

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tomaž Kaštrun

mentor:izr. prof. dr. Mitja Velikonja

**KRITIČNI POGLED NA ROLANDA
BARTHESA: PRIMER SMRT AVTORJA**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2005

*Zahvaljujem se mentorju, **dr. Mitji Velikonji** za razumevanje in svobodo, ki jo človek potrebuje pri ustvarjanju. Istočasno se zahvaljujem vsem, ki ste me vedno prepričevali v nasprotno, vsem, ki še zmeraj vztrajate, ter vsem, s katerimi sem prežvekoval teme o literaturi in umetnosti ure in ure ob kavah z mlekom, pogretil sendvičih in kontemplativnih cigaret(k)ih.*

Posebna zahvala pa vsem lepoticam s polic in iz knjižnic, ki so me spustile k sebi, da sem lahko z njimi presameval dneve. Tedne.

KAZALO:

Prolog 5

0. Uvod 6

1. Rojstvo bralca 11

1.1. Avtorstvo 13

1.2. Mimesis avtorja 24

1.3. Avtobiografija 30

1.4. Psihoanaliza 37

2. Foucaultova replika na Barthesa 39

3. Smrt avtorja ter rojstvo bralca 47

3.1. Kritika avtorju 47

3.2. Prispodobe interpretacij 52

4. Zaključek 54

Epilog 56

5. Literatura 57

»Ne oddaljujem se od ljudi zato, da bi živel v miru,
temveč zato, da bi mogel v miru umreti.«

(Franz Kafka; *Dnevnik*)

Prolog

Pisatelj dela v samoti, v tišini, s prizadevanjem, da bi zapisal na papir tisto, kar bi se dotaknilo tudi drugih. Čeprav je zgodba zamišljena in rojena v samoti, oživi samo [in samo] takrat, ko je prinešena v svet; tj. naznanjena [tudi objavljena], prebrana ter deljena z ostalimi.

Komparativist Lionel Trilling (povz. po Wideman, 1996) je opazoval, kako se mu je med branjem literature dogajalo vzratno dejanje, da je začela tudi literatura prebirati njega, iskati v njem doživljaje, ki ga zanimajo, slog in ton na katerega se odziva in navsezadnje tudi mrtve točke v njegovem okusu, na podlagi katerega je zmožen [zdravo razumske] presoje. V Trillingovem smislu je to izzvano, razsvetljeno, osuplo in nič manjkrat tudi ravnodušno in nestrpnost dejanje v marsikomu pustilo tiste sledove, ki jih ne bi presegla dodatna vrednost umetniškega dela. Tj. ravno tisti presežek, ki daje človeku občutek, da zgodba, ki jo človek prebere [in je nad njo navdušen], pove dosti več o njem kot lahko bralec pove o zgodbi. V takšni paralaksi postane vidna ravno ta poljana, na kateri lahko človek v sebi vidi sebe.

Ampak, da se ne bom na tem mestu izumetničeno igral in besedilu dodajal kruto lahkotnost, moram dodati, da takšna igra umetnosti spreletavanja okoli resnice nosi v sebi en sam namen, da se ob njej ne opeče. Polni opeklin smo torej bralci, klasifikatorji, uredniki in urejevalci. Posebej pa še zadnja dva, saj je njuna naloga ravno ta, da – v najboljšem Trillingovem smislu *per se* – pri urejanju knjig, revij z različnimi članki, prav prispevki povedo dosti več o uredniku samem, kot lahko to pove on sam o sebi.

0. Uvod

Namen pričujočega dela je podati teoretsko razlago odnosa med aktom pisanja in [avtorjevo] funkcijo domneve o obravnavani temi. Problem časa, ki ga avtor porabi za konstitucijo določene teme, je velikokrat prevelik, da bi jo lahko spravil v doglednem času in prostoru v celoten zapis.

Tukajšnja razprava se bo opirala predvsem na esej Ronalda Barthesa z naslovom »Smrt avtorja«, v nasprotnem polu pa esej Michela Foucaulta »Kaj je avtor«. Vendar se v razpravi ne bom omejeval zgolj na omenjeni deli, pač pa se bom v določenih segmentih osredotočil na širši družno-literarni kontekst, ter podajal različne refleksije iz literarne vede ter sodobnejših knjižnih del. Izluščena misel razprave – ki visi na razkolu med neugodnim ter neprijetnim – je refleksija v zvezi z dokazi, izluščenimi iz različnih književno-umetniških del, ki utemeljujejo ne le prelomnico v Foucaultovem strukturalizmu, pač pa se nanašajo tudi na vprašanja Sartrovega eksistencializma: avtor je le funkcija jezika in ne več oniprezentnega »jaz-a«. Formalni ustroj funkcije jezika, pa čeprav po vsebini že izpraznjene, še naprej oblikuje mesto avtorja v današnjem času, predvsem pa močno vpliva na legitimacijo in dostopnost književnosti. Tako osnovani pogledi bi lahko pripomogli k postavitvi problemov ter postavitvi hipotez precejšnjim raziskovalcem, s pomočjo katerih bi se raziskalo ne le zgodovino ideologij, pač pa bi se posvetili obvladovanju neprestano spreminjajoče se forme znanosti.

Metodološki okvir študije temelji na integriranju Barthesove teorije o pisanju v različnih kontekstih in obravnavi različnih slogovnih form. Poleg tega pa v odlomkih, ki terjajo primerjalno razpravljanje o zgodovinskem gradivu, ta okvir dopolnjuje še študija psihoanalize [ob že zgoraj omenjenih dveh avtorjih]. Seveda gre v tem primeru bolj za primerjave različnih literarnih del na podlagi določene teorije, zato bo delo izgledalo kot analitična komparacija odkrivanja fenomena smrti avtorja.

Razmišljanja o smrti avtorja se običajno gibljejo na ravni literarno praktičnih izkušenj, predstavljenih v obliki hermanetičnih dilem, ki jih v teku pisanja ne manjka. Povsem druga je teoretska raven preverjanja takšnih idej, raven razmišljanja o posledicah zaradi različnih stavčnih nepovezanosti in protislovnosti. Pričujoče delo je poizkus v smeri slednjega. Ni zbirka napotkov ali pravil o tem, kako se fenomen smrti avtorja pojavlja. Več kot zadovoljive zapise o tem najdemo v klasičnih tekstih, kot je na primer Barthes in refleksij nanj, na primer Foucault ali Novies. V primerjavi z naštetimi nam ne gre toliko za izčrpen pregled vseh mogočih problemov v zvezi s smrtjo avtorja, ampak bolj za presek preko le-teh, za praktično teorijo, ki se ukvarja z refleksivnimi in kritičnimi pogledi.

Korist razprave, če bi jo že iskali, bi bila tedaj bolj v opozarjanju na pazljivost, ki je potrebna pri branju in interpretaciji fenomena smrti avtorja. K problemu pristopamo z nasprotne strani kot pisec in bralec. Medtem ko ta dva s svojim početjem odnose skonstruirata, jih delata, nas po drugi strani bolj zanima njihova relevanca s strani uporabnika [interpreta] besedila. Pogosto je to nekdo, ki si sam za svoje raziskovalne cilje [in vse ostale cilje] ne more privoščiti poglobljenega prebiranja in je odvisen od interpretacij primarnega gradiva, ki so jih spisali drugi bralci. Predvsem ga torej zanima, kakšna je njihova pripovedovalna funkcija, ki spregleda izvorni namen avtorja. Zato sem se pri interpretacijah primarnega gradiva prisiljen dvigniti nad neposredni namen, za katerega so bile določene informacije predstavljene v besedilu. In v tem kontekstu premisliti njihove implikacije.

Torej nas pojav fenomena smrti avtorja in z njim zbranih informacij zanima v prvi vrsti kot družbeno dejstvo samo zase, nastalo skozi splet okoliščin, kjer ima svoj pomen že ustanovitev mnenja, pa tudi razširjenost predsodkov in prepričanj določene dobe kot kontekst in dodatna dimenzija, ki daje pomen temu fenomenu. Kako lahko smrt avtorja mimo vseh zadržkov zaradi potvorb običajnih pristnih predstav sploh predstavlja neko zanesljivo informacijo? Družbena dejstva, kako se kažejo skozi fenomen, so obeležena s posebnostmi postopka. V njih je neizogibno vsebovan potek njihovega konstruiranja. Če hočemo razločiti specifičen vpliv metode in dejansko vrednost, bi bilo dobro

vedeti, kako določene lastnosti instrumenta vplivajo na rezultat. Iz izkušenj vemo, da majhne in navidez nepomembne spremembe v besedilu in načinu zastavljene sintakse lahko prinesejo povsem drugačne informacije. Nerazrešljivi problemi pri presoji tako dobljenih informacij se pojavljajo zlasti zaradi tega, ker so takšni artefakti ravno tako družbena dejstva kakor je prava informacija, in v svoji pomešanosti lahko pripeljejo k napačnim sklepom.

Naš izhodiščni problem je tako problem resničnosti. Izhajamo iz tega, da problem resničnosti smrti avtorja ne more biti trivialen v smislu relativizma. Nasprotno, kot dejanski problem zahteva spoprijem skozi poizkus odgovora na ključno vprašanje: kako je ob vseh težavah, ki spremljajo merjenje in razumevanje družbenih dejstev, sploh mogoč resničen rezultat in kako je fenomen smrti avtorja sploh mogoč? Glavna teza tega dela je, da so pridobljene informacije iz tekstov kljub vsem problemom, ki sledijo iz njihove narejenosti, relevantni kot družbena dejstva, se pravi, da je lahko smrt avtorja resnična.

Preden začnem z nadaljnjo teoretsko razlago, bom na tej točki vpeljal razlago eseja smrti avtorja v treh kratkih točkah. In sicer:

- i) vstop jezika na mesto, ki je predhodno veljalo za mesto avtorja, pomeni priti do točke, kjer je avtor le funkcija jezika in ne onnipresentnega »jaz-a«,
- ii) pisar, kot je definiran v Barthesovem opusu, nadomesti avtorja, ki se črpa iz ogromnega slovarja [leksikona jezika] in v sebi ne nosi več strasti, razpoloženja, čustev, neprestano obdelovanje forme [tj. neprestano mešanje žanrov, ki jih postavlja nasproti drugim in se pri tem nikoli ne opira le na enega izmed njih], ipd.,
- iii) s tem ko se plača rojstvo bralca s smrtjo avtorja, postane bralec odlagališče, kamor se zapisujejo vsi citati [saj enotnost teksta obstaja v neosebni točki sprejema]; je slečen vsega, je brez zgodovine, brez ideologije, brez življenja, je le marioneta, ki jo pisar vztrajno uporablja za napajanje tistega nekoga, ki drži vse vajeti in sledi skupaj, ki tvorijo strukturirano pisano delo.

Za ta namen bom uporabil tri kriterije:

i) Najbolj preprost in neposreden kriterij resničnosti je kar dejanskost sama, posebej takrat, ko jo imamo moč opazovati tudi na drugačne načine. Iz besedila izvemo, kako poteka neko dejanje, vendar je kasneje to dejanskost skoraj nemogoče preveriti, razen, če avtor - seveda - stopi v lastno smrt; tj. da pušča prostor za interpretacijo zaprt. Takšen tekst pa brez določenih načel in kriterijev postane biografsko, historično ali znanstveno delo.

ii) Četudi težave namigujejo na fundamentalno vprašanje »pomena« in »pomembnosti«: kako daleč lahko gremo, da zakoličimo pomen nekega besedila kot ga prebere in razume bralec. Na še tako pretenciozne definicije, ki bi ocenile vsa besedila subjektivno, so se pozitivistični znanstveniki, literarni kritiki in književniki, obesili predvsem z vidika, ki bi omejeval besedila [ali poezijo] na zelo strogo in univerzalno podobo. Angleški kritik in filozof T.E.Hulme je

»napadal subjektivizem in nejasnost [romantične] li [romantične] liovarjal suhe in stroge podobe v poeziji kot tudi objektivizem in disciplino v umetnosti sploh. Verjel je, da je človek po naravi slab ali omejen in kaj vrednega lahko naredi le z discipliniranostjo - etično, heroično in politično« (Daiches, 1982:7).

Hulme je močno vplival na T.S. Eliota, kateri je zapisal

"...pesnik ne izraža "osebnosti", ampak poseben medij, ki je zgolj medij in ne osebnost, v katerem na svojski in nepričakovan način kombinira vtise in izkušnje. Pomembni so vtisi in izkušnje, saj v poeziji ne sme biti prostora za človeka: tisti, ki postanejo pomembni v poeziji, lahko pri človeku, osebnosti, igrajo popolnoma zanemarljivo vlogo" (ibid: 8).

Poezijo, je vztrajal Eliot, je treba dojemati kot njo samo, ne kot nekaj drugega. Niti kot biografijo niti kot zgodovino niti kot enega od akterjev v zgodovini idej.

Poezija je brezčasen vzorec pomena, ki ga je treba razumeti idealno, kot primer nečesa sodobnega in anonimnega.

iii) Zato kot elementarni kriterij resničnosti jemljemo torej golo ujemanje dejstev. Omenil sem, da približevanje resničnosti poteka skozi primerjavo, glede na določen kriterij. Najbolj neposredno je torej vprašanje natančnosti [točnosti informacij], ki jih bralec dobi skozi relativno zaprt in majhen prostor avtorjevega medvrstičnega prostora. Ta mu, v nasprotju s težavnim popisom časovnega konteksta, dopušča prepričljive dokaze, kako subjektivne so stavčne trditve.

