastopilo po Lotmanu novo obdobje, obdobje estetike difference, ki je vzpostavilo ideal izvirnega avtorja in novitete, ki mora biti nujno vpeljana v delo. Istočasno je začel status prevajalca drastično upadati, okrnjena pa so bila tudi njegova »pooblastila« – vse bolj je moral biti dosleden prenašalec misli izvirnega avtorja v drug jezik. Zgolj sekundarne, posredniške vloge se je deloma rešil šele v postmodernističnih desetletjih, med drugim kot subjekt v Borgesovih novelah, to pa je – ne po naključju – že sovpadlo z zmanjšanjem pomena avtorja;

v postmodernizmu izvirnost ni več glavni postulat literature, namesto nje je dobrodošlo vplivanje. Novak je sicer posegal še dlje v zgodovino in ugotavljal izvore pojma originalnosti; ta se je spreminjal hkrati s pojmom *μίμησις*, ki v srednjem veku ni več pomenila posnemanja narave, temveč posnemanje velikih avtorjev. Odbleske takšnega naziranja je Novak našel še pri Denisu Diderotu, ki je nekoč izjavil, da je dobra imitacija podaljšan izum. Nova romantika je prinesla najvišjo apoteozo avtorja in radikalizacijo koncepta izvirnosti, ki se je nadaljeval do avantgard, uplahnil pa, kot rečeno, šele s postmoderno miselnostjo, ki je, kot ugotavlja Novak, ponovila nekatere starejše ideje o avtorju, npr. Valeryjeve. Predavanje je sklenil v sociološki luči, češ da se ne moremo in ne smemo izogniti konceptu avtorja; v šestdesetih je bilo to še subverzivno in progresivno, odpiralo je nove poglede in posegalo v premoč dogme o avtorju kot velikem snovalcu. Danes so Barthesove misli že do te mere institucionalizirane, da se moramo avtorju »postaviti v bran«, saj ga bo sicer izobčil tudi globalni trg.

Nemec **Florian Hartling** z Univerze Martina Luthra v Halle-Wittenbergu je spregovoril o aktualni temi digitalnega avtorja, torej nekega določenega, empiričnega avtorja, ki se ukvarja s pisanjem internetne literature. Svetovni splet je že ob svojem nastanku sprožil vrsto ugibanj, če se bosta zaradi specifične oblike in strukture, izhajajoče iz postulatov našega časa, prav tu najprej izvršila smrt avtorja in rojstvo piščočega bralca, kar so pričakovali tudi mnogi literarni teoretiki (Hartling omenja npr. Landowa in Bolterja). Ob tem jih je opogumil tudi pojav hiperteksta, ki da bo lahko s svojim namenom in obliko izpolnil pričakovanja poststrukturalistov. Ti upi in domneve so se kaj hitro izkazali za preuranjene, vendar še vedno obstaja prostor možnosti za neavtorsko besedilo na internetu; Hartling je obravnaval besedila na Wikipediji, ki dopušča domnevo, da je geselski sestavek, ponavadi delo več avtorjev, nazadnje bolj pomemben od imen njegovih sestavljalcev. Kot drugi primer odsotnosti subjekta je avtor prispevka omenjal t. i. tekstovne algoritme, posebej pripravljene sisteme, ki s pomočjo računalniških iskalnikov priskrbijo podatke, ob tem pa sploh ne potrebujejo avtorja. Vendar je poudaril, da gre prej za izjeme kot za sistematično izginjanje avtorske vloge na spletu. Ta se je prav zaradi spleta pogosto še dodatno okrepila. Res gre pri računalniški literaturi za ekstrema, ki ju v tiskani literaturi tako rekoč ni najti: prvi je radikalna marginalizacija avtorjev, zlasti v skupinskih tekstih, kjer se avtorstvo razprši oz. razkroji, drugi pa je nekakšen kult osebnosti, ki ga gojijo določeni internetni avtorji s (skonstruiranim) slovesom. Slednje je še vedno pogostejše, mnogi avtorji pa so tudi zaščiteni, ob čemer spletna pravila niso nikakršna ovira, pogosto celo nasprotno. Tudi z analizami posameznih avtorjev in pojavov je prišel Hartling do nedvoumnega zaključka, da (tudi) na internetu avtor še ni mrtev.

