



SMRT AUTORA SMRTI AUTORA: PITANJE O AUTORSTVU U SAVREMENIM KNJIŽEVNIM TEORIJAMA I TEORIJA CIKLIČNE ISTORIJE KNJIŽEVNOSTI

Uvod

Uobičajena, tradicionalna, Prosvetiteljstvom inspirisana shvatanja i koncepcije istorije književnosti kao pravolinijskog, u beskonačnost stremećeg toka čiju metafizičku osnovu čini teorija progresa i nadilaženja, a koja za konsekvencu ima ukidanje (nem. *Aufhebung*) i prevazilaženje prethodnih članova niza (epohe književne istorije koje stoje iza „najnovijih tendencija“), nailaze na udar i preispitivanje savremenih postmodernističkih književnih teorija. U „svom“ eseju *Smrt autora* Rolan Bart (*Roland Barthes*) tvrdi da između autora i njegovog dela ne postoji veza, da bi se pre moglo tvrditi da delo piše autora, a ne obrnuto, i da se autor neizbežno služi već dobro poznatim frazama i izrazima (nesvesnim citatima), pa je iz tog razloga nemoguće govoriti o izvornom autorstvu i individualnom talentu i stvaralaštvu. Ideja o umetničkom geniju, o autentičnom umetničkom stvaraocu koji u svojoj poeziji *iznova* stvara svet, suštinski je modernistička i datira još iz vremena 18. veka, npr. u nemačkoj književnosti iz epohe *Sturm und Drang* (nem. *Sturm und Drang*).

Cilj ovog rada je da sa pozicija savremenih književnih teorija izvrši destrukciju modernističke teorije istorije književnosti i da je potom dekonstruiše polazeći od ideje Rolana Barta o smrti autora.

Smrt autora

Bart započinje svoj esej jednom rečenicom iz Balzakovog dela u kojem Balzak opisuje kastrata prurušenog u ženu, i kaže: „Bila je to prava žena, s nenadanim strepnjama, iracionalnim hirovima, instinktivnim brigama, naglom smionošću, usplahirenošću i sa finom osjećajnošću.“¹ Bart zatim postavlja za teoriju o smrti autora ključno pitanje: Ko to u ovoj rečenici govori? Da li se radi o Balzaku, pojedincu, koji na temelju svog sopstvenog iskustva poznaje filozofiju žene? Da li je to Balzak autor koji iznosi književne pojmove o ženstvenosti? Da li je to sveopšta mudrost ili nekakva romantična psihologija? I odgovara da to nikada ne možemo saznati zato što je pisanje uništenje svakog pojedinačnog, individualnog glasa, svakog izbornog stajališta. „Pisanje je onaj neutralni, složeni, posredni prostor gdje naš subjekt nestaje, ono negativno gdje je sav identitet izgubljen, počevši

¹ Rolan Bart, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (sakupljač), *Savremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 176.

od samog identiteta pisanja kao takva.² Modernističko poimanje autora kao genija kosi se sa shvatanjima pripovedača ili šamana u tzv. etnografskim ili primitivnim društvima u kojima odgovornost za pripovedanje nikada ne preuzima neka osoba, pojedinac, individualni stvaralac, nego šaman čijem se „geniju“ niko ne divi i ne veliča ga kako je to činila Moderna još od 18. veka, dakle od Prosvetiteljstva i Šturm und Dranga. Šaman je samo neko, ili bolje rečeno bilo ko, ko prenosi priču, depersonalizovani pripovedač, on nije, individualni, originalni stvaralac, romantični genije koji svojom pričom na videlo iznosi *novu* ideju i time prevazilazi i ukida svog prethodnika.