1. Rojstvo bralca

Ozadje upora francoskih intelektualcev maja, leta 1968, je bil predvsem razlog zaradi katerega so se v Parizu »pojaviли grafiti L'art est mort!« (Šerc, 1996: 16). Namen upora je bil predvsem določiti umetnosti institucionalni status, hkrati pa jo ponovno postaviti na trdna tla v krogih teorije umetnosti in literarne teorije. Istega leta, leta velikih les événements (slo.: dogodki) je bila pravšnja podlaga tudi Ronaldu Barthesu za njegovo dramatično in revolucionarno, izvrstno nekompromisno obvestilo o namenu literarne teorije.

Že pet let pred prelomnim letom je Barthes izrazil svoje mnenje po različnih tiskanih medijih o zadržanosti, o institucijah avtorstva, še posebej pa o praksi kritizma avtorstva (tj. kritizem nastavljen na naravi avtorja). Zaradi težav pri pridobitvi dovoljenja za natis, ki je bil leta 1962 pod strogim nadzorom stukturalistov, je leta 1963 izdal knjigo *On Racine*, kjer je jasno izrazil mnenje, naj se kritizem premakne onstran človekovih omejevanj in določil ter se osredotoči na lastnosti teksta. Leta 1966 je v svojem literarnem podvigu *Criticism and truth* objavil, da je znanost o diskurzu možno vzpostaviti le v primeru, če si literarna teorija izbere za analizo jezik in ne avtorja [pisatelja teksta].

Induktivnost je Barthesa pripeljala do zaključkov, da je vprašanje avtorstva postavil »med vrsticami teksta« z namenom, da bi olajšala samo metodologijo preučevanja. Z revolucionarnim kratkim esejem *Smrt avtorja* so bila znanstvena pričakovanja povsem pokopana. Odstranitev avtorja dolgo ni več sredstvo za dosego cilja, strategija, pač pa last diskurza.

»Ko se avtor enkrat umakne, postane prizadevanje dešifriranja teksta popolnoma odvečno. Če tekstu dodelimo Avtorje, mu s tem vsilimo neko zajezitev, pripišemo mu nek dokončen označevalec, zamejimo pisanje« (Barthes, 1968:22).

Istočasno je Barthes pripravljajl podrobno analizo Balzacove krajše zgodbe »Sarrasine«, v kateri naj bi bilo avtorstvo nadomeščeno z bralcem kot

snovalcem teksta. V ta namen Barthes v uvodu poda kleno strukturo celotnemu eseju s sledečim razmišljanjem:

»V svoji noveli Sarrasine je Balzac pri opisovanju v žensko preoblečenega kastrata zapisal naslednji stavek: »*To je bila prava ženska s svojimi nenadnimi strahovi, z nerazložljivo muhavostjo, z izbruhi nemira, nesramnostmi brez povoda, izzivanji in z očarljivo prefinjenimi čustvi.*« Kdo to govori? Junak novele, ki bi najraje prezrl pod žensko obleko skritega kastrata? Balzac kot posameznik, ki na podlagi lastne izkušnje pozna filozofijo Ženske? Balzac kot avtor, ki razširja »literarne« ideje o ženskosti? Obča modrost? Romantična psihologija? To nam bo za vedno ostalo skrito, preprosto zato, ker pisanje pomeni uničenje vsakega glasu, vsakega izvora. Pisanje pomeni nevtralnost, raznovrstnost, dvournost, v katero se izmika naš subjekt, črnobelo pisanje, v katerem se izgublja vsakršna identiteta, najprej pa identiteta pisočega telesa« (ibid, str.19).

Radikalno idejo, ki jo zastavi z uvodno, sarkastično, literarno ter preroško izjavo, postane jabolko spora. Poleg nesporazuma, ki jih je esej sprožil ne le med bralci, pač pa tudi med pisatelji, sama ideja ni postala center »debatnega krožka«. Pač pa je postal esej – napad na avtorja – napad na razum, vase zavito retorično vprašanje, ki je impliciralo dvournost že od samega začetka.

Celo William Gass, ki leta 1985 spiše isto imenski esej »The death of the author« kritizira popularno znanje Ronalda Barthesa. Opozarja predvsem na dejstvo, da je napovedal smrt avtorja Barthes sam, saj jo [smrt] je tudi sam klical. Veliki očitki pa padajo tudi na izmišljeno fikcijo, v kateri si je Barthes sam, predvsem zaradi občinstva in njenih občudovalcev na Collage of France, izmisлил smrt avtorja. Pa pogledjmo.

1.1. Avtorstvo

Pripoved zaobvezuje eno samo dejstvo; dejstvo delovanja ne proti resničnosti, pač pa proti neminljivosti. Takšna praksa sama po sebi ne nosi nobene funkcije, kot zgolj simbolno prakso samo po sebi, ki je nepovezana s subjektom. Takrat glas izgubi svoj izvir, takrat pisatelj vstopi v svojo lastno smrt, prične se pisanje. Povsem identična analogija – v naši polpreteklosti – je zapolnjevala magija v glavah posameznikov v XIX. stoletju z vprašanjem o smrti Boga. Obe smrti [avtorja in Boga] sta izvirali iz prepričanja o ugledu, moči, prisotnosti, nameri, omnipresentnosti in kreativnosti.

Barthes prikaže to analogijo že v pripravi eseja z naslovom Smrt Avtorja, ki je tesna referenca z Nietzschejevo smrtjo Boga v knjigi »*The joyful Wisdom*« (slo: Vesela znanost). Celo ojača svojo pretvezo. Barthes se obrača na »Avtorja-Boga« in trdi, da smrt avtorja:

»...sprosti dejavnost, ki bi jo lahko označili kot anti-teološko, revolucionarno v pravem pomenu besede, kajti zavračanje zajezitive pomena je navsezadnje zavračanje Boga z njegovimi hipostazami – njegovim razumom, vedenjem, zakonom« (ibid, str. 23).

Pod takšno ikonoklastično lučjo, naj bi se Barthesov esej bral. Protizakonske postave, zarota in atentatorji v tonu, formatu in etosu, ki vsi prikazujejo dokaze, da so bile – in tudi sami smo jim priča – zahodne vrednote radikalno spodkopane. Zato ni analogija s smrtjo Boga, da bi poudarila udarec razsodbi, pač pa da bi obremenila to dejanje z določeno pomembnostjo, kot je to pričakovano v bolj skromni predstavi. Ampak daleč stran od tega, homologija opozarja na soudeležbo božanstva in avtorja, točno tistega, ki ga Barthes natančno opisuje in oživlja.

Avtor je v odnosu do svojega teksta kot Bog do svojega sveta. Delujeta v vzročnosti; izvor in gospodar, kateremu [avtorju] je treba slediti po verigi besednih zakladov in v katerem [Bogu] najdejo genezo, pomen, namen in

opravičilo za svoje dejanje. William Blake je v svojih zapisih med leti 1789-93 razmišljal podobno:

»Nekdo bo rekel, je Bog sam po sebi ploden? Jaz odgovorim: Bog samo deluje in je v živečih bitjih ali ljudeh« (Blake: 1793: plošča 16).

Na podoben način je razmišljal Jacques Derrida, da avtor postane:

»transcendentalno pomemben in pridobiva božansko lepoto bifurkacije; obstoja na začetku in na koncu teksta« (Derrida: 1986:67)

Zatorej kritikizem sprejema vlogo pasivnega tolmačenja v prid avtorjevim smotrom. Tekst se torej bere kot naravni razvoj »kroja« znakov in namenov. Kjer je tako kroj, mora biti tudi krojač, torej kjer je prikaz smotra, tam mota biti tudi namen. *Post hoc, ergo propter hoc* je torej vzet za sveto v univerzalnem zakonu literarne kavzalnosti. Kot je Barthes rekel v *On Racine*:

»Nič ni ustvarjeno iz nič; ta zakon narave je uporabljen brez kančka dvoma v literarno ustvarjalnost...« (Barthes, 1977a: 168).

Tekst je tako soroden avtorjevim idejam, ki so nastale še pred tekstom, vendar so v tekstu oživele. In s tem nenehno deluje z vztrajnostjo po zakonu, da bolj ko je avtorsko branje, bolj se osnovna ideja druži in zbliža s tekstom:

»Ko je avtor enkrat odstranjen, se dešifriranje teksta dokaj izjalovi. Da dobi tekst avtorja, pomeni, da mu vsilimo mejo in s tem zaključimo pisanje. Takšen koncept je pravšnji za kritikizem, saj si tekst dodeli pomembno vlogo, da najde avtorja (ali njegovo osnovo: družbo, zgodovino, psiho, svobodo) pod delom: ko je avtor enkrat najden, takrat je tekst razložen – zmaga za kritika« (Barthes, 1968: 20).

Z avtorjem se vsi konflikti in vse razlike nevtralizirajo. Kot krščanski Bog tudi avtor ne laže ali slepi. Kot nam o tem priča Biblija, je bil človek usmiljen zaradi prihoda dvoumnosti. Avtor-Bog kritikizma je enoglasen, absolutna entiteta

svojega dela: tisti, ki mu sledi, tisti, ki ukazuje in presega pisanje in zato vsi nosijo njegovo ime. V skladu s tem je osvoboditev teksta od avtorja samo še ponavljanje osvobojenosti Boga. In kdo je tu osvobojen? Bog? Kot pojasni Nietzsche v *Veseli znanosti*:

» Filozofi se počutimo obsijani ob svitanju zore s sporočilom, da je stari Bog mrtev. Naša srca preplavi hvaležnost, osuplost, slutnja in pričakovanje. Končno je obzorje ponovno razširjeno, dovoljuje, čeprav ni jasno, našim ladjam da zaplujejo v morja, se srečujejo z nevarnostmi. Vsaka nevarnost je ponovno prepovedana do spoznanja, morje, naše morje, ponovno odprto za nas, verjetno nikoli poprej takšno »odprto morje« sploh ni obstajalo« (Nietzsche, 1910: 267).

Tekst postane odprto in prostrano polje, prostor za manifestacijo smisla, ki ni več zaprt v kozarcu večnosti, šele takrat, ko se osvobodi avtorja. Smrt avtorja je tako prvi in hkrati zadovoljivi korak proti zavrnitvi skrivnosti, torej ultimativnemu pomenu teksta samega in sveta kot teksta. V tem smislu tekst postane uporabna potrditev nedeterminiranosti. Z natvezo avtorja v tekst je kot natvesti arhaičen monizem na vladajoči sistem novega pluralističnega sveta. In to tudi odpre dejstvo, da tekst ni zaporedje besed z enim samim (teološkim) pomenom, pač pa večdimenzionalni prostor, v katerem različna pisanja – nobena od njih niso originalna – sovpadajo, se mešajo ali trkajo med seboj.

Ta analogija je nenazadnje zelo odmevajoča kot tudi ozaveščujoča v več pomenih in je skregana z zdravo pametjo. Atributi onipotence, onipresence, omniscience, biti prvi nepovzročeni vzrok in smisel, so podedovani v definiciji, ki definira njega [avtorja] na način, brez katerih On ne bi bil Bog. Niti ne toliko za avtorjevo misel, pač pa toliko bolj za kontradikcijo; predstavo avtorjev samih, ki ne izdajo niti ene same teološke misli, ki ne sedijo nad svojim tekstom enopomensko. To so – žal – koncepti avtorstva, ki razgrnejo avtorstvo kot ne-teološko. S tem se je poigral tudi Saul Below v svojem romanu Herzog. Bakhtinov koncept dialogičnega avtorja je, na primer, skonstruiran precizno v nasprotju z enopomenskim monologom. Vendar se – žal, ponovno – Barthes ne zanima za določene primere avtorstva in predstavitve v svojem eseju [Smrt

avtorja], pač pa ga bolj zanima splošno razpoloženje kriticisma v vprašanju avtorstva. Kot esej »Smrt avtorja« večkrat ponovi, kritični pristopi k tekstu so v bistvu teo-centrični, zgodovina literarne kritike pa je bila skozi večji del zgolj zgodovina glorifikacije avtorja.

Kakorkoli že, esej še zdaleč ne pojasnjuje tega, kako bi se teologiziranje avtorja potrdilo v karakteriziranju novodobnega diskurza literarne kritike. V tradiciji zatiranih idej o namernih zmotah, nezanesljivosti pripovedovalcev, implikativnih avtorjev (*cf. Eco), ni nič čudnega, da Barthesov esej ni prenesel toliko koncentričnih polj v svoji tarči, kolikorkrat je bila ta [tarča] uporabljena pri streljanju. Medtem ko so predvsem povojni pesniki T.S. Eliot, E. Pound, C.W. Williams, W. Stevens in ameriški literarni kritiki za seboj pustili veliko razpoko, v katero bi lahko avtor ponovno vstopil v Novi kritični diskurz, ni dvoma da (i) je bilo polno nerešenih vprašanj, ki so prepovedovala namerno zmoto, (ii) ni bilo razrešenih vprašanj okoli dejstva ali naj se kritika sama omejuje glede na zadovoljivo mero besed na papirju in ali naj (iii) v svoji distanci aktivira [kritika] teo-centrično avtorstvo (v delih francoskega strukturalizma in poststrukturalizma).