Naslednji dan je Jera Marušič z Univerze v Edinburgu spregovorila o Aristotelovi *Poetiki*; spomnila nas je na distinkcijo med ποιησις in drugimi načini ustvarjanja – čeprav je verz navidez glavna lastnost tedanjega umetniškega jezika, ga je najti tudi pri filozofih in zgodovinarjih pred-sokratskega obdobja (Aristotel je na tem mestu omenjal Empedoklesa); namesto tega je Aristotel kot temeljno značilnost literarnega besedila podarjal μιμησις, torej način obdelave teme. Vendar je avtorica prispevka ugotavljala, da kljub velikemu pomenu, ki ga filozof nakloni μιμησις, nikjer ne pojasni, kaj naj bi ta bila. V predaristoteliskem obdobju je bila raba pojma dokaj jasna – šlo je za ravnanje ali proizvajanje nečesa, kar je bilo podobno nečemu drugemu (tudi oponašanje in posnemanje sta veljala za mimetični dejavnosti). Jera Marušič je izpostavila drzno tezo, da je tudi Platon v 10. knjigi svoje *Države* pojem razumel le v tem pomenu. Vsekakor je verjetno, da Aristotelova opredelitev pesništva kot mimetične dejavnosti ni nova, saj jo najdemo že pri Platonu, a že pri njem se tovrstna določitev pesništva zaplete in se zdi včasih celo protislovna; Aristotel se je po mnenju Marušičeve opiral na Platonovo rabo pojma v *Zakonih* in v 3. knjigi *Države*, kjer govorijo o glasbenem pesništvu, ki z zvoki in gibom posnema različne značaje in načine življenja. Aristotel je v *Poetiki* gotovo obravnaval mimetičnost tudi skozi to prizmo, vendar je neglasbeno ποιησις (na primer Homerjevo) razumel kot μιμησις druge vrste. Ker gre pri prvem pojmovanju za mimetični učinek vseh elementov (in morda še posebej harmonije in ritma), pri drugem pa za govor (λόγος), ni več povsem jasno, *kako* naj pesništvo razumemo kot mimetično. Homerjeva dejavnost ni, kakor dejavnost glasbenega skladatelja ali izvajalca, neko posnemanje, torej moramo Aristotelovo pojmovanje mimetičnosti razumeti v drugačem ali vsaj v širšem smislu.

Marijan Dovič z Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU je raziskoval pojmovanje avtorja kot genija in ugotovil, da je to mnogo starejše od obdobja evropske romantike, s katerim običajno povezujemo slavljenje piščeve edinstvene osebnosti. O rastoči vlogi avtorja lahko govorimo že vsaj od 18. stoletja, ko se je pričel širiti literarni trg in je nastal koncept avtorskih pravic, absolutnega umetnika pa je v tem smislu nenazadnje povzdignila že renesansa. A Dovič se je posebej posvetil antičnim utemeljiteljem takšnega naziranja avtorja in njegove vloge. Demokrit je bil tako prvi znani avtor, ki je govoril o inspiraciji. Ta naj bi bila ekstatična in blizu norosti. Tudi Platon v domnevno zgodnjem *Ionu* zagovarja inspiracijo pesnikov, ki da ni razumska, temveč v posebnih stanjih vstopa v avtorja. Ta torej ni oseben, temveč je zgolj posrednik božanskih sil. Podobno je razmišljal tudi v *Fajdrosu*, v *Državi* pa je njegov pogled bistveno spremenjen: pesniku odreče božje posredništvo in ga razume le