Prema Bartu, jedan od prvih koji je uvideo da autor nije vlasnik jezika, već da se pre može govoriti o tome da jezik poseduje autora, jeste Malarme. Za njega, jezik je onaj koji govori, a ne autor. Pisati stoga znači „kroz unapred pretpostavljenu impersonalnost dostići onu tačku gde samo jezik deluje, a ne ja“ (R. Bart). Valeri je takođe isticao lingvističku i slučajnu prirodu „vlastite, sebi svojstvene“ delatnosti i zauzima se za verbalnu zasnovanost književnosti, a svako upućivanje na autorovu subjektivnost činilo mu se čistom predrasudom (*up. isto*). Razgradnji i degradaciji uloge autora doprineo je i nadrealizam preporučivši iznenadno razočaranje u očekivanju značenja (nadrealistički trzaj), poverivši zadatak ruci da piše što brže može o onome čega subjekt pisanja još nije svestan (automatsko pisanje) i prihvatanjem načela da više ljudi zajedno pišu, dakle, da se ukida individualni, apsolutno novi stvaralački potencijal autora kao pojedinca. Breht kaže da se tu radi o pravom udaljavanju autora od dela i da se autor umanjuje u neku sitnu figuru na krajnjem rubu književne pozornice. Autor se potiskuje, on postaje odsutan, a primat dobija pisanje koje piše autora, a ne obratno kako je to bio slučaj u modernoj književnosti. Vremenski sled autor/knjiga takođe se menja. Moderna shvata autora kao prethodnika knjige i pisanja. „Za autora se vjeruje da hrani knjigu, što bi značilo da on postoji prije nje, da misli, da trpi i živi za nju, da je u istom odnosu prethodnosti svojoj knjizi kao otac vlastitom djetetu.“³ Ruka autora se kreće „poljem bez porijekla ili koje, u najmanju ruku, nema drugog porijekla osim samog jezika, jezika koji neprestano osporava svoje porijeklo.“⁴ Bart definiše tekst kao multidimenzionalni prostor na kojem se raznovrsnost pisanja, od kojih nijedno nije izvorno, meša i sukobljava, on je tkivo citata izvedenih iz neizmernog broja središta kulture. Ovakvi Bartovi stavovi umnogome podsećaju na one T. S. Eliota o „tradiciji i individualnom talentu“. Slične ideje o iščezavanju autora kao individualnog, originalnog stvaraoca razvija i Mišel Fuko u eseju *Šta je autor?* govoreći o pismu kao prostoru u kojem „onaj ko piše besprestance iščezava“, i o delu čija je svrha nekada bila „da obezbedi besmrtnost onog ko piše“, a sada usmrćuje svog autora čija individualna obeležja bivaju poništena. „Trag pisca sveden je tek na neobičnost njegovog odsustva; u igri pisma, on mora preuzeti ulogu mrtvog čoveka.“⁵ Autorovo ime obavlja funkciju onog koji razvrstava u odnosu na pripovedanje, ono je sredstvo koje omogućava da se naznači *differentia specifica* jedne grupe tekstova u odnosu na neku drugu grupu, ali takođe ono (autorovo ime) „uspostavlja vezu među tekstovima.“ „Autorovo ime služi da se obeleži postojanje

² *Isto*.

³ *Isto*, str. 178.

⁴ *Isto*.

⁵ Michel Foucault, „Šta je autor“, u: *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 2001, str. 33.

određenog vida diskursa: činjenica da diskurs nosi ime određenog autora, da se može reći da je „to i to napisao taj i taj...“⁶ Fuko dalje kaže da je u civilizaciji poput naše određenom broju diskursa podaren autor-funkcija koji je „obeležje načina postojanja, kretanja i funkcionisanja određenih diskursa u okviru društva.“⁷ Pitanja o autorstvu, izvornosti i originalnosti, pitanje ko zapravo progovara kroz književno, filozofsko ili naučno delo, postaju suvišna jer „svi diskursi, ma kakvog statusa, oblika, vrednosti bili, i ma kakvom postupku bili izloženi, razvijaće se tada u bezimenosti šaputanja.“⁸

Istina je da nema izvornog i neponovljivog, apsolutno novog pisanja ili ideje, već da pisac može samo da oponaša (*mimesis*) paradigme pisanja i književnosti koje su postojale ili već postoje i koje i same nisu izvorne. Odnos autor/pisanje nije više isti, autor ne stvara knjigu, ne prethodi joj. Život je taj koji oponaša knjigu, a knjiga je „tkivo znakova, oponašanja koje je izgubljeno, neizmerno odgođeno“.⁹