Podobno je bilo znotraj ruskega literarnega kriticisma 20. stoletja. Hegemonija avtorja je bila dolgotrajno zatirana s strani avantgardnih gibanj. Družbena vloga pesnika ne more biti analizirana na podlagi njegovih individualnih kvalitet in navad. Bistvena je študija, ki temelji na večjih merilih in meri predvsem pesnikovo moč, po čemer jih ločujemo od mejnih domen človekovega truda, istočasno pa spremljati njihov zgodovinski napredek (povz. po Bajt, 1985). Gibanje se je predvsem zavzemalo za formalizacijo znanosti o literaturi. Korenine tega gibanja pa so vsekakor bile zasidrane v sami ideji, ki je bila starejša od gibanja samega. In sicer, da avtor še zdaleč ni originalni ali zadnji predmet analize, pač pa kvečjemu odpre idejo o vlogi avtorja kot manjkajočega člana v povezovanju teksta z zgodovino.

V oceni pomembnega ikonoklastičnega dela, so vprašanja z največ odgovori naslovljena, ne na objekt, niti na zaključke do katerih pride objekt, pač pa na predstavitev uničenja (dekonstrukcije) tega objekta. Barthes v eseju Smrt

avtorja ne uniči avtorja-boga, pač pa se aktivno udeleži pri njegovi konstrukciji. Mora zgraditi tron in nanj postaviti kralja, vrednega uničenja. Še več. Primerja ga s tiranskim vladarjem, kot tudi z buržujskim človekom njegovega merila. Kot zapiše, da je povzetek in vrhunec kapitalistične ideologije ravno v tem, da je pripisala največjo pomembnost osebi, ki je bila avtor.

Kar se torej dogaja v tem procesu, je to, da Barthes sam, z namenom, da bi odstavil avtorja s trona, sledi povzdigovanju avtorstva, ki daleč presega vse, kar je moč najti v kritični zgodovini. Še več. V zaključku napačne interpretacije je Barthesova polemika bazirana na napačni domnevi, da če avtoritativen status zanika avtorja, potem sama ideja o avtorju postane neplodna. Avtorja lahko razumemo zgolj in samo kot manifestacijo absolutnega subjekta, kar je – za moje razumevanje – vsekakor najpomembnejše sporočilo pri smrti avtorja. In česar se Barthes ni zavedal, je vsekakor njegova ignoranca do dejstva, da je avtor v eseju *Smrt avtorja* pripravljen – vendar zgolj navidezno – za vstop v lastno smrt, saj že v prvi vrsti nikoli ni obstajal. Kot bralec, katerega Barthes umesti v svojo korist, da:

»je človek brez zgodovine, brez biografije, brez psihologije; je samo tisti nekdo, ki v sebi združuje vse sledi, ki tvorijo pisano delo« (Barthes, 1968:23).

Torej metafizična abstrakcija platoničnega tipa kot absolutna fikcija. Ali oseba brez vokacije. Oziroma oseba, ki je podvržena golazni totalitarizmu. Na tem mestu se šele zgodi rojstvo bralca – vendar o tem več v naslednjem poglavju. Barthes prizadevno poks prizadevno pokavtorja ni zgodila zaradi njegovega eseja in hkrati vneto vleče vzporednice s številnimi predhodnimi idejami Mallarmeja, Valeryija, različnih nadrealistov ter Prousta. Še posebej slednji predstavlja Barthesu malce težav. Proust je namreč naredil ravno nasprotno. Namesto da bi svoje življenje vlagal v nastajanje romana (V Swannovem svetu), je iz svojega življenja naredil delo, katerega knjiga je bila njen model. Zato Barthes zanemarja razlago, zakaj bi takšen literarno-kavzalni model moral vsebovati zmanjšano vlogo avtorja. Nič manj intimnosti ali dolžnosti ne izgubi avtor, če se postopek v modelu zamenja, niti se ne zmanjša avtorjeva kontrola

nad pisanjem, saj naj bi Proust pri pisanju Swannovega sveta, po pričanju analitikov, uporabljal tok zavesti. Kar je povsem legitimen način ohranjanja trona in avtoritete. Barthesu ponovno spodrsne. Vendar zakaj?

Esej *Smrt avtorja* je nastal kot plod Barthesovega spopadanja s francoskim pisateljem Honore de Balzacom, velikim realističnim pisateljem, za katerega je veljala predvsem sociološka študija vseh plasti francoske družbe v zadnjih letih meščanske monarhije, ter razvoj meščanske družbe. Kar pa je Barthesa še predvsem pritegnilo, je bila Balzacova podrobna analiza zasebnega življenja, pariškega, političnega, vojaškega in podeželskega življenja, skrčena predvsem v Filozofskih študijah, ki obravnavajo nastanek sodobne družbe. Balzac se v teh študijah spoprijema z opisom družbenih odnosov, pojavov, spletk, čustvenih preobratov (Sarrasine), pretiravanj, kar vse skupaj vodi h kristalizaciji Balzacove želje po oblasti, ter vse bolj bližajoče individuacije. Kar pa je, po mojem mnenju, še najbolj zanimivo pri študiji Balzaca, je vsekakor njegov nemiren slog, za katerega je veljalo, da ni bil vedno konsistenten. Sam vznik Barthesovega zanimanja za fenomen smrti avtorja, je grobo baziral že v sami površnosti Balzacovega pisanja, ali pa Barthesovi prekomerni borbi s svojim statusom na takratni Ecole de Paris.

Barthes se je spopadal z Balzacom že v knjigi *S/Z*, ki je nekakšna predhodnica eseju o smrti avtorja. Knjiga je bila osnova, v kateri se je Barthes ukvarjal z avtorstvom, vendar je v eseju *Smrt avtorja* hotel prikazati ravno to, kar je postopoma že v knjigi *S/Z* opuščal. To priča knjiga sama, saj je bil Barthes že sam obtežen z lastnim branjem:

»Avtor sam – ki je izžet stare kritike – lahko ali bo postal nekega dne tekst kot vsi ostali. Izogniti se mora edinole postopka, da naredi svojo osebo za subjekt, impulz, izvor, avtoriteto, Očeta, od koder bi se njegovo delo nadaljevalo. Po poteh ekspresionizma. On se mora videti kot bitje na papirju in svoje življenje zgolj kot bio-grafijo (v etimološkem pomenu besede), pisati mora brez napotkov, vsebine o dogajanju in ne o izvoru. Kritično prevzemanje bo nato vsebovalo vračanje dokumentarne podobe avtorja v romaneskno, nepovratno in neodgovorno podobo, ujeto v

množičnosti svojih tekstov. Torej naloga, katere dogodivščina je bila že večkrat narejena, ne s strani kritikov, pač pa s strani avtorjev samih, Prousta, Jeana Geneta« (Barthes, 1974:140).

Ta prehod naj bi zahteval predhodno branje eseja o smrti avtorja. Kot že omenjeno, je Barthes prav lepo povedal v eseju, da je to klic k vojni retorike in ne klic k vojni s samim seboj, saj je sam »preobrat naredil zato, da avtor ostane vsemogočen« (Barthes, 1968:22). Še vedno, navkljub povečanju pogojev dobrobiti avtorju, je že upoštevano, da je smrt avtorja na nek način dosežena; ni več povratka brez odnehanja. Kasneje, leta 1973/74, v knjigi *The Pleasure of text* Barthes zapiše:

»avtor kot institucija je mrtev. Njegov civilni status in njegova biografija sta izginila (Barthes, 1973: 27).«

Povsem odvečno, saj avtor kot institucija nikoli ni mrtev, niti nista njegov status in biografija izginila; strinjanje glede tega je res enostavno. Pač pa je bil namen te izjave vsekakor bolj klovnovski kot resničen, saj avtor pri pisanju vedno potrebuje podobe, kot še bolj te podobe potrebujejo tudi njega. Najbolj smešno odigrano pa je predvsem 5 strani (esej Smrt avtorja - prevod v slovenščini – glej zbornik), ki jih je Barthes namenil tej temi; torej smrti avtorja. Vprašanje, ki ostaja odprto pa je, ali je to naredil kot opis dogodkov samih po sebi, ali zgolj zato, da bi bralci ostali osveščeni, da se je to dejansko zgodilo. Odgovor na to vprašanje ostaja mistika Barthesa samega.

Potek dogodkov, ki se niso zgodili, so vsekakor čudasha narave in domnevam, da se to dogaja ravno tu. Simpatizer bi lahko uvidel Barthesovo očarljivo protislovje. Tisti še bolj sumničavi pa bi to videli kot močno pretiravanje, saj Barthes samemu sebi noče priznati. Torej si laže. Vsi dogodki kažejo, da je avtor mrtev, mi pa smo se naučili svoje. Vendar se, retorično gledano, še zmeraj avtor pojavlja kot »oživljani«. Predvsem med leti 1969 in 1974, sta Barthesa mučila predvsem dva problema. Avtor se bo vrnil, vendar mora smrt avtorja vseeno še zmeraj obstajati. Na spreten način Barthes zdribla ta problem, v katerem preoblikuje odnose med avtorjem in kritikom na takšen

način, da avtorjev povratek ne zadane na idejo o rojstvu bralca. Čeprav se bo avtor pojavil na željo bralca in bo pravzaprav fantom, ki ga je oživel kritik sam. V *Sade Fourier Loyola* lovi v ravnotežje kritični položaj:

»V *The pleasure of text* se na prijeten način avtor vrne. Seveda ni avtor, ki se vrne, identificiran s strani naših zakonov (zgodovine in literarnih smeri, filozofije ali teoloških diskurzov), niti ni junak dogodkov naše biografije. Avtor, ki zapusti svoj tekst in stopi v naše življenje, nima sloga. Je zgolj večkratno očaran, zgolj ideja nekaterih nepomembnih podrobnosti, a hkrati vir jasnih romanesknih prebliskov, nekontinuiran opev prijaznosti, v kateri vidimo smrt dosti bolj očitno kot v epu o usodi. Ni (civilna, moralna) oseba, je zgolj telo. Skozi očarano dialektiko – tekst – uničevalec vseh tekstov zna tudi ljubiti, ta subjekt je razpršen, kot npr. pepel, ki ga vržemo v veter« (Barthes, 1997:8-9).

Zato lahko smrt Očeta preide v ospredje smrti Ljubimca. In zato je užitek v tekstu očiten zgolj v ugodju teksta, ki ga sam predstavlja. Podobno kot Dioniz ali Kristus, avtor (beri: stvaritelj) mora biti mrtev, da se lahko povrne. In v tem smislu tudi, mora ostati mrtev, čeprav se je vrnil. Tekst torej ostane uničevalec vseh tekstov, pa čeprav je v obratu dialektike lahko podedoval ljubljene subjekt. In kateri preobrat je bil motivacija dialektike? Če bi bil tekst uničevalec vseh tekstov – in to bi bilo uporabljeno brezpogojno – potem ne more vsebovati nikakršnega subjekta, še najmanj tistega, ki bi bil ljubljene. Če je torej dialektika očarana, je to zato, ker to ni nikakršna dialektika. Izjave si še zmeraj ostanejo kontradiktorne in so zgolj delčki nikakršne sinteze. Takšen maneuver bi bil lahko brez problema izpuščen, saj so Barthesa vodile zgolj v premise, ki so se same sebe izključevale ali pa zanikale vsako od prejšnjih izjav. Avtor se lahko vrne pod enim samim pogojem, da je njegovo življenje nekontinuirano, fragmentirano, fiktivno in da – kvečjemu – vloži delo v življenje (in ne obratno). Kot je Barthes sam zapisal v knjigi *Image, music, text* (1977):

»Niti ni toliko, da se avtor ne bi vrnil v tekst, v njegov tekst, kolikor je bolj to, da se vrne kot gostitelj. Njegovo življenje ni več izvor njegovih fikcij, pač pa fikcija prispeva h gradnji njegovega dela. Obstaja spreobrnitev

dela v življenje (in ne več obratno). Zato so dela Prousta, Geneta, ki omogočajo, da lahko njihova življenja beremo kot tekst« (Barthes, 1977c:147).

Diskurz o biografiji je zato postal pomemben dejavnik pri prekinitvi življenjskega dela, ne samo v primeru Prousta, pač pa tudi v primeru Byrona, Wilda, Geneta, Steina, saj opisujejo nastanek karakterjev v knjigi, s katerimi so se avtorji prekomerno istovetili. To je postal eklatanten primer, kako lahko avtor desetletja živi v ideji fikcije o kateri piše, kako nosi Janusov obraz, itn. Michel Foucault ter Paul de Man sta se strinjala, da lahko takšna ideja fikcije prehitijo celo življenjsko (pomembno) delo. Foucault zato v središčnost postavlja pogoje za nastanek nekega diskurzivnega reda. Osnovo za takšen red pa vidi predvsem v mehanizmu moči in vloge moči pri socialni konstrukciji realnosti (obe sta mučili tudi Barthesa).

Vendar pri sami konstrukciji Foucault zavrne obstoj subjekta ali avtorja, kar mu omogoči, da preučuje način, kako izjave (kot nabor že obstoječih diskurzivnih pravil in praks) formirajo znanost oziroma neko vedo (to preučeval v študijah, ki so se navezoval predvsem na arheologijo vede; torej vprašanj, ki zadevajo realnost na katerih lahko znanost gradi svoje temelje. Na primerih, ki zajemajo nize izjav in regularnosti. Kar je obenem že impliciralo kasnejše vprašanje moči in ideologije zgodovine, s katerimi se je Foucault ukvarjal).