še kot imitatorja, nagnjenega k nekrepostnim strastem v duši. Aristotel se je malo dotikal avtorja in govoril predvsem o delu. Možno je sicer, da se je v izgubljenem dialogu *O pesnikih* z njim ukvarjal več, v *Poetiki* pa je o njem povedal le to, da ga k ustvarjanju dobre umetnine lahko privede talent ali norost. A celotna forma poetike in empirični koncept $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ implicirata, da je Aristotelu bližji koncept pesniške veščine oz. spretnosti kot inspiracija. Slednje pa vsekakor drži za Horaca, ki je sicer govoril o nujnosti talenta in veščine ter o njuni prepletenosti, obenem pa je veščino zavzeto branil pred pesniki, ki so preveč povzdigovali nadarjenost, pa tudi pred Demokritom. Tudi Longinus se je očitno nagibal k modelu priučenega pesnika. Pri analizi avtorstva kot teme v antični književnosti je Dović snov posameznih besedil razdelil na tri aspekte: *ontološkega*, ki se sprašuje o izvoru poezije in pesnika; *aksiološkega*, ki obravnava avtorjevo vlogo v družbi; tretji aspekt preverja, kako je avtor *konstruiran* v besedilu in kakšen je v odnosu z empiričnim avtorjem. Heziod se tako v svojem besedilu podpiše, četudi svojo avtorsko vrednost minimalizira s povzdigovanjem učiteljic muz, ki imajo – tako Homerjev pripovedovalec v *Odisiji* – čast, da izberejo priljubljene učence za posvečeno delo pesnika. Več prostora za avtorja nudi lirsko pesništvo (Sapfo, Anakreon, Kalimah idr.), Teognis in Pindar pa avtorja že idealizirata, čemur se ne more upreti niti Horac. Nov aspekt nudi pesništvo rimskih elegikov Katula in Tibula, ki s povzdigovanjem ljubljene ženske hkrati odpreta prostor tematiziranju pesnika in njegove biografije. Properc gre v tem naprej in odreče muzam božansko moč inspiracije, ki jo pripiše svoji ljubljeni Cintiji, Ovid pa kult pesnika pelje še dlje – pri njem je celo ljubezen do opevane ženske (lahko) fikcija, ki jo mora bralec dopustiti, da poezija doseže večno slavo, bil pa je morda tudi prvi, ki je v svojih pesmih pisal o slabi usodi pesnika. V sklepu je Dović tako pokazal na dve skrajnosti, *mediacijo* (*poeta vates*, ki povsem zavrača veščino) in *imitacijo* (*poeta doctus*, ki nasprotno ne priznava genialnosti), ki nam služita kot indikator in med kateri so uvrščeni vsi primeri iz antične literature, ki jih je obravnaval, noben avtor pa v celoti ne pripada nobeni od njiju – se nima za čisto orodje muz niti ne pripiše svojemu delu le obrtniških zakonitosti.

Konkretnemu avtorju, angleškemu pesniku Philipu Sidneyju, pa se je v svojem prispevku posvetil Finec Teemu Manninen (Univerza Tampere, Helsinki). Sprva je omenil Foucaultovo pojmovanje funkcije modernega avtorja, ki da izhaja iz 18. stoletja, nato pa tudi kritike te teorije, ki vidijo ključ za razumevanje vloge avtorja že v srednjeveškem naziranju. Najsi velja prvo ali drugo, je neizogiben mejnik pri recepciji avtorstva izum tiska, ki je po mnenju mnogih teoretikov odpiral povsem nove komunikacijske kanale, obenem pa je bilo nad besedili mogoče izvajati manj nadzo-

ra kot pred tem nad redkimi rokopisnimi različicami. Prav rokovanje z novim medijem, ki še ni izoblikoval svojih socialnih kriterijev in je bil zato uporabljen dokaj poljubno, je sprožilo vrsto nejasnosti v opusu pesnika Sidneyja, kakršen nam je danes na voljo. Pastirski roman *Arkadija* (*Arcadia*), ki sestoji iz več knjig proze in eklog, je pesnik začel pisati v 70. letih 16. stoletja, ko je živel pri sestri Mary, ki ji je tudi izročil dokončano delo s posvetilom. Ve pa se, da je v začetku 80. let že pripravljajl novo izdajo, t. i. *Novo Arkadijo* (*New Arcadia*), ki je bila povsem predružačena, čeprav je na več mestih ohranila citate iz zgodnejše različice. Leta 1590 so *Novo Arkadijo* natisnili v nedokončanem stanju, dodali so tudi nekaj eklog, čeprav jih avtorjeva nova različica ni vsebovala, in pismo sestri. Najti pa je mogoče tudi več vsebinskih posegov v delo, ki so posledica uredniške politike Fulkeja Grevilla. Ta je želel Sidneyja prikazati kot člana stranke »naprednih protestantov«. Tri leta pozneje je Sidneyjeva sestra izdala svojo verzijo *Arkadije*, ki je združevala novo in staro verzijo, in sicer tako, da je spreminjala imena, dogajanje in moralno sporne odlomke, da bi stare knjige ustrezale novim. Leta 1598 so dali v tisk še eno izdajo, ki je vsebovala še druga Sidneyjeva dela in velja za eno prvih, če ne za prvo zbrano delo kakega angleškega avtorja, ki je utrdilo njegovo literarno slavo »angleškega Petrarke«, kakor ga je poimenoval Walter Raleigh. Manninen je iz obravnavanega sklenil, da gre za edinstven primer zgodnjemodernega avtorstva, saj so ga od samega začetka izoblikovali bralci, ob tem pa sta se identiteta in slava avtorja, ki je bil vse bolj odsoten, le krepili. Tako lahko govorimo kar o prvem modernem posthumnem avtorju.