Međutim, treba istaći da se ovde ne radi o pukom podražavanju u smislu onog *imitatio*. U knjizi *Preinačenje mitskog obrasca* Slobodan Lazarević redefiniše pojmove *pojesis* i *mimesis* osvrćući se na tradicionalne poetike, pre svih Aristotelovu i Platonovu. Pesničku istinu je svakako nemoguće poistovetiti sa stvarnošću. Pesnička stvarnost ili istina nije *adequatio rei et intellectus*, tj. „s jedne strane, saglasnost stvari s onim što se pod tom stvari unapred podrazumeva, i, s druge strane, saglasnost onog-što-se-u-iskazu-ima-na-umu sa stvari.“¹⁰ Svodenje pesničke istine na *adequatio rei et intellectus* značilo bi suvišnost same poezije koja bi u tom slučaju predstavljala ili kopirala stvarnost, umetnost bi bila duplikat stvarnosti ili verno odražavanje stvarnosti, i samim tim bi bila suvišna i nepotrebna. Govoreći o pesnicima i mitu, Lazarević kaže da „oni po Aristotelovom mišljenju u njemu (mitu) ne traže istinu, oni su kako kaže poslovice ‘velike varalice’ kojima je više stalo do izmišljanja nego do istine. I ovom prilikom oba pojma – izmišljeno/istinito, uvlače nas u poznata književnoteorijska razmatranja koja se tiču pojmova ‘pesništvo i stvarnost’. Dakako, jasno je da nas ovi pojmovi ovde ne interesuju kao pojmovi teorije saznanja, nego nas samo podsećaju na poznatu istinu da je pesništvo nešto drugo nego stvarnost, ali i, prividno suprotno, inspiracija pesništvu.“¹¹ Dakle, između pesništva i stvarnosti postoji fundamentalna razlika čak i ako se, kako Aristotel navodi, umetnost definiše kao *mimesis*, oponašanje stvarnosti, ogledalo vidljivih oblika prirode. Prema Aristotelu, sve umetnosti, ep i tragedija, komedija itd. prikazuju podražavajući, samo različitim sredstvima, na različite načine i različite predmete, ali „kao što jedni i bojama i likovima mnogo podražavaju, stvarajući prema danom novi lik (podvukao S. L.), ili po umetničkoj obdarenosti ili navici, a drugi glasom – tako biva i u pomenutim umetnostima.“¹² Umetnost je stvaranje (*pojesis*) prema datom liku, ali ne kao puko preslikavanje, dupliranje datog lika, što bi bilo nemo-

⁶ Isto, str. 36.

⁷ Isto, str. 36-37.

⁸ Isto.

⁹ Rolan Bart, „Smrt autora“, str. 179.

¹⁰ Martin Hajdeger, *Putni znakovi*, prev. Božidar Zec, Plato, Beograd, 2003, str. 164.

¹¹ Slobodan Lazarević, *Preinačenje mitskog obrasca*, Centar za mitološke studije Srbije, Rača, 2001, str. 149.

¹² Isto, str. 150.

guće, već stvaranje novog lika prema datom, već postojećem liku. Novi lik nije apsolutno nov, originalan, nego je u izvesnoj meri oponašanje već postojećeg lika. Između datog i novog nema odnosa apsolutne isključivosti i ukidanja, prevazilaženja, već su oni u izvesnom smislu u odnosu jedinstva suprotnosti ili različitosti. Mimeza, dakle, nije imitatio kao puko podražavanje ili oponašanje. „Radi razjašnjavanja ovog, i za našu analizu, važnog termina valja se podsetiti kako se za indoevropski koren reči mimezis uzima mei, što znači 'obmanjivati'. U sanskritu koren je povezan sa rečju taua, 'preobražaj', nešto kao 'privid' ili 'prerušavanje'. Prerušavanje nije samo formalne prirode, nego je promena u punom smislu značenja te reči: promena načina na koji se biće ispoljava i obeležava.“¹³ Mimezom se, dakle, događa prelamanje „stvarnosti“ kroz pesničku imaginaciju i pesnička stvarnost postaje fiktivna stvarnost. „Ne plašeći se sudara imaginacije i materijalnih činjenica 'pripovedač ili pesnik' slobodno se kreće u ataru svojih ideja, misli, emocija, asocijacija evocirajući čitav svet metafora [...] Misli, ponašanja, reči, pokreti i strasti postoje i u umetničkom delu, ali u novom, bitno različitom smislu: za razliku od njihovog ispoljavanja u egzistencijalnom iskustvu, u umetničkom stvaranju i misli i pokreti i reči nisu realni nego imaginarni, oni su predmet *jednog mogućeg tumačenja*: tako stvoreni svet umetničkog dela [...] 'samo' je umetnost, 'samo' je proizvod umetnikove imaginacije.“¹⁴