Na nek način Foucaultu to uspe - sicer povsem v nasprotju s pričakovanji - s tem, da se radikalno otepe marksističnega mišljenja. Ravno ta distanca mu omogoča oddaljitev od ideje preučevanja subjekta, ter mu odpre bližjo pot ne le do sociologije same, pač pa nasploh vseh družbenih ved. Arheologija naj se, po njegovem prepričanju, ukvarja z objekti, s stvarmi izvzetih iz konteksta, predmeti, izgubljenimi v zgodovini; torej naj se postavi na rob vladajočemu in neodvisnemu subjektu. Foucault v primeru »*I, Pierre Riviere*« dobro navaja primer, v katerem opisuje spoved kmeta v 19. stoletju o tem, kako je umoril svojo mamo, sestro in brata. Ter zatem še dodal, da je avtor umorov v dvojnem pomenu. Avtor zločina in hkrati avtor teksta, torej teksta oziroma spovedi.

Barthes vsekakor ni navdušen nad idejo, kako lahko delo vpliva na življenje. Zato se raje odloči za univerzalni zakon o literarni kavzalnosti in ponovni predstavitvi avtorja. Posebej mu to predstavlja vprašanje [prehod iz vpliva življenja na delo na vpliv dela na življenje] prioritete.

Eden od ciljev strukturalizma od samega začetka je bil tudi ohranjanje oziroma obramba jezika pred epistemološkim reduciranjem [izpostavljanjem] avtorja in njegove vloge. V primeru, da pa sprejmemo to redukcijo, se zgodi slednje. Vložen trud izgubi pomen, saj se jezik reducira na izkušnjo, subjektivnost, psihološke faktorje in vse lastnosti, ki so pri avtorju privzete. Torej ta redukcija izgubi smisel, postane tautološka.

»Umetnost ni zgolj reprodukcija realnosti, niti ni imitacija takšne realnosti. Zahteva povsem drugačne kvalitete. Da je lahko »resnična«, pomeni celo, da je škodljiva. V umetnosti ni nič preliminarne delu samemu; torej nič, kar bi snovalo njen izvor. Pač pa je umetnina tista, ki je original. Sekundarno postane primarno« (Todorov v Jefferson in Robey, 1984:98).

Citat Tzavetana Todorova navajam zgolj kot repliko na Barthesovo včasih premalo zavedajočo se neposrednost jezika samega [jezik je v tem primeru sredstvo izražanja. Todorov primer se bolj nanaša na ekspresijo v vizualni umetnosti]. In če se avtor dejansko vrne v svoje delovno področje, to lahko naredi edino kot potomec svojega teksta, na način, ki mu starševstvo [teksta] ostane zagotovljeno. Brez dvoma pa si je Barthes ponovno izbral iznadljivo rešitev okoli tega problema. In sicer, prehod iz vpliva življenja na delo, na vpliv dela na življenje, se ne da tako enostavno zanemariti. Saj po Barthesovi logiki ta problem ni tako enostaven (kot za Foucaulta).

V premislek. Ali življenje dejansko producira avtobiografijo kot dejavnost, ki proizvede polno posledic? Ali lahko domnevamo, z enako mero dovoljenja, da avtobiografski projekt okoli življenja sam sproducira in določi življenje in še več. Karkoli pisatelj naredi je v bistvu v skladu z zahtevami samopodobe.

Pomembno pri odgovoru na to vprašanje je sledeče. Življenje in [posameznikovo] delo sta povezana v obeh smereh in ne – kot je to razvidno iz Foucaultove arheologije in njegovega krožka – samo v eno smer; in sicer v smeri avtor do teksta oziroma življenje do dela. Obveznost fiktivnega narekovanja pri posamezniku je več kot samo (na videz) preprost aksiom. Ko sta enkrat obe poti odprti – tista o avtorjevem delu in tista o njegovi biografiji – potem se lahko avtor odpove vsem vplivom, ki bi spreminjali načela avtorjevega dela. Še več. Sama ideja o tem, da delo celo oživi, spodbudi tudi mimezis avtorja, ki pa še zmeraj ostane v osrčju povezave na lastno delo in biografijo. Vendar je ta obrat vedno odprt za možnosti obrata in gre lahko v neskončnost. Eklatanten primer izmenjave teh dveh možnosti in vplivov dela na življenje in obratno, je predvsem pri Kafki, ki ga v svoji analizi opišeta Gilles Deleuze in Felix Guatari:

»Posamezne serije so sestavljene iz posebnih členov. Porazdeljeni so znotraj navadnih serij, na koncu ene ali na začetku druge, tako zaznamujejo način medosebnega povezovanja, spreminjanja ali razraščanja, način dodajanja enega segmenta k drugemu ali način porajanja enega iz drugega. (Deleuze in Guatari, 1995:84)«

To neskončnost lahko zasledimo tudi pri zgodbi »Borges in Jaz« avtorja Jorge Luis Borgesa v knjigi Proza (Cankarjeva založba, 2002). Vrnitev avtorja torej ne odpira že zaprte krste avtorja. Avtor je lahko torej mrtev in živ. Prisoten ali odsoten.

1.2. Mimesis avtorja

Zakaj Barthes tako podcenjujoče zapiše v eseju *Smrt avtorja*, da:

»avtor še zmeraj kraljuje v literarnozgodovinskih učbenikih, v biografijah pisateljev, v intervjujih po revijah in sami zavesti literatov, ki si s pomočjo intimnega dnevnika prizadevajo svojo osebo spojiti s svojim delom« (Barthes, 1968: 19-20),

a zraven povzdiguje med zvezde biografijo Prousta (spisano s strani Painterja) s tem, da:

»bil sem sila navdušen nad Proustom, saj je bil Painter prvi, ki je ponovno prebudil pravo zanimanje za privatno življenje Prousta in ne zgolj oseb iz njegovega romana« (Barthes: 1977, 182).

V knjigi *Sade, Fourier, Loyola* Barthes zapiše:

»Čeprav je vsako stvarjenje sila kombinatorno, družba takega stvarjenja ne bo prenašala. Vendarle je Sade naredil točno to. Odprl in razgalil je svoje delo (svoj »svet«) kot notranjost jezika. Na vsaki strani njegovega dela, smo lahko priča irealizmu. Biti pisatelj in ne realističen avtor, Sade si je zmeraj izbral diskurz o referentu, raje se je postavil na stran *semiozisa* kot *mimesisa*. Objekt predstavitve konstantno maliči z njegovim pomenom, zato ga moramo brati na ravni pomena in ne na ravni referenta« (Barthes, 1997:37).

Zato so tako *Sade, Fourier, Loyola* v knjigi »ustanovitelji« jezika, saj če želijo kaj povedati, bi jim zgolj lingvistični [instrumentalni] jezik zadovoljeval. Čeprav Barthes tu zanika zmanjšanje vloge jezika na katerikoli reprezentativen okus, pa so v eseju *Smrt avtorja* in knjigi *S/Z* odstranitev, smrt in zminimalizirana vloga avtorja rezultat odrekanju instrumentalnega koncepta jezika. Strukturalizem je pojmoval jezik kot bistven element realnosti, ki jo tekst ponareja in avtorstva, od koder naj bi realnost izhajala. Temu pa oporeka recimo ruski formalizem, saj je

videl odstranitev avtorja, kot del procesa, da je lahko postala literatura neodvisna od kakršnega koli predstavljenega konteksta (predstavljenega znotraj literature). Torej odstranitev vseh atributov avtorja naj bi odprla predstavitveni okus pri bralcu, vendar se to zgodi šele v poststrukturalizmu, ko se rodijo nova gibanja. Problemi okusa, atributov, estetike se pojavijo v tekstu dosti kasneje. Toril Moi v knjigi *Politika spola/teksta* pojasnjuje to iz feminističnega vidika:

»Feministična raziskovalka naj bo torej pozorna na zgodovinske, antropološke, psihološke in sociološke aspekte »ženskega« teksta; skratka, kot kaže, na vse drugo, le na tekst kot označevalski proces ne« (Moi, 1999:85).

Kot tudi Helene Cixous v knjigi *Coming to writing and other essays*:

»Kdo je moški, ki piše tekst? Ne. Kdo je človek, ki piše tekst? Ne. Katerega spola človek, ki je sposoben napisati ta tekst? Ne. Katerega spola, šele nato, sem jaz, ki lahko napišem ta tekst? Ali: Ali tekst določa spol avtorja? Mislim, latenten spol v spolu, imaginarni spol. Ali: Kdo je avtor avtorja? Mislim, kdo naredi avtorja?« (Cixous, 1991:143).

Torej center kritike ni več združeni jaz, pač pa individualni, ki ni več »moški«. V takšni ideologiji je jaz edini avtor zgodovine in literarnega dela, je torej nevseobsegajoči, nefaličen in nemoški. Zgodovina do teksta postane nič drugega kot ekspresija edinstvenega posameznika, vsa umetnost postane avtobiografija. Ideologija avtorstva in predstavitve avtorja torej ojačata drug drugega, vendar, da se s tem jezikom zaključi, se moramo soočiti, kot pravi Moi, s smrtjo avtorja. Znotraj predstavitve subjekta se vse podvoji. Tako predstavljajoči subjekt kot subjekt, se mora odlepiti od postrukturalističnih analiz, da se osredotoči na realnost teksta in jezika.

Takšna je tudi marksistična logika v odnosu do avtorja in njegovih ciljev. Namreč veliko različnih koncev dekonstrukcije vzdružuje še dodatno

kontekstualno realnost, kot sta »avtor« in »svet«, ki postaneta omadeževana tekstne retorike.

Koncept avtorja še zdaleč ni statičen ali nespremenljiv. Že sama zgodovina priča o velikih spremembah, odnosu do avtoritet od časov pred Kristusom vse do danes. Povsem enako se spreminja vloga avtorja iz enega estetskega vidika k drugemu. V času, ko je predstavitev postala vse bolj zanimiva, avtor dobi še dodatne funkcije, ki se jih mora zavedati kot avtor. Tekst se tako kaže kot dosežek osebnih ciljev predstavitve in je zato pomembno področje za avtorja, saj jih mora dopustiti kot osebno podobo, da lahko legitimira tekst. Igra predstavitve je na ta način temelj za tekst sam, saj tekst postane dodatek k tej igri predstavitve. Je pa tudi model v smislu komentarjev in razlaga, na podlagi katere se določa uspešnost. Model je vedno izvlečen iz avtorjevega življenja, avtorjeva dejavnost pa je določljiva iz avtorjevega mišljenja v času pisanja teksta. Na takšen način je kritika vedno postavljena v zaostanek samega ustvarjanja, pisanja, namena in avtorjevega nareka, medtem ko je jezik v delu zgolj odsev na sklicujoči se konec. Jezik se tukaj razvrednoti na raven instrumenta, postane pasiven, posrednik, ki ne igra nobene vloge pri konstrukciji prejšnje realnosti.

Adorno gre na tej točki korak vstran; v metodologijo pisanja, ki zagovarja fragmentirano pisanje. Trdi, da kritike drugače kot v obliki eseja, ni mogoče pisati. Ideja, iz katere izhaja Adorno na tem mestu, služi temu, da kritika oživi šele takrat, ko tisti, ki kritizira, ponovno vzpostavi pogoje, v katerem bo predmet kritike ponovno postal viden oziroma bo oživel. Torej, če gre v tem primeru za kritiko avtorja, mora kritik postaviti jezik na raven konstrukcije realnosti, da lahko osmisli objekt kritike.

Istočasno pa razpad z avtorjem vpliva na ločitev teksta od njegovega domnevnega namena. S tem dovoli jeziku, da postane primaren element od začetka do konca razumevanja teksta in njegovih nadaljnjih analiz. Tekst ni več reducirán na enostranski sistem podobnosti s svetom, ni več reducirán zgolj na en sam pomen oziroma na eno samo sporočilnost, pač pa se tekst odpre neskončnim variantam interpretacij. Tekst tako postane neodgovoren za lastno

vsebinsko, saj ga lahko neovirano povozijo mnogoteri različni pomeni in z njim tudi interpretacije. To je pravzaprav eno in samo sporočilo eseja »Smrt avtorja«. Razveljavitev, ukinitve ali uničenje avtorja je torej potreben in zadosten korak k temu, da pripelje celotno stvar h koncu, smrti ali ukinitvi predstavitve jezika, saj je dejansko samo avtor nosilec pomena, tekstualni jezik pa je narejen zgolj iz pokore kontekstu in realnosti.

Barthes se dotika avtorja dokaj dramatično v knjigi *S/Z*, ko pravi:

»Avtor naj bi šel vedno od označenega k označevalcu, od vsebine k formi, od ideje k tekstu, od strasti k izražanju in v nasprotju, kritik v povsem drugi smeri od označevalca k označencu. /.../ Ko je enkrat pomen definiran kot odpravljen, kot izhlapevajoč, takrat se izžarevanje obrne od označenca k označevalcu. Avtor postane Bog (njegov izvorni prostor je v označencu), medtem ko kritik postane duhovnik z nalogo, da dešifrira Pisanje Boga« (Barthes, 1974:174).