Tudi Gašper Troha z ljubljanske FF (Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo) je predavanje začel skeptično do teorij o mrtvem avtorju, vsaj tistem empiričnem. Po Foucaultovem metodološkem opozorilu, da moramo avtorja vedno raziskovati v več vlogah, si je Troha izbral dve – empiričnega avtorja in diskurzivnega avtorja, to pa je storil preko proze Lojzeta Kovačiča, ki od vsega začetka izzivalno odpira vprašanje o avtorstvu in naravi pripovedovalca, saj naj bi Kovačič v svoji prozi sicer umetniško preoblikovano popisoval različne postaje svojega življenja v Baslu in nato v Sloveniji. Vendar je Troha našel nekatere razlike v pripovedi o krajih in dogodkih med romanoma *Basel* (ki ga je Kovačič pisal v začetku leta 1983) in *Otroške stvari* (avtorjevim zadnjim projektom iz leta 2003). Troha je kot primera izbral opis šole, ki jo je obiskoval, ob tem pa je poskušal ugotoviti, pri katerem opisu gre za čistejšo avtobiografijo in kje se pisec od tega žanra bolj odmakne. S primerjavo teorij avtobiografije kot žanra (Alenka Koron, Andrej Leben) je ugotovil, da je vsaka avtobiografija mešanica fikcije in realnosti in da je to celo ena njenih prepoznavnih značilnosti kot literarnega žanra. Opis v romanu *Basel* je krajši, več je elips

(ki nam približajo avtentičen postopek spominjanja), predvsem pa je njegova posebnost pogosto prehajanje pripovedovalca v tretjo osebo, s čimer vsaj navidez vzpostavi distanco med seboj in povedanim. Nasprotno je v svoji zadnji noveli pisec vseskozi opisoval v prvi osebi, opisano pa si tudi sledi v kronološkem in logičnem zaporedju, s tem pa bolj ustreza žanru avtobiografije. Opis je zaradi teh postopkov tudi bistveno daljši. Troha je poudaril, da to ni nedosledno, tudi v primeru, da se je empirični avtor res namenil pisati o svojih pripetljajih, ne. Literat namreč vedno stvari opisuje s predelavo informacij, to pa je že lastnost diskurzivnega avtorja. Poudarek Gašperja Trohe je namreč prav ta, da empiričnega in diskurzivnega avtorja ne gre na silo ločevati ali celo ene od obeh povezanih komponent zanikati – to bi bilo ne le krivično, temveč tudi metodološko ekstremistično, zanimati pa bi nas morala prav vzajemna odvisnost med empiričnim avtorjem in avtorsko funkcijo, iz katere je v svojem prispevku izhajal tudi Troha. Sklenil je, da bi se morali izogibati obema ekstremoma, pojmovanju avtorja kot genija in njegovemu zametovanju, in temeljito raziskati obilico možnosti, ki se ponujajo vmes.

V diskusiji, ki je sledila, je Marko Juvan Doviću zastavil vprašanje, zakaj je zaobšel romantiko pri zgodovini avtorja, Dović pa mu je odgovoril, da se ji ni izognil, le želel je povedati, da so osnovni nastavki obstajali že prej, ob čemer ga je Manninen dopolnil, da sta romantika in renesansa v materialih in pisateljski produkciji delovali precej podobno (ne nazadnje je že renesansa vzpostavila lik edinstvenega avtorja), Juvanu pa je moral odgovoriti še na eno vprašanje, ki je dodatno podžgalo diskusijo – kako nove ugotovitve o potvarjanju Sidneyjevih del vplivajo na sodobne izdaje njegovega dela (tudi zbranega), na kar Manninen ni mogel ustrezno odgovoriti, ker to še raziskuje. Alenka Koron se je obrnila na Troho in ga opomnila na nedavno izvedeno raziskavo, katere izsledki so bili presenetljivi – Kovačičevi na videz verodostojni opisi Basla niso bili točni, kar so ugotovili s primerjavami z dejanskimi predeli, ki jih opisuje. »Motik« naj bi se o imenih in videzu mnogih ulic in hiš, vendar to lahko govori Trohovi teoriji o procesiranju informacij, da jih imamo sploh lahko za umetniško pripoved, le v prid.