Književnost i istorija književnosti

Modernističke istorije književnosti pisane su na osnovu evolucionističke matrice jednog pravolinijskog niza u kojem se smenjuju epohe, pravci i autori bez razmatranja unutrašnjeg, dubinskog jedinstva između tih epoha i autora. Istorija se ovde svodi na predstavljanje niza izdvojenih ličnosti i njihovih dela. Književna istorija je, prema tome, samo istorija dela.

Prema Bartu, na književnost se može gledati na dva načina: 1. istorijski, ukoliko je književnost ustanova, i 2. psihološki, ukoliko književnost predstavlja stvaranje. Ukoliko je predmet proučavanja nauke o književnosti grupa autora koja pripada određenom književnoistorijskom pravcu, grupa koja ispoljava izvesnu postojanost i koherentnost, autor kao pojedinac iščezava; „u krajnjoj liniji, on jedva da je potreban, ukoliko čak ne smeta.“¹⁵

Pozitivizam sa kraja 19. veka sveo je književnost na autora, tj. na njegovu biografiju. Pozitivistički inspirisana istorija književnosti je istorija autora, nepreglednog i u sebi razbacanog, beskonačnog niza pisaca. Pozitivizam je veliku pažnju posvetio proučavanju sredine ili društvenog miljea u kojem autor kao pojedinac stvara. Sredina utiče na autora i oblikuje ga, predeterminiše njegov pogled na svet, a književno delo je svedeno na život autora. Dakle, da bi kritičar protumačio, dešifrovao delo, on mora da rastumači elemente sredine koja oblikuje autora, da vidi šta je to u životu autora što je presudno uticalo na oblikovanje književnog dela. Tu presudnu ulogu, dakle, igra društvena sredina. „Ali ako se preterana pažnja posvećuje autoru, ako se genije posmatra sa suviše predusretljivosti, tada će se čitava sredina raspršiti u anegdote, u književne šetnje.“¹⁶

¹³ Isto.

¹⁴ Isto, str. 153.

¹⁵ Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, prev. Ivan Čolović, Nolit, Beograd, 1979, str. 117.

¹⁶ Isto.

Moderna je autoru dala „centralizatorsku prednost“ i time sprečila da između samo formalno različitih, ali suštinski i te kako bliskih „oblasti“, kao npr. književnosti i filozofije, dođe do plodnih razmena i sinteze. „Zbog usredsređivanja na autora i stavljanja književnog ‘genija’ u središte posmatranja, pravi istorijski predmeti pretvaraju se u daleke, maglovite oblasti; oni se dodiruju samo slučajno, uzgred; u najboljem slučaju, na njih se ukazuje, ali se ostavlja drugima da se jednog dana njima bave [...] Reklo bi se da u našoj književnoj istoriji čovek, autor, zaprema ono mesto koje u istoriji u užem smislu pripada događaju: osnovni predmet saznanja na jednom drugom planu, on ovde, međutim, zatvara svaku perspektivu: po sebi istinit, on vodi pogrešnom viđenju.“¹⁷ Književna istorija je moguća samo ako postane sociološka, ako su joj predmet proučavanja ustanove, a ne autor kao pojedinac. Ovakvo shvatanje književnosti i književnika vodi redefinisaniu književne istorije. Pisac kao pojedinac postaje samo jedan od mnogih učesnika „jedne institucionalne delatnosti koja ih kao pojedince prevazilazi“, pripadnik ili predstavnik ove ili one epohe i književnog pravca koji sa ostalim predstavnicima iste epohe deli zajedničku poetiku. Bart i u ovom tekstu navodi primer vraća u primitivnim društvima (u eseju *Smrt autora* govori se o šamanu u tzv. etnografskim društvima). Poimanje autora u okvirima književne epohe u kojoj autor biva depersonalizovan i iščezava u korist natpersonalne književne ili kulturne paradigme, slično je figuri vraća u primitivnim društvima. Kao vrač, i autor postaje obezličeni instrument za prenošenje opštih, kolektivnih istina ili kulturnih obrazaca koji prevazilaze pojedinca. „Odseći književnost od pojedinca! Vidi se, to je nasilno čupanje, paradoksalno. Ali istorija književnosti moguća je samo po tu cenu; možemo čak reći da će istorija književnosti, nužno svedena na svoje institucionalne okvire, postati istorija u pravom smislu.“¹⁸