Citat lepo ponazarja izjalovljeno zamenjavo med avtorjem in kritiko, koderjem in dekodejem, ko operirata v svoji najbolj osnovni nameri. Kritika mimezisa mora tako obiti avtorja, da bo lahko prispela do cilja predstavitve, a še vedno, v najbolj mimetičnem pogledu, so ti cilji zadostni zgolj samim sebi. Avtor je komajda točka prehoda v tej proceduri, saj mora biti za kritika nevtralen in zgolj objekt brez vsakih subjektivnih nagnjenosti ali pristranosti. Točke želje in namenov pa bodo odigrale zgolj vlogo, ki bo dišala po čistem in popolnem. Avtorjeva prisotnost tu zgenerira zgolj transgresijo (Blanchot), saj je lahko njegova prisotnost zgolj roka nadzora nad resnico v tekstu, torej zgolj navdih ali obarvan ton, ki ga lahko začuti bralec. Povsem mimetični tekst bi vseeno lahko preživel brez avtorja, še več. Boljši bi bil samoizbris avtorja že v samem postopku pisanja.

Realizem se je verjetno ša najbolj približal tej ideji. Saj je pisatelj zgolj tisti, ki zapisuje, vendar mu je prepovedano, da ocenjuje oziroma sodi oziroma prihaja do zaključkov. Takšna vloga bi znala celo pripeljati do tega, da se lahko recimo neko analizo zaključi brez (pretiranih) zaključkov. Dejstva so dana. Poizkus v

takih in takih okoliščinah privede to takšnih in takšnih ugotovitev. Tisti, ki pa bi želel iti še dlje, torej da ne bi samo zapisoval (pač pa tudi sklepal), bi začel testirati hipoteze, s tem bi pa dobili – statistično rečeno – že verjetnost, da se nek dogodek zgodi. Kar ni več realizem, pač pa špekulacija o prihodnosti oziroma znanstvena fantastika. Pisatelj [realizma] bi moral torej zapisovati brez laži, moral zelo natančno gledati (in ne preučevati) naravo, sicer bi potonil. Moral bi torej izginiti, pustiti čustva izven svojega dela in pokazati dejansko to, kar vidi. Zatorej ni čudno, da antropološki zapisi – če sem spet malce ciničen – niso nikoli uspeli, saj so se vsi po vrsti čutili dolžne postati prizadeti nad tem, kar so videli, kar je posledično vplivalo na njihove »podatke«, njihovi posegi pa so se izjalovili. Iz tega se je raje izrodil naturalizem. Je torej antropologija tudi naturalizem? Seveda, zakaj pa ne!

»Način, kako motrimo življenje človeka in človeške družbe, je v temelju isti, pa naj gre za predmete iz preteklosti ali iz sedanjosti, in sprememba v načinu motrenja zgodovine se nujno zelo kmalu prenese tudi na motrenje sedanjih okoliščin. Če spoznamo, da dob in družb ni mogoče presojati v skladu z modelno predstavo tistega, k čemur je absolutno vredno stremeti, ampak vsako posebej v skladu z njenimi lastnimi predpostavkami, če, nadalje, med te predpostavke ne štejemo več samo naravnih, kot so podnebje in tla, ampak tudi duhovne in zgodovinske, če se nam s tem prebudi čut za delovanje zgodovinskih sil, tako za enkratnost zgodovinskih pojavov kakor za njihovo stalno notranjo gibanost...« (Auerbach, 1998:325).

S tem Auerbach pojasnjuje, zakaj se estetika v realizmu ne razvije do konca. Pa čeprav je teorija o realizmu podvignila pomembnost avtorja, ko se je odrekla ideji o popolnem mimezisu, posebej, ko se je začel realizem srečevati z novimi področji počutja, osebnosti in doživljajev avtorja kot subjektivnega bitja. Še težje pa je si je zamisliti argumente, ki bi pričali o zmanjšanju predstavitvenih elementov, posebej, ker se je avtorjeva kreativnost vse bolj začela oddaljevati objektivni predstavitvi. Zato je deskriptivni jezik [kot ideal za realizem] zgolj ovira. In zato se je Barthes zavzemal za subjektivnost nasproti objektivnemu

realizmu. Kar je ponovno še en razlog za strukturalistično razmišljanje v eseju Smrt avtorja, s katerim pojasnjuje:

»Pisati namreč (ali pa: zato) ne more več označevati beleženja, ugotavljanja, prikazovanja, »slikanja« (kot so temu rekli klasicisti), ampak prej tisto, kar jezikoslovci pod vplivom oxfordske filozofije jezika imenujejo z redko glagolsko obliko – performativ (ki se pojavlja izključno v prvi osebi sedanjika), v kateri izjavljanje ne nosi nobene druge vsebine (nobene druge izjave) kot le dejanje lastnega izgovarjanja. (Barthes, 1968: 21)«

Barthes torej pozornost prenaša na prvo osebo sedanjika, torej dualno entiteto avtorja ter naratorja, ki istočasno išče koncept predstavitve teksta. Očitno je, da avtor ni vzrok za predstavitveno razumevanje literature. Vzrok je – pa naj se sliši se tako nazadnjaško – še zmeraj samo instrumentalni jezik, ki mu Barthes pravi dejanje lastnega izgovarjanja. Avtorjeva vloga pa je ponovno zminimalizirana na povezano med tekstom in svetom. Drugače povedano, avtor presega funkcije, ki so mu dane znotraj predstavitvene estetike. In to – naj bi bil – razlog za to, da je treba »rojstvo bralca plačati s smrtjo Avtorja (ibid., str.23).«

1.3. Avtobiografija

Borges v zgodbi »Borges in jaz« prikaže prisposodobu med osebo in avtorjem, javnim in privatnim jazem. Zgodbo navidezno pripoveduje »jaz«, kar sugerira že naslov. A je vsakodnevnevn, empirični jaz, ki:

»Sprehajam se po ulicah Buenos Airesa in se ustavljam, nemara že samodejno, da bi si ogledal obok nad vežo in ograjo na vratih; o Borgesu izvem po pošti in njegovo ime vidim na profesorski stolici ali v biografskem leksikonu« (Borges, 2002:37).

Pripovedovalec gleda na Borgesa kot na »njega, drugega«, na njega, ki obstaja na profesorski stolici ali v biografskem leksikonu. Prizna, da živi zgolj iz razloga, da bi Borges lahko snoval svojo literaturo. Zgodba se konča tako, da se obe prisposodbi jaza združita:

»Pred leti sem se ga poskušal rešiti; ukvarjal sem se z mitologijo predmestij in nato z igrami s časom in z neskončnostjo, a te igre so zdaj Borgesove in moral si bom umisliti kaj drugega. Tako je moje življenje beg in vse izgubljam in vse gre v pozabo ali k njemu. Ne vem kateri od naju piše to stran« (ibid., str. 37).

Konec vsebuje zanimiv razplet. Z igro o času in neskončnosti Borges izvleče iz svojega pripovedovalca svoje zadnje imetje, sam glas njegove otožnosti, ko »Borges in jaz« postane še ena od Borgesovih zgodbic. In to vse na eni sami strani. Sporočilnost Borgesovega namena je bila ena sama in edina. »Poglejte me, sem svetovno priznan pisatelj«, kolegi iz knjižnice pa me obvestijo, da obstaja še nekdo s povsem istim imenom kot Borges sam, ki je svetovno priznana oseba. To je bila žal Borgesova življenjska tragedija.

Po drugi strani pa Barthes v svoji avtobiografiji s konca 70-ih let prikaže podobno razdvojenost, vendar mu to uspe povedati na 180 straneh. Je Barthes, ki bo pojedel prepečenec, odšel na stranišče, se prebudil in bo R.B., res to on in hkrati jaz. Vsekakor pa je bistvo tega dela *Roland Barthes by Roland Barthes*,

da ima knjiga v naslovu dva subjekta. Tistega Rolanda Barthesa, ki piše in tistega Rolanda Barthesa, o katerem se piše. Vseskozi pa se Barthes trudi, da bi preprečil pisatelju avtobiografije spojitve z njegovim objektom:

»Nisem imel druge možnosti, kot da sem prepisal samega sebe – z distance – velike distance, tukaj in sedaj. Daleč od dosega bistva sem ostal na površju, ker je tokrat čas za bistvo ega« (Barthes, 1977b:142).

Pri takšnem vztrajanju bi Roland Barthes moral prekiniti s spoštovanja vrednim avtobiografskim stikom, saj bi moral jaz o katerem se piše in jaz, ki piše, biti združena. To je doseglo en in sam efekt, da je lahko bralec gledal na Rolanda Barthesa kot psevdo-avtobiografijo ali naznanjanje na konec avtobiografije.

Podoben problem muči Barthesa v knjigi »Fragmenti ljubezenskega diskurza«, v kateri svojo diskurzivnost jemlje preveč ikonoklastično in žal premalo realno. Da bi se znebil mumificiranega pogleda ženske, mora narediti tisto, kar ga najbolj boli. Torej, da to, kar vidi, da v to verjame, pa naj lahko še tako veliko ve o objektu, mu misli ne bodo prehitevale njegovega pogleda. Če bi strogo nazorno dialektiko Barthesovega ljubezenskega diskurza primerjali z dialektiko strukturalnega diskurza, bi dobili zanimive zaključke. Namreč, pri prvem se Barthes postavlja na stran avtorja, ki ga jemlje v diskurz. Torej se postavlja tja, kamor opevani pisatelj gleda, tja, kjer imaginacija ne obstaja, tam, kjer je subjekt enak lastnemu življenju, torej v biografijo. V strukturalnem diskurzu pa se Barthes enovito spoprijema s težavo raztelesenja subjekta; zelo radikalno pot za analitično seciranje strukturalizma. Oba sta težavna, vendar sta medseboj popolnoma nasprotna; hkrati pa v svoji nasprotnosti iščeta skupen jezik, isto žogo, ki bi si jo podajala. In ta žoga je ravno književnost; na eni strani Honore de Balzac z novelo Sarraine, na drugi strani pa z vlogo Werterja v Goethejem romanu Trpljenje mladega Werterja.

Pri prvem problemu – odmiranju imaginacije na avtorjevi strani – Barthes strogo poudarja Laschovo filozofijo fikcije, da je ni boljše fikcije od realnega življenja. Tega se Barthes zaveda, ko išče smotrnost v namerah fikcije, ki so bile pripeljane do tega, da (i) niso nastale na podlagi realnega življenja, ampak

fikcije in (ii) se konstantno obremenjuje s posledicami, ki jih je Goethejev roman prinesel v času po natisku romana. Ravno zaradi druge premise, ki je bila v tistem času radikalna v odstopu od metafikcije, se Barthes pretesno sooča z realnostjo. Njegovo lastno življenje postane ujeto na vajetih fikcije in ne obratno, kot bi bralec Barthesove knjige pričakoval. Zato tudi takšno težavno in neskončno seciranje različnih ljubezenskih aktov v knjigi *Fragmenti ljubezenskega diskurza*. S tem »težaškim« pisanjem Barthes izvabi v bralcu potujitveni efekt, ki je pritegnil pozornost že pri samem Brechtu. Nehote na ta način Barthes sproži v knjigi simulacijo, namišljenost o diskurzu, bolje rečeno namišljeni diskurz. Skozi namišljeni diskurz – vendar ne želi prekriti tega kar realnost dejansko kaže – pač pa poizkuša prekriti odnos med avtorjem [knjige] in njegovo imaginacijo; oz. bolje rečeno išče komunikacijo med avtorjem in svojim lastnim življenjem (*opomba: avtor se sam v predgovoru tudi opraviči za nelinearno, kaotično, micelijansko razlago, ki je mestoma podprta tudi z lastnim mišljenjem ali z dialogi kolegov). Takšen paradigmatski pristop Barthesa v svojem diskurzu zelo izmuči. Očitno je, da bralec občuti stalni manko, da se stvar zajema na zelo utilitarističen način, da je njegovo pisanje sukcesivno, in še več, da je njegova logika deduktivna. Kar je napredek – vsaj pri razlagi Barthesa.

Po svoji nasprotni strani pa se avtor konstantno sooča z moralnostjo svoje podobe v ogledalu. Samega sebe namreč popolnoma raztelesi. Pozorno oko zazna to na večih mestih, predvsem pa lahko Barthesu stopimo na ahilovo peto tam, kjer mu fikcija ne dovoljuje čustvene zaznave oziroma kjer mu fikcija ne dovoljuje čustvenega dožemanja sveta. Ta, povsem značilna Barthesova drža, da se stvari loteva na induktiven način (sicer neznačilen za strukturalizem), pa je v tem primeru njegova ahilova peta.

Mihkail Bakhtin je z vprašanjem avtobiografije, ali naj se avtor avtobiografije in opisovani subjekt v avtobiografiji razlikujeta, je nesporno. Saj avtor avtobiografije ne more biti subjekt lastne zgodovine. Kot pravi sam:

»Četudi je avtor-stvarnik napisal najboljšo avtobiografijo, izpoved, bo nenazadnje ostal v njej le toliko časa, kolikor je potreboval, da jo je

ustvaril. Če opišem (ustno ali pisno) dogodek, ki se mi je ravno kar pripetil, se v momentu, ko ga opisujem (ustno ali pisno), sam najdem že zunaj časa in prostora v katerem se je dogodek pripetil« (Bakhtin: 1973:52).