Lucia Boldrini (Goldsmiths, Univerza v Londonu) je predavanje začela z navidez avtobiografskim odlomkom, ki ga govori avstralski ropar in heroj Ned Kelly v romanu Petra Careya *Resnična zgodovina Kellyjeve tolpe* (*True History of the Kelly Gang*), v katerem mora Kelly zgodbo o svojem življenju in delu povedati dvakrat – prvič za svojo še nerojeno hčer (s čimer mora biti po Lejeunovem avtobiografskem paktu resnici zavezan moralno), drugič pa za sodstvo, ki mu daje možnost, da spregovori o svoji resnici (tu je resnici zavezan predvsem legalno). Seveda pa v resnici ne gre

za besede Neda Kellyja, temveč za Careyjevo fikcijo, ki jo Boldrinijeva imenuje *heterobiografija* – avtobiografski pakt tu dobi poteze heterobiografskih konvencij. Glavna je, prav zaradi fiktivnega pripovedovalca, še bolj profiliran in kompleksen odnos med njim in pripovedovalcem. V diskurz o avtorju in etiki je Boldrinijeva spretno vpeljala Paula de Mana – najprej kot kritika Lejeunovega avtobiografskega pakta, nato kot osebo sporne preteklosti (antisemitističnega medvojnega novinarstva), ki je navdahnila tudi literarne upodobitve, npr. v delu *Smrt avtorja* (*The Death of the Author*) Gilberta Adaira, kjer glavni junak Leopold Sfax z nekaj biografskimi potezami Paula de Mana piše o svoji mladosti, akademski karieri in strahu, da bo razkrit. Nazadnje ga ubije nek študent, kar pa Sfaxu ne prepreči, da bi pisal naprej, s čimer predstavi smrt avtorja hkrati v teoretični in biografski luči. Ob tem je Boldrinijeva izpostavila še eno mogočo plat etičnosti v kontekstu koncepta avtorja: da so morda tisti teoretiki, ki nasprotujejo smrti avtorja, tudi tisti, ki želijo ohraniti etično vez med besedilom in avtorjem, ki tako poleg empirične osebnosti ostaja tudi vrednotenjska referenca. V etični segment avtorstva se nadalje dodatno poglobi z vprašanji o etičnosti govorjenja avtorja v imenu fiktivne osebe, ta njena perspektiva pa se še dodatno zaplete s pripovedovalci, ki nimajo možnosti samopredstavitve (nepismeni, sužnji, prepovedani izobčenci) – za takšne je edina možnost, da spregovorijo pred javnostjo, drug avtor, ki se poskusi živeti vanje. Tako je sklenila, da je Carey govoril za Kellyja, ker resnični Kelly te možnosti ni imel. Omenila je še Sartrov etični napotek avtorjem, naj bodo odgovorni in naj se vprašajo, kaj bi se zgodilo, če bi vsi brali njihove besede, in naj temu primerno ravnajo. Namesto tega vidi Boldrinijeva etično možnost literarnega diskurza prav v naravi konstrukta, zaradi katerega avtor ne more zagotavljati resničnosti svojih besed (kar sicer ne pomeni, da laže, ni pa izključeno).