„Zasnivanje“ kružne istorije književnosti

Dve su osnovne teorije, dva modela sa čijih pozicija bi bilo moguće koncipirati i pisati istoriju književnosti: evolucionistička teorija kulture i teorija kulturnih ciklusa.

Evolucionistička teorija vodi poreklo iz bioloških nauka (nem. Naturwissenschaften) i tu je prvobitno našla svoju primenu, ali se ubrzo proširila i na duhovno-istorijske nauke (nem. Geisteswissenschaften). Prema biološkoj teoriji evolucionizma, organizmi se postepeno razvijaju od jednostavnijih ka složenijim oblicima, pravolinijski i progresivno, kroz vreme, pri čemu „jednostavniji“ organizmi bivaju prevaziđeni i na kraju ukinuti od strane „složenijih i naprednijih“ organizama. Evolucionizam je postepeno prenošen iz bioloških na duhovne nauke, na kulturu i umetnost. Prema evolucionističkoj teoriji kulture, razlike među različitim kulturama i civilizacijama su u osnovi samo razlike u kvantitetu, u stepenu razvoja na jednoj zajedničkoj, univerzalnoj lestvici progresa. Pojedinačne kulture su samo razvojni stupnjevi jedinstvenog i univerzalnog razvojnog procesa. Postoje „visokorazvijene“ i „nerazvijene ili primitivne“ kulture. Za „primitivne“ kulture se smatra da su samo na nižem stepenu razvoja i da model prema kojem će se razvijati treba da preuzmu od „razvijanih, civilizovanih“ društava, dok se za „civilizovane“ smatra da treba da budu

¹⁷ Isto, str. 119.

¹⁸ Isto, str. 122.

predvodnici civilizatorske misije civilizovanja „necivilizovanih“. Posledice jedne ovakve progresionističko-evolucionističke teorije, njeni uticaji na poimanje odnosa među civilizacijama i na nastanak imperijalizma, mogli bi da budu predmet jednog posebnog razmatranja. Ono što je ovde od važnosti jeste uticaj jedne takve teorije i kulturne paradigme na koncipiranje, oblikovanje istorije književnosti iz ugla Moderne kojoj je evolucionizam i te kako blizak. U jednoj takvoj istoriji književnosti epohe i pravci se smenjuju sukcesivno, pravolinijski, po hegelijanskom obrascu nadilaženja, napuštanja, prevazilaženja i ukidanja prethodnih epoha, pravaca i ideja. Hegel je istoriju sveta definisao kao napredovanje u svesti o slobodi i svetsku istoriju podelio na stupnjeve razvoja, pri čemu se stupnjevi razvoja razlikuju jedino po tome koliko su napredni u svom poimanju i osvešćenosti o tome šta je sloboda. Na početku njegove *Filozofije istorije* je Istočni svet (Kina, Indija, Persija) koji je na najnižem stupnju razvoja svesti o slobodi, zatim dolaze Grčki svet, pa Rimski na čijem se završnom stupnju nalazi Vizantijsko carstvo (što bi trebalo da znači da je Vizantija vrhunac celog Rimskog sveta u napredovanju u svesti o slobodi), i na samom kraju, tj. na vrhuncu svetskog istorijskog kretanja stoji Hegelov Germanski svet sa nemačkom Reformacijom i nemačkim Prosvetiteljstvom. Tako izgleda jedna hegelijanska filozofija istorije, a konsekvence jedne takve filozofije su više nego jasne. Po istom obrascu su pisane i modernističke istorije književnosti: stari, srednji, novi vek itd.