Zato je nemogoče absolutno identificirati nekoga z nekom oziroma identificirati jaz osebe s pravim jazom. Tudi v idealnih avtobiografskih okoliščinah – to so okoliščine, v katerih je avtor obvezan na nepretrgno in samorefleksivno avtobiografsko pisanje – bo zmeraj obstajala časovna ter prostorska prekinitev med tem, ki piše in med tem, ki je opisan. Ta moment je neizmisljiv. Seveda je nespametno zanikati, da ne bi obstajala povezava med obema, vendar tako opisovani kot tisti, ki piše, ne moreta obstajati istočasno. Česar se Bakhtin vsekakor zaveda. In kar je Barthes tudi upošteval v pisanju na temo o avtobiografiji. Vsekakor pa nista edina, ki se ne bi zavedala bifurkacije problema. S tako težavo se je srečeval Wilde v Sliki Doriana Graya. S tem se je srečeval Voltaire v Kandidu, Rousseau v svoji Naravi o človeštvu, Joyce v Potretu mladega moža, Carver v svojih kratkih zgodbah, marsikateri dramatik, absurdisti, sodobniki itd.

Problem gre še globlje. Da posameznik ostane zvest samemu sebi, bi moral resnici na ljubo pisati konstatno, nekakšno samo-pisanje. Vendar takšno pisanje ne bi predstavljalo več samoopisovanja, ker bi subjekt, ki bi pisal o sebi, konstatno gledal na sebe v tretji obliki. Verjetno se je temu še zdaleč najbolj približal res samo Proust, literatura, ki je bila spisana pod vplivom drog ali morda – si upam trditi – znanstvena fantastika. Vendar je slednja še sporna.

Fragmenti oziroma avtobiografije so podvrženi nekakšnemu kataloškem zapisu, saj je abecedna ureditev prirejena tako, da bi preprečevala nenamenske ali nepravilne pripovedovalne metode, ki bi znale nastati zaradi razdrobljenosti zapisa. Režim naključja je sprogramiran tako, da prepreči kakršnokoli naivno identifikacijo. Pa vendar se program lahko sfiži in strategija zataji. Zakaj? Zaradi diskurza, ki ga subjekt lahko namerno preprogramira, da bi se približal diskurzu imaginarnega jaza in pri tem tvegalo riziko transcendence (delo v življenje ali življenje v delo).

Kot vse avtobiografije, tudi Roland Barthes v svoji ponuja dokončno in izrojeno obljubo, kot tisto, na koncu zgodbe »Borges in Jaz«. Običajno, ko se zgodba že končuje, se preteklost subjekta in sedanjost pisanja vse bolj približata, sam tekst začne pričati o sedaj, tukaj, in za prihodnost. Še vedno pa ta moment zadržuje v sebi točko, v kateri se oba subjekta srečata in kmalu šineta proč.

Podoben problem imajo zgodovinarji, ki so do neke meje zelo neostrukturalistični. Predvsem zato, ker morajo konstantno držati preteklost dovolj stran od sebe, da lahko o njej pišejo kot subjekt. Noben zgodovinar namreč ne more opisovati polpretekle ali trenutne preteklosti, ker je ta še zmeraj domena sedanjosti, torej subjekta, v katerem se zadržuje zgodovinar sam. Pa vendar zna tako kratkotrajna zgodovina imeti velik vpliv na sedanjost ali prihodnost, če je bila zapolnjena z napačno domišljijo ali fikcijo (ob predpostavki, da vsi zgodovinarji – kar seveda ni res – delajo po metodi, bodi arheološki vsepovsod kjer si lahko, ostalo pa zapolni z domišljijo).

Linda Anderson v svoji knjigi *Autobiography* navaja, kaj predstavlja Rolandu Barthesu subjekt:

»Bistveni subjekt, subjekt katerega globine so še neraziskane, je iluzija, ideološki konstrukt, ki se upira, a bo odstranjen. /.../ njegov avtobiografski subjekt nikoli ne bo legaliziral njegove realnosti, ampak samo še dodajal nedoločnost k različnim oblikam identitete« (Anderson, 2001:70).

Zakaj torej Barthes ni zgodovinar v svoji knjigi *Roland Barthes*? Preprosto. Ker opisuje svojo zgodovino. Poslanstvo zgodovinarja pa je, da kolektivni spomin arhivira tako, da bo izničil vse kar diši po subjektu in vse skupaj skrčil na raven objektivnosti, kolikor se bo le dalo. To je idealna slika. Za vse ostalo pa lahko rečem, da je avtobiografija, saj zgodovinar ali Roland Barthes opisuje svet takšen, kot je zgodovinar ali Barthes sam. Da pa bi videli zaton avtobiografije v knjigi Roland Barthes, je dokaj enostavno, če upoštevamo poenostavljen koncept avtobiografskega dejanja. Ko enkrat to dejanje postane problematično, izgine, pa čeprav žanr ali način pisanja naznani svojo ponotranjeno problematiko, s tem zgolj zanika ali uničuje samega sebe. Jacques Derrida je

opozoril na morebitno komplikacijo pojma avtobiografski ravno zaradi nemo(go)čnosti dejanja ali smrti (Derridaju pomeni avtobiografija nezavedno reprodukcijo s strani teksta, medtem ko se subjekt trudi, da bi avtobiografijo racionaliziral oziroma razumel).

»Ločnica, ki oddaljuje avtorjevo življenje od njegovega dela, postane zamegljena. Njene točke razdeljene; njena enotnost, njena identiteta postaneta dislocirani. Ko identiteta postane dislocirana, potem se mora problem z avto iz pojma avtobiografski postaviti povsem na novo. Potrebno se je vprašati, če se bo pojem avto dalo razumeti znotraj teh meja« (Derrida, 1990: 67)

Ločitev avto od avtobiografski, redistribucija avtobiografskega, bi prinesla kruto razdejanje subjekta, subjekta dela in subjekta pisatelja. Vendar bi takšen tekst postal poglobljen znotraj avtobiografije, saj bi bil hkrati rešitev za problem avtobiografskega pisanja. Verjetno pa, da je Derrida vseeno koketiral z Barthesom, saj se je tudi on zavzemal za mejitev med avtorjem in njegovim delom. V Barthesovi knjigi *Roland Barthes by Roland Barthes* je skozi celotno knjigo čutiti idejo o pisanju subjekta in subjekta, ki piše ter dominira diskurzivno prakso. V knjigi *Writing degree Zero* je avtor sam dejal, da je stil biološki. In se tudi zaveda, kako drastično se stil spreminja od teksta do teksta in skozi to nestabilnost se zdi, da Barthes celo meri signifikanco tega problema.

Povsem drugačen odnos do avtobiografije ima Maurice Blanchot. Že v osnovi je ideja, da pisec nikoli ne more brati lastnega dela, precej rigorozna, saj s tem razkriva tisto osamljenost avtorja, za katero je Blanchot venomer stal. Avtor torej zagovarja pozabo lastnega ustvarjalnega procesa, ki posledično vodi v spornost avtorjeve samointerpretacije. Zaradi tako radikalnega umika subjekta oziroma avtorja iz dela, se proces avtobiografije pri Blanchotu nikakor ne bi mogel zgoditi.

Če bi na kratko povzel, bi lahko rekel sledeče. Pri Barthesu je ego tisti, ki nagovarja subjekt, da piše svojo zgodovino, vendar pri samem pisanju izstopa iz samega sebe. Pri Derridi je potrebna dekonstalacija odnosa subjekt-delo, da

lahko pride do avtobiografije. Pri Blanchotu pa je potrebno ponovno izbrisovanje subjekta iz dela, da lahko subjekt preživi; s tem pa pušča v delu sled, ki ji rečem avtobiografija.

1.4. Psihoanaliza

Psihoanaliza je pri transcendentalni zavesti najpomembnejša diskurzivna praksa, saj se ne ukvarja s konstrukcijo subjekta, pač pa s (s)poznavanjem subjekta. Čeprav je psihoanaliza širok pojem, se lahko na več mestih seka s pojmom smrti avtorja. Prvi in celo najbolj prepoznavni je vsekakor avtobiografski. Sicer je metodološko to danes najbolj razširjeni koncept psihoanalize, kar ga dela tudi zelo privlačnega. Čeprav gre za samorefleksivno dejanje, Barthes vsekakor ni znal pojmovati psihoanalize v svojem delu. Najdlje, kar je prišel, je bila zgolj slutnja o tem, da se avtor zmeraj obrača po dveh obrazih. Eden na tisti strani, ki se kaže proti družbi in drugi na tisti, ki se kaže proti literaturi. Vendar Barthes ni snoval ideje o prepletanju obeh obrazov avtorja, ki bi imele drastične posledice na njegovo avtobiografijo. Na to opozarja šele Foucault, ki odstopa od Barthesove ideje o istoimenskem problemu; tj. smrti avtorja. Barthes smrt avtorja obdela vzporedno z literaturo kot prvine, kjer se smrt pojavi, Foucault pa išče smrt prečno na literarno delo. S tem, ko Barthes ugotavlja, kdo govori, se sprašuje na ravni ontologije literarnega dela, predvsem pa postavlja vprašanja pisatelju, stvarniku nekega dela in ne toliko sami vedi, Foucault pa naredi ravno nasprotno. Ne zanima ga naratologija v najbolj sintaktičnem smislu, pač pa funkcija tistega naratorja, od katerega se sam [narator] oddaljuje. Torej Foucault naredi tisti ključen korak, ki ne zajema samo avtobiografskega dela, pač pa celotni nabor del avtorja, s tem, da ohranja funkcijo naratorja, čeprav je od njega oddaljen. Ta metoda je danes res še najbolj podobna analizi psihe, saj se narator, ki je hkrati avtor in bralec, svojih dogodkov spominja tako, da jih kritično ovrednoti, se ne istoveti z njimi. Če bi to delal Barthes, bi edini problem nastal zgolj v tem, da bi narator (torej tisti, ki je na terapevtskem stolčku) suspendiral sebe kot avtorja. Zato psihoanaliza pri Barthesu ne bi mogla obstajati.

Drugi pristop psihoanalize pa je vsekakor bolj zanimiv. Mitiziranje literature, kot se izrazi Susan Sontag v analizi Barthesa. Mitja Velikonja v svoji knjigi *Masade duha* razlaga mitiziranje človekove zgodovine sledeče:

»Mitologije se je treba lotiti drugače: hudo resno vzeti vse, kaj je že skoraj smešno zlagano in izmišljeno, beležiti do onemoglosti skrajna pretiravanja in benigne ekstrapolacije, strogo jemati počezne maksimalizacije ali bolna posploševanja. Edino na ta način lahko pridemo do vsaj grobe slike o imaginariju – torej samopredstavitvi določene družbe – in njegovih nosilcih« (Velikonja, 1996:15).

Torej naloga psihoanalize je demistifikacija pisanega, govorenega, torej umetnosti na sploh, saj so družbeni akterji (torej avtorji sami) edini, ki zapakirajo kakršnokoli dejanje; ga torej mitizirajo, s tem pa zaprejo pot do svoje lastne zgodovine. Tu bi bilo za lažje razumevanje potrebno ponovno vzeti v zakup dejstvo, da se mitiziran avtor, ki je tako ali drugače že mrtev, mora znajti v polju imaginarnega, ter se le tako držati pri življenju, napajati svojega naratorja, svoje avtorstvo ter bralca. Torej soočanje z lastno zgodovino, ki je v mitu zamrznjena, se mora v psihoanalizi ponovno odpreti. In prepustiti analizi naratorja, avtorja ter bralca. Eklatanten primer temu je vsekakor Šeherezada v 1001 noči, ki jo več omenjam v naslednjem poglavju. Na podoben način se posameznik, ki sestopi iz lastnega avtorstva, sooča s svojimi preteklimi dejanji, s svojo preteklostjo, ki ga mora, kakorkoli želi, obračati, redefinirati, prenoviti, se istovetiti z njim, itd. Torej v veliki meri ta drugi vpliv kaže na dejansko iskrenost avtorja (do naratorja-sebe in bralca-sebe) v psihoanalitskem vidiku literature. Če sebi ta avtorjeva triada ni samozadovoljiva, potem ali zgodba ni zrela za mit ali pa avtor ni sposoben psihoanalize samega sebe.

Žal pa je psihoanaliza v odnosu do avtorja, literature in njune avtobiografije, preširok pojem, zato se ne bom spuščal v obširnejšo analizo iskanja razlogov in nalog psihoanalize v nalogah in funkcijah avtorja.

2. Foucaultova replika na Barthesa

V svojem eseju "Kaj je avtor?" Michel Foucault (glej zbornik Sodobna literarna teorija, str.:25-40) začne s kritično razpravo prejšnje knjige "The order of Things". V tej knjigi je Foucault začel raziskovati, pod kakšnimi pogoji in kakšnimi možnostmi postane posameznik objekt svojega znanja in določene discipline; čemur tudi sam pravi družbene vede ali humanistične vede. Iskal je pravila in zakone, kako se v humanističnih vedah formulira sistem misli, ki se pojavi že v XIX. stoletju. Njegova glavna metoda za preučevanje teh disciplin - in kako izoblikuje objekt v teku študije - je bila preučevanje "diskurza" oziroma "diskurzivne prakse". Iz tega pa lahko sklepam že na prvo pomankljivost, ki so jo Foucaultu očitali, in sicer, da se je posluževal destruktivističnega in nihilističnega razmišljanja.