Kanadčan Jonathan L. Hart z Univerze v Alberti je spregovoril predvsem o drugosti, kot primer pa je navedel evropsko razumevanje ameriških staroselcev, ki je nihalo od želje po nadvladi »barbarske« kulture do spravljivega odnosa s staroselci, ob tem pa je bil odnos pogosto enako pokroviteljski – pomembni so tisti pisci, pri katerih je odnos do staroselcev sprožil problematiziranje *lastne* avtorske avtoritete, od slednjih pa je Hart omenjal Montaigna, Shakespeara, Raleigha in druge, ki so s svojimi pričevanji odprli vprašanje svoje avtoritete; strukturno so pričevanja o ameriških staroselcih in njihovih običajih pogosto spominjala na Herodotove ali Plinijeve opise negrških oz. nerimskih ljudstev. Hart je ob tem uporabil zanimivo metodo, ki jo je imenoval *etnologija branja*, da bi uvidel drugost znotraj avtorjev ter bariero med jazom in drugim, ki je bila v pričujočih delih pospremljena z dramatično napetostjo.

Varja Balžalorsky (Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo FF v Ljubljani) je spregovorila o subjektu v pesmi, ob tem pa ni le zavrnila nekaterih predpostavk o smrti avtorja, temveč je celo temeljna besedila samih »teoretikov smrti avtorja« predstavila bolj celovito in pri njih našla tudi teze, ki avtorja nekako afirmirajo – celo Barthes naj bi se nekaj let po *Smrti avtorja* vrnil k avtorju, četudi le kot k bralčevi fantazmi, ki jo bralec potrebuje tako kot ona potrebuje njega, pa tudi Foucault je v predavanju *Kaj je avtor?* označil več subjektivnih funkcij, od katerih je ena avtor (ta ureja pluralnost egov v diskurzu). Njegovo pojmovanje je v marsičem mogoče povezati z Bahtinovim pojmovanjem čistega avtorja; po njegovem mnenju lirski subjekt ni avtobiografski, vendar je v bralčevi želji po védenju najbližje avtorjevemu razkrivanju. V zadnjem desetletju pa se celo tako ugledna imena kot Emil Steiger in Käte Hamburger tako radikalno odmikajo od pojmovanja mrtvega avtorja, da *Lyrisches Ich* dejansko enačijo z empiričnim avtorjem. Varja Balžalorsky tak koncept zavrne predvsem zaradi njegove mimetično-reprezentacijske koncepcije literature, ki omejuje interpretacijo in spregleda performativno-transformativno moč literature. To pa, poudarja avtorica prispevka, ni edina težava v sodobnem ukvarjanju s poezijo – posebej problematična se kaže »fenomenološka redukcija«, ki je subjekt lirike fiksirala kot monološko in zgolj govorno instanco, utemeljeno v jeziku kot sistemu znakov in ne v smislu dogodkovnosti. Najekstremnejši tovrstni primeri so utemeljeni z zahtevo Mallarméja po »govornem izginotju pesnika«, to pa so, paradoksalno, večinoma razumeli narobe – Mallarmé namreč ni govoril o čisti desubjektivizaciji avtorja, temveč le o njegovi depersonalizaciji, ki pa se je v poeziji na nek način dogajala že mnogo prej; celo Ronsardov subjekt izrekovanja pogosto prehaja v niz metamorfoz. Nietzsche je v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* zapisal, da se mora vsaka umetnost (tudi poezija) osvoboditi »jaza« in subjektivnosti. Tudi ob preučevanju pesmi, kjer se avtorska subjektiviteta konfigurira na način (kvazi)avtorskega subjekta, pa se izkaže Rimbaudov verz »Jaz je drugi/Jaz je nekdo drug« za pravišnjega, saj se v mnogih avtopoetskih tekstih pa tudi v poeziji sami pogosto kaže postajanje *drugega* pesmi (o katerem je v zvezi s svojo poezijo govoril tudi Paul Celan), in sicer prav zaradi *transformativno-performativne* dinamike ποιησις, o kateri Varja Balžalorsky ugotavlja, da se je hermenevtika tako pogosto izogiba. Kritično prebrana Foucault in Barthes, kakor tudi Bahtin pa so po njenem mnenju le nekateri načini motrenja lirskega subjekta, ki jih po Baudelairovi paradigmi o razpršitvi ali središčenju jaza lahko štejemo v tiste, ki se s subjektom ukvarjajo iz aspekta središčenja.