Teorija kulturnih ciklusa ustaje direktno protiv ideje progressa i pravolinijskog, univerzalnog razvoja kultura. Kulture se kreću ciklično, kružno, uvek se „iznova“ ponavljajući. Govoreći o antičkoj filozofiji i o suštini pesništva i lepote, nemački pesnik romantičar Fridrih Helderlin osvrće se u svom romanu *Hiperion ili pustinjak u Grčkoj* na predsokratovca Heraklita i kaže da je veliku reč – Jedno u sebi raznoliko – mogao naći samo jedan Grk, da je to Jedno u sebi različito suština lepote i da pre njega (Heraklita) nije bilo filozofije. Na jednom drugom mestu u romanu Helderlin kaže da istorija filozofije počinje sa Heraklitom, ali da se tu i završava. Heraklit bi rekao da se početak i kraj na obodu kruga podudaraju i da put koji vodi nagore i put nadole jedan je te isti put. Ovu filozofiju jedinstva suprotnosti moguće je pratiti kod „različitih“ autora i u različitim „vremenima“, kod Empedokla i Anaksagore, kod Helderlina i Laze Kostića, kod Ničea. Svi su oni heraklitovci, ili kostićevci, ili helderlinovci, ali u modernističkim istorijama književnosti i filozofije svrstani su u različite epohe.

Ciklična istorija književnosti je fundamentalno različita u odnosu na evolucionističku, modernističku. Književna istorija, pa i istorija filozofije, je kružna, ona je „večni okean“ o kojem peva Gete, nepregledni, kružni prostor u kojem kruže smislovi i značenja, dodiruju se i preklapaju. U istoriji književnosti, filozofije i kulture, pa i u istoriji uopšte, nema progresivnog kretanja, već samo ponavljanja. Istorija književnosti je istorija jednog multidimenzionalnog prostora u kojem se tekstovi i pisanja prepliću čineći jedinstvenu mrežu „raznolikosti“. Govoreći o pojmu književne scene, M. H. Ebrams u svom tekstu *Kako postupati sa tekstovima* govori o tradicionalnom shvatanju književne scene kao o republici jednakih, čiji su građani „moćni živi i moćni umrli“ i čija poezija, po rečima Šelija, predstavlja „zapise najboljih i najsrećnijih momenata najsrećnijih i najboljih umova“. Međutim, u teoriji Harolda Bluma dolazi do temeljne destrukcije tradicionalnog pojma književne scene. Nastojeći da budu apsolutno novi i originalni, moderni pesnici, počev od Prosvetiteljstva, započinju nemilosrdni rat protiv „moćnih umrlih“ čijem uticaju pokušavaju da se odupru,

proždirući svoje „pesničke roditelje“. „Rat, čije je poprište bezmalo svaka pesma, u svakom slučaju je uzaludan, i to ne samo zato što je svaki pesnik neizbežno nečiji naslednik, već i zbog toga što, prema Blumu, njegova želja da se domogne povlašćenog položaja u odnosu na prethodnike na dubljem psihološkom planu predstavlja odbranu od priznavanja sopstvene, ljudske smrtnosti. Dakle, predodređeno je da se sukob okonča smrću same poezije. Populacija snažnih pesnika uskoro će prisvojiti toliko životnog prostora da više ni iluzija o stvaralačkoj originalnosti neće biti moguća.“¹⁹

LITERATURA:

- Bart, R., „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (sakupljač), *Suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska, 1999.
- Bart, R., *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Ebrams, M. H., *Kako postupati sa tekstovima I i II*, u: Reč, br. 1 i 2, Beograd, 1994.
- Kolingvud, R. DŽ., *Ideja istorije*, Sl. list SCG, Beograd, 2003.
- Lazarević, S., *Preinačenje mitskog obrasca*, Centar za mitološke studije Srbije, Rača, 2001.
- Fucault, Michel, „Šta je autor?“, u: *Dits et ecrits*, Paris, Gallimard, 2001.
- Hajdeger, M., *Putni znakovi*, Plato, Beograd, 2003.
- Hegel, G. V. F., *Filozofija istorije*, Fedon, Beograd, 2006.

¹⁹ M. H. Ebrams, „Kako postupati sa tekstovima I i II“, prev. Dejan Ilić, u: Reč, br. 1 i 2, Beograd, 1994, str. 103.