Če je Jacques Derrida trdil, da začnemo tekst ponovno vzpostavljati vsakič znova, ko ga začnemo prebirati, lahko izhajam, da ga vsakič znova subjektiviziramo:

"ki ne le v teoriji, temveč tudi v praksi (v načelu svoje prakse) uravnava razmerja med govorom in pisavo, le-tej pripiše le ozko in izvedeno funkcijo. Ozko, kajti pisava je zgolj ena od modalnosti dogodkov, ki se lahko pripetijo govornici, katere bistvo, kot to na videz učijo dejstva, lahko vselej ostaja očiščeno slehernega razmerja do pisave" (Derrida, 1998: 43).

Zato lahko začnem razvijati misel, čemu je Foucault naslovil svoj esej "Kaj je avtor?" in ne z "Kdo je avtor?"? Ravno zaradi funkcije, ki jo uprizarja besedilo, da vidimo pisatelja ali avtorja kot jezik oziroma kot tekst, ki ga beremo in tudi zato, ker je avtorjeva funkcija zminimalizirana le na individualnost, ki mu jo ponuja le tekst. "Kaj", se torej v tem primeru nanaša le na to zunanost, odsotnost avtorja, na to imanentnost teksta, ki se v tekstu ponuja, da je avtor prisoten pri tekstu le takrat, ko piše tekst. To idejo zariše tudi Derrida, ko predstavi pisanje kot dejanskega in ne nenavadnega; ni bistveno kaj je napisano, vendar kaj naredi pisanje bistveno.

Za Foucaulta "diskurz" pomeni entiteto misli in pisanja, ki jo združuje skupen objekt študije, skupna metodologija in/ali skupen set terminov in idej. Ideja o diskurzu omogoča Foucaultu preučevanje različnih tekstov, iz različnih dežel in različnih zgodovinskih obdobj, različnih disciplin in različnih spolov (Rabinow, 1984). Za primer "diskurza" lahko navedem primer igranja inštrumenta, ki vsebuje vsa napisana pravila o igranju tega inštrumenta, kolekcije not, ki zaobsegajo učenje igranja inštrumenta, razprave o igranju na ta inštrument, uporabljanje in pravilno vzdrževanje inštrumenta, itd.

Kot lep primer tega Foucault poda v delu "In the Order of Things" nekaj naturalistov, vključujoč Buffon-a - francoskega pisatelja v 18. stol. – in Charlesa Darwina - britanskega pisatelja v 19. stol. - kot pripadnika istega diskurza oziroma diskurzivne prakse. Kritiki so spraševali Foucaulta, kako je lahko dve tako različni osebi, iz različnih obdobj, časa in različnih disciplin spravil pod isto streho?

Odgovor zapiše v tem eseju, kjer se sprašuje, zakaj moramo biti zaskrbljeni z idejami avtorja, namesto, da bi raje gledali na diskurz kot razvrščanje po tekstu in ideji. Zakaj, se sprašuje, moramo vedno slediti avtorjevemu izvoru in ga razvrščati na podlagi le-tega? Zakaj vztrajamo pri tem, da so ideje ali koncepti ali celo literarna dela vedno proizvod individuumu?

V eseju napiše seznam vprašanj o avtorstvu, katerih ne bo naslovil direktno. Zato se raje naslanja na odnos med avtorjem in tekstom in način, kako tekst prikaže, da je avtor tista podoba, ki je zunaj teksta, ki obstaja pred tekstom in ga posledično lahko tudi ustvari. Kar pa se ponovno navezuje [o katerem Foucault tudi govori] na Derridajevo idejo o "centru teksta"; o kraju iz katerega izvira tekst, ostaja zunaj in ga na določeni stopnji tudi razbije [center ali avtorja].

Preden pa naredi to, posveti nekaj besed modernemu novelistu in dramatikumu Samuelu Beckettu, še posebej pa njegovemu sporočilu "what does it matter who is speaking?" Foucault vidi v tem stavku izraz kot pglavitni princip sodobnega pisanja ali kot Foucault temu pravi "écriture". Eno od znamenj

"écriture" je vzajemna igra pomembnih v igri; jezik v takem načinu izražanja se ne nanaša na pomembnega, ampak se nanaša bolj na igro med pomembnimi.

Beckett sam je leta 1945 v Le Monde et el pantolon zapisal, da:

"Pisati čisto vizualno percepcijo je tako kot pisati brezpomenske fraze. Seveda. Saj vsakič, ko želimo, da besede naredijo resnično premestitev, vsakič znova želimo, da izražajo vse drugo kot samo besede, se postavijo v tako zaporedje, da razveljavijo same sebe. To, brez kakršnega pomisleka, je to, kar daje življenju svoj čar. Ker ni pod nobenim pogojem stvar zavedanja, ampak vizije; enostavnega gledanja. Samo to in le ta vizija, ki občasno dopušča posamezniku, da vidi in ne teži vedno k temu, da bo napačno razumljena, da dopušča ignoriranje vsega, kar ni zunanost."

"Ecritura", o kateri Foucault govori, teži k monologu kot k dialogu ali z drugimi besedami povedano, da vse prej obstaja pisanje kot samo nanašujoče, da obstaja pisanje o pisanju ali o jeziku, kot pa pisanje o ali za družbeno komunikacijo. Pisanje kot tako, je zato vedno v protislovju s slovničnimi pravili in strukturami preko katerih je izdelan pomen. Zaradi tega pride Foucault do sledečega zaključka, da "écriture" ne povzdiguje emocij povezanih s kompozicijo [pisanjem]. Pisanje ni vodilo avtorjevega izražanja emocij ali idej - ker pisanje ni namenjeno komuniciranju med avtorji - pač pa širjenju samega jezika, ne glede na eksistenco avtorja ali bralca. Pisanje:

"V pravem pomenu zadeva ustvarjanje prostora [odprtja] v katerega subjekt konstantno izginja" (Rabinow, 1984: 102).

Igor Zabel v knjigi Speculationes s pomočjo Kieferjeve slike, definira ta vmesni prostor na način:

"Da je treba vmesni prostor pojmovati kot prostor, v katerem se slika (torej "predmet interpretacije") kot taka šele vzpostavi. "Vmesni prostor" je, tako rekoč, njena bitna podlaga. Dela, ki so razklenila modernistično

objektnost, so pokazala, da mora biti pojem vpisan v samo konstrukcijo bivajočega. Če so namreč nekatera modernistična dela poskušala doseči prav učinek dojetja samostojne in od gledalca neodvisne (samo)biti dela kot "objekt", so tako razni avtorji, kot sta Serra in Kiefer, pokazali, da lahko ta zase bivajoči predmet biva le še na ravni koncepta in še onstran te ravni, onstran možnosti mišljenja in dojemanja" (Zabel, 1997: 34).

Še ena poglobljena tema ali princip "Ecritura-e", ki jo želi Foucault prikazati na Beckettovem citatu, je ideja o zvezi med pisanjem in smrtjo. Skozi večino Zahodne kulturne zgodovine, je pisanje pomenilo opremljanje s smrtjo oziroma postati nesmrten [večen]. To prikaže tudi na grški epu, kjer lahko junak umre mlad, ker mu njegovo junaško dejanje omogoča nesmrtnost in tudi v ne-Zahodnem tekstu "Tisoč in ena noč", kjer pripovedništvo Šeherezado vsako noč varuje pred smrtjo. V modernem času pa pisanje [ecritura] postavi celotno zgodbo na glavo; namesto zagotovljene nesmrtnosti [odvrčanje smrti], pisanje ubija avtorja.

Zakaj torej Foucault pravi, da je avtorjeva individualnost razveljavljena s strani teksta oziroma pisanja, ravno zato, ker sedaj vidimo avtorja [pisatelja] kot funkcijo jezika samega. V humanistiki, se kategorije avtor, tekst in bralec zdijo same po sebi očitne in strogo ločene; avtor je ustvarjalec teksta, ki ga kasneje prebere bralec. Avtor je poreklo in izvir neke plodne moči, ki je vsakemu svojstvena in s pomočjo katere ustvarja nekaj povsem novega. Z vidika poststrukturalizma, odnos med avtorjem, tekstom in bralcem nadomesti odnos med jezikom (kot strukturo) in subjektom (tj. pozicija, ki jo posebimo znotraj strukture jezika).

Althusser je pokazal, kako smo interpelirani kot subjekti v ideološke strukture in kako to vpliva na literaturo; kot bralci, vsak od nas postane interpeliran subjekt znoraj ene ali večih tekstualnih ideologij. Foucault uporabi iste premise da zaključi, da tako avtor kot bralec nastopita kot subjekta znotraj jezika oziroma bolj specifično znotraj teksta (tj. tekstualne ideologije).

Zakaj je avtor mrtev? Na ta način Foucault pove, da je avtor decentriran, prikaže, da je le del strukture, na poziciji subjekta in ne v samem centru. V humanistiki je bil avtor poreklo in izvir teksta (in morda tudi jezika samega, kot Derridajev inženir) in je transcendiral nad tekstom, saj je bil sam center. V proglastitvi avtorjeve smrti Foucault sledi Nietzschejevi izjavi, da je bog mrtev, izjava, ki jo Derrida razume, da bog ni več center filozofije, katerega Nietzsche zavrača. Z idejo, da je avtor mrtev, Foucault razdira idejo, da je avtor poreklo nečesa originalnega in jo nadomešča z idejo, da je avtor proizvod pisanja teksta.

Podobno idejo zapiše Lev Šestov, da:

"Ni bolj napačnega prepričanja, kot je med ruskim ljudstvom razširjeno mnenje, da pisatelj obstaja zaradi bralcev. Nasprotno - bralci obstajajo zaradi pisatelja. Dostojevski in Nietzsche ne pišeta zaradi tega, da bi širila svoja prepričanja med ljudmi in jih prosvetljevala. Onadva sama iščeta luči, sama nista gotova, ali je to, kar se jima zdi luč, res to, ne pa goljufiv divji plamenček sredi močvirja, ali, kar je še slabše, privid razrvane domišljije. Bralca kličeta za pričo, od njega hočeta prejeti pravico do samostojnega mišljenja, upanja, pravico do obstoja. Idealizem in spoznavna teorija jima povesta v obraz: Blazna sta, pokvarjena, obsojena in izgubljena. Onadva pa se sklicujeta na končno instanco v upanju, da bo preklicana strašna obsodba" (Šestov, 1999: 179).

Kar pa močno diši po T.S. Eliotovi "Pusti deželi".

Tako avtor obstaja le v času nastajanja teksta oziroma v času pisanja. Kar avtor stori je njegovo delo oziroma tekst. A Foucault gre še korak naprej, ko cilja na kritiko v humanistiki, zakaj ko je enkrat avtorjevo delo napisano, zakaj se začnemo spraševati, kaj mislimo s tem delom? Naloga je torej odkriti vezi med avtorjevim življenjem, njegovo zgodovino, njegove interese ipd., saj si, vedno bolj in bolj želimo spoznati tisti pravi pomen, ki ga sporoča avtor z vdorom v njegovo življenje in spoznati sleherni košček njegove zgodovine.

In točno to, kaj mislimo s tem delom, ilustrira z idejo, ali je recimo delo [umetnina] tudi delo, če zapišemo na listek papirja, katere sestavine potrebujemo za pripravo kruha? Če bi vedeli, da je to zapisal T.S. Eliot na hrbtno stran računa iz trgovine, ali bi to smatrali kot delo? Ali bi temu lahko rekli delo, poezija, proza T.S. Eliota? Foucault predlaga neke vrste teorijo, ki bi analizirala, kaj vse lahko štejemo pod avtorjevo delo. Analogno se pojavi vprašanje ali lahko delo anonimneža predstavlja delo (kot umetnino), pa čeprav je avtor nepoznan.

V razlagi pomena "écriture" Foucault razpravlja, da v igri s tropi ne izloča ravno avtorjeve ideje, pač pa ga transcendentira nad sam tekst. Avtorjevo ime je dostojno ime in razkriva ne samo njegovo zgodovinsko ozadje, ampak ga hkrati določa kot posameznika. Naredi pa še več kot samo to. Ko rečemo Shakespeare ali Foucault, mislimo ne samo na osebo, ki je živela v določenem obdobju, pač pa ga označimo z lastnostmi, načinom razmišljanja, njegovo metodologijo, kontemplacijo in seveda njegovimi deli [tekstom] ali oblikami diskurza.

Avtorjevo pravo ime oscilira med dvema točkama: (i) na eni strani med označbo te osebe in (ii) opisom, ki se nanaša na avtorjeve ideje, dela, kjer niti označba niti opis nista enaka niti izolirna [izomorfna]. Avtorja kot znanilca se lahko torej prepozna ali po označbi prave osebe ali označbi ideje oziroma teksta. Odnos med znanilcem in označbo, torej med avtorjevim imenom in tistim, kar ga označi ali opiše, je arbitrarno in [nujno] ločljivo.

Na primer: Shakespeare je lahko oseba, ki je živela v Angliji v XVII. stol. ali pa se nanaša na številne drame in poezijo, ki je povezana z imenom "Shakespeare". Ideja o ločljivosti označenca in opisom postane vidnejša, ko recimo trdimo, da Shakespeare ni napisal "Igre o Shakespearu", kar pomeni, da ta zgodovinska oseba dejansko ni odgovorna za dela po imenu "Igre o Shakespearu". Tak stavek nima smisla, razen če rečemo, da Shakespeare pomeni dve različni stvari.

To prikaže, da avtorjevo ime služi kot identifikacija in ne le kot element jezika. Da se torej prepozna, da Shakespeare ni W. Wordsworth ali T.S. Eliot ali O. Paz, itd. Avtorjevo ime, sodeč po Foucaultu, karakterizira poseben način obstoja diskurza; tekst, kateremu je pripisano avtorjevo ime, daje samemu tekstu večji status, pomen in večje kulturne vrednote napram tekstu, ki nima avtorja.

Tako pridemo do štirih značilnosti teksta [umetnine ali dela], ki jih imajo avtorji oziroma, ki ustvarijo avtorjevo funkcijo.

Prvič, tekst je objekt polastitve oziroma oblika lastnine. Govori in knjige so bili pripisani avtorjem tisti moment, ko so avtorji sami postali subjekti kritike [Foucault se polasti besede "kaznovanja"], za kar so povedali v govoru ali zapisali v tekstu. Ko je avtor povedal ali zapisal kaj kaznivega, nekaj kar ni bilo v skladu s pravili, potem je sistem oblasti kaznoval govornika ali pisca.

Drugič, avtorjeva funkcija ni univerzalna ali stalna v vseh diskurzih. Celo v času civilizacije nekateri teksti niso zmeraj zahtevali avtorja. To so bili časi, ko so teksti, ki jim danes pravimo bajke, pripovedke, epi in anekdote, bili sprejeti, se širili in bili valorizirani brez vprašanja o identiteti avtorja, medtem ko so bili "znanstveni" teksti opremljeni z "Aristotel je zapisal, Hipokrat je rekel", ipd.. V XVII in v XVIII stol. je bila situacija obrnjena, saj so znanstveni teksti govorili sami zase, o objektivnih rečeh, a vseeno so bili presojeni na osnovi argumentov in ne na osnovi avtorjevega imena, saj so bili sami po sebi zadostni in so zagotavljali dovolj resnice in primerne preverljive aparate. V tem času pa so se pojavljali tudi pisatelji, kar je pripeljalo do avtorjeve funkcije, da se je vedlo, da je "Machbeth-a" napisal Shakespeare in ne kar nekdo v Elizabetanskem gledališču, ker je potreboval denar, da se je preživel.

Tretjič, avtorjeva funkcija se ne oblikuje spontano ali skozi diskurz posameznika, pač pa rezultira v različnih kulturnih konstruktih, v katerih točno določimo, katere so avtorjeve in katere ne (pri tem moramo biti seveda zelo pozorni na informacije, ki jih zlahka spregledamo in imajo veliko težo in tudi obratno; torej moramo znati izluščiti bistva od nebistva).

In četrtič, tekst zmeraj vsebuje znake, ki se navezujejo na avtorja oziroma ustvarijo avtorjevo funkcijo. Najlažje prepoznaven je osebni zaimek "jaz", kjer je "jaz" pripovedovalca enak "jaz-u" avtorja.

3. Smrt avtorja ter rojstvo bralca

3.1. Kritika avtorju

Kritiki so zagovarjali, da nepomembnost avtorja nenehno postavlja pod vprašanje determinizma, posebej, če ta išče alternativne modele za ponovno postavitev diskurza. S tem vprašanjem se je ukvarjal za časa Barthesa še največ Foucault. V knjigi »The order of things« je Foucault skušal doseči megalomanski projekt, da bi predstavil in nato pojmoval zgodovino kot misel, znotraj katere se vloge posameznikov – recimo od srednjega veka dalje – povsem podredijo brezosebnim silam. Ta determinizem, ki ga želi Foucault razširjati, je še najbolj soroden kritiki marksizma v tem, da čas fragmentira v samoreglativne časovne strukture. Zato – kot to Foucault do vrha razvije v Arheologiji vednosti in celo to tudi kasneje zavrže - se naveže na izjave, tekst, filozofske sisteme kateregakoli časa, ki bi bili podvrženi koherentnemu sistemu formulacij, na podlagi katerega bi se pridelovalo znanje. Zato se v želji po iskanju omnipresentne definicije diskurza, ne osredotoči več na ljudi kot akterje, pač pa na regularnosti, ki obstajajo znotraj diskurza; to so diskurzivne regularnosti. Do njih pride na podlagi različnih odnosov med izjavami, odnosov med skupinami izjav in odnosov med izjavami in dogodki. Dogodki kot izjave, katere si Foucault izbere ravno iz dobro formiranih znanosti kot so tehnične vede, ekonomija, socialne vede in politične vede, privedejo do nabora pravil, ki določajo pogoje, v katerih lahko neka izjava najde svoje mesto v diskurzu.

Izjava kot dogodek, ki predstavlja avtorju anti-strukturalistično entiteto, je bila v strukturalizmu definirana kot univerzalna skupina možnih izjav, s katero [definicijo] so se od Sausserja dalje zadovoljili, predstavlja Foucaultu sklop izjav, ki se je dejansko zgodil v določenem časovnem obdobju. Okvirno je to idejo nakazal že kot repliko na epistemološki krožek na Ecole normale superieure v knjigi "Reči in stvari - arheologija humanističnih ved."

V njem – epistemološkemu krožku – išče pravi postopek sistematičnega preučevanja zgodovine. Literarna analiza, ki preiskuje notranjo strukturo dela, je

v konstantni epistemološki dilemi; dilemi diskontinuitete. Linearno zaporedje je nadomestila "igra razreza po globinah". Če so mnoge zgodovinske discipline prešle od kontinuiranega k diskontinuiranem, potem je šla "kar zgodovina" (kot jo poimenuje Foucault) v nasprotno smer.

Za zgodovinarja je bila diskontinuiteta hkrati dano in nepojemljivo; vse kar se je kazalo kot nebulozno in razpršeno, je moral zgodovinar obiti, zbrisati, da se je lahko pokazala diskontinuiteta. Zgodovinarjeva naloga je bila v končni istanci, da jo je odpravil.

Avtorju je zgodovina ne več obnavljanje, veriženje onkraj očitnih zapovrstij, je sistematično udejanjanje diskontinuitete; torej gre za prehod od ovire v rabo. Diskontinuiteta postane operativni koncept, ki ga uporablja, saj gre za inverzijo znakov, za katere je pozitiven element, ki določa njegov predmet in validira njegovo analizo. Razumeti moramo, da je zgodovina postala dejanski del zgodovinarja (tj. določena urejena raba diskontinuitete pri analizi časovnih nizov).

Zgodovina, ki postane del subjekta, ki jo preučuje, ima svoje mesto, svojega referenta v predmetu, v svoji izjavi, ki Foucaultu predstavlja nabor možnosti manevriranja med kanonični pravili in samo-potrjevalnimi možnostmi za obstoj objekta. V tem možnostih se rišejo komplicirane (ko)relacije med izjavami in njihovimi možnimi nabori (iz)virov. In če, z vznikom sleherne izjave, referenca implicira na subjekt (v tem primeru zgodovinarja), potem je potrebno – po radikalnem Foucaultovem premiku – očistiti to izjavo njenega vira, njenega subjekta, njenega avtorja. Izjava napolni subjekta z dogodkom, vendar, kar je v njem dogodka, ni posebno ali nenavadno doživetje, pač pa mešanje različnih časovnih tekstur, ki zapolnijo mesto, ki pa nikoli in nikakor ni statično. Dinamika in spreminjanje definicije subjekta, naj bi ga pripeljalo do variiranj od stavka do stavka. Funkcija izjave neizogibno drži v sebi priklenjenega subjekta in njegovo funkcijo, ki je razumljena kot zmaličevanje teksta ali kot posledica napeljuje na mnogotero možnost definicije diskurza.

Pojmi kot so razvoj, vpliv, tradicija, ter njihove podobne zgradbe, so kontinuirane entitete, katerim skupni so fenomeni. Skupek takšnih fenomenov, ki so zgolj napeljevanje k napačnemu razumevanju avtorjeve želje po splošni analizi vednosti. Če so zgodovino konstituirali dogodki, potem je bilo za poznejšo strukturalistično misel nemogoče razumevanje zgodovinske kontinuitete. Zato Foucault pravi, da je v postulatu kontinuitete potrebno opustiti že izgotovljene sinteze, grupiranja, sprejemati dejstvo, da imamo opraviti s populacijo razpršenih dogodkov. Zato ne smemo imeti veljavne razreze ali grupiranja. Ne dovoli, da bi jih sprejemali takšne kot so, ne ločevali velikih tipov diskurza, ne ločevali žanre, ker sami nismo prepričani o rabi teh ločevanj v našem diskurzivnem svetu. Pri analizi skupkov izjav, ki so bile diskontinuirane, jih na podoben način ne smemo sprejeti porazdeljene in karakterizirane na način kot so bile v XVII. ali XVIII. stoletju, saj se niso enako členile kot v XIX. stoletju.

Na podoben način trdi, kadar imamo opravka s kakšno znanostjo, govorom, delom ali knjigo, je potrebno gradivo, ki ga želimo obravnavati, postaviti v njegovo nevtralnost, v populacijo dogodkov v prostoru diskurza. Tako nastopi projekt čistega opisa dejstev diskurza. Ta opis se zlahka loči od analize jezika. Seveda pa je mogoče vzpostaviti lingvističen sistem le tako, da uporabimo korpus izjav ali zbirko diskurzivnih dejstev.

Podobnosti, ki smo jim priča v diskurzu različnih zgodovinskih obdobj in katere še najslabše razumemo kot splošen namen tistega časa (saj le malokrat ocenjujemo zgodovino skozi njena zgodovinska očala), izvirajo iz striktnih epistemoloških nadomestkov. Ti nadomestki oziroma falsifikati oziroma simulakri so mejniki različnih zgodovinskih obdobj, njihov namen pa je redukcija množičnega diskurza oziroma filtriranje odvečnega šuma. Ti nadomestki se skozi epistemološke vode formulirajo v mišljenje, torej vplivajo na aktiviranje diskurza v določeni dobi.

Ko je enkrat mašinerija vizij vzpostavljena do te meje, da sistem spodbuja mišljenje, dobimo to, kar je v sržu Foucaultove ideje o arheologiji. Arheologija za Foucaulta torej postane mati narava, saj mu – če sem pesniški – vrača

znanost. Arheologija mu torej predstavlja bistvo razumevanja človekove tradicije. Foucault torej izkopava vse tisto kar je Barthes zakopal ali drugače povedano, Foucault odkriva tisto, kar je Barthes zamumificiral (beri: zmitiziral).

»Rad bi razlikoval med zgodovino idej in zgodovino misli. Večino časa zgodovinar idej skuša določiti, kdaj se določeni koncept pojavi in ta moment je največkrat označen s prihodom nove besede. Kar pa skušam narediti kot zgodovinar misli, je nekaj drugega. Skušam analizirati način, kako institucije, običaji, navade in obnašanje postanejo problem za ljudi, ki se obnašajo drugače, imajo drugačen tip navad, ki prisegajo na drugačne običaje. Zgodovina idej zajema analizo ideje od njenega rojstva, skozi njen razvoj in umestitev med ostale ideje, ki skupaj tvorijo kontekst. Zgodovina misli je analiza, kako neproblematičen del spoznanja, nabor običajev, ki so sprejeti brezpogojno, ki so poznani in »tihi«, so nediskutabilni, postanejo problem. /.../ Zgodovina misli, razumljena na ta način, je zgodovina, kako se ljudje začnejo soočati s problemom, kako ljudje postanejo radovedni glede tega ali onega – na primer; o norosti, o kriminalu, o seksu, o njih samih, o resnici « (Foucault, 2001: 74).

Niso površinske strukture zgodovine, ki bi bile cilj arheološkega raziskovanja, pač pa epistemološki temelji, na podlagi katerih se je v večji meri razvil diskurz zahodne civilizacije.

Na tem mestu se tako vloga avtorja izenači z epistemološkim vršilcem (dolžnosti). Na tem mestu se Foucaultovi prisotopi ponovno enačijo s kritiko marksizma v smislu, da vidi ideje kot produkt in neko motivacijo zgodovinskih sprememb. Ampak medtem, ko marksizem dovoljuje številne preseke med neosebnimi silami in neločljivo subjektivnostjo, je Foucaultova arheologija predstavljena kot delo posameznih mislecev, ki so do zadnje pikice sprogramirani v epistemološki konfiguraciji.

Po Foucaultu je človek prišel v obstoj kot subjekt znanja šele v 1800, v času, ko je Kant predstavil antropološka vprašanja v filozofski luči. Podobno idejo je imela Susan Sontag v predgovoru Barthesovi knjigi *Writing degree zero*:

»...Kantov koncept pisatelja kot varuha o popolnem koncu, Barthes predpostavi, da Sartre potlači dejstvo, da pisatelj lahko izbira... /.../ ... izbira v kakšnih socialnih okoliščinah bo pisatelj pisal, katerim pisatelj potem prilagodi naravo njegovega pisanega jezika. Pisatelj ne more postaviti literature na ramena družbenih skupin ali etičnega konca. (Sontag v Barthes, 2001:xiv)«

Točno ta ločnica o vprašanju izbire naj bi postavila enostnost subjekta. Subjekt tako zavzema – s spoštovanjem, seveda – vloge empiričnega objekta znanja, ter zavzema tudi dvignjeni subjekt, ki predstavlja pogoje za zmožnost znanja. Če je dejansko – po Foucaultu – človek (oziroma