Kot zadnja je nastopila Julija A. Sozina z moskovskega Inštituta za slavistične študije, ki je v romanih zadnje tretjine 20. stoletja analizirala avtorja

kot psihološko, intelektualno in moralno celoto. Ob tem se je raje kot na Barthesa oprla na Bahtina, ki je v zgodnjih 20. letih zapisal, da je konstrukcija literarnega dela vedno kombinacija raznorodnih elementov, ki je mogoča le ob povezovalnem členu – protagonistu literarnega dela. Ta je po Bahtinu vedno organsko prepleten z avtorjem, ki delo reflektira in estetizira. Subjektovi zavest, občutja in želje so na različne načine vedno rezultanta avtorjevega samozavedanja in zavedanja sveta, kar je posebej očitno v delih, ki se približujejo avtobiografskemu žanru, četudi protagonistov »jaz« nikdar ne postane avtorjev »jaz«. Tako Vitomil Zupan v *Menuetu za kitaro*, *Levitano* in *Komediji človeškega tkiva* uporablja citate iz literarnih in filozofskih del ter omembe sočasnih zgodovinskih dogodkov, vendar je po mnenju Julije Sozine to predvsem indikator lastne *psihološke* prisotnosti avtorja, ki mora tovrstno gradivo ustrezno organizirati. Drugačen vzajemni odnos med obema »jazoma« lahko vidimo pri Marjanu Rožancu, ki avtobiografijo uporablja le kot konkretizacijo očitno univerzalnih tem, za umetniško upodobitev sociološkega oziroma antropološkega pomena. Tudi Sozina se je ustavila pri Lojzetu Kovačiču, pri katerem vidi poudarjeno osrediščenost umetnine okrog avtorja in njegovega odnosa do sveta, celo kadar uporablja tretjo osebo, kakor v romanu *Resničnost*. Kovačiča v tem vzporeja s Franjem Frančičem, s katerim ju družijo tudi težka mladostna izkušnja, o kateri Julija Sozina domneva, da jo želita avtorja preseči z ustvarjalnostjo. Podobno psihološko prepletenost med avtorjem in protagonistom lahko najdemo pri delih Jožeta Snoja in Berte Bojetu. Drugačen avtor, namreč avtor kot *intelektualna* celota, zaznamuje romane postmodernističnih piscev, npr. Andreja Blatnika, Dimitrija Rupla in na nekoliko drugačen način v romanu *Zvenenje v glavi* Draga Jančarja. Ti romani so zasnovani na ironiji in pripovednih postopkih, ki se igrajo in razgaljajo pred bralčevimi očmi. Julija Sozina je sklenila, da ob vseh razlikah med slovenskimi romani zadnjih treh desetletij očitno prevladuje osebna struktura, problem literarnega »jaza« pa povezan z razvojem splošnega koncepta posameznika v zavesti javnosti.

Sklenemo lahko, da so avtorji kljub različnim pristopom, s katerimi so v pretres vzeli teorije o avtorstvu, v večini odklonili predpostavke o smrti avtorja, in sicer bodisi zaradi še vedno močnih pozicij avtorja v družbi (celo na navidez brezosebnem spletu) bodisi zaradi velikega deleža osebne note avtorja, ki jo lahko najdemo tudi v slogovno najdrznejših literarnih izdelkih bodisi zaradi česa tretjega – nekateri avtorji prispevkov so z natančnim branjem poststrukturalistov dokazovali, da je sama teorija o smrti avtorja v marsičem narobe sprejeta in da njena zasnova ni tako radikalna, da bi morali z njenih pozicij res v celoti zavrniti subjektivno dejavnost. Vseeno pa so kritično raziskovali tudi korenine pretiranega slavljenja av-

torja, ki se je ohranilo v današnji čas tudi v obliki samozavedanja avtorja; o tem so govorili tisti predavatelji, ki ne zavračajo teorije o avtorjevi smrti ali so vsaj bolj kot do slednje kritični do fetiša subjekta oz. individuumu v zahodni literarni kulturi. Nekateri prispevki pa so pustili pojave *linguistic turn* in prehode med metodološkimi paradigmami povsem ob strani in so se raje posvečali avtorju v različnih zgodovinskih obdobjih in krajih. Tako je bil letošnji mednarodni komparativistični kolokvij zastavljen dovolj široko, da je avtorja in njegov pomen prikazal v različnih aspektih, ki se medsebojno dopolnjujejo in šele skupaj kažejo, da avtorjeva pozicija res ni več jasna in nedvoumna, je pa neobhodna. In vse kaže, da bo tako še nekaj časa.

November 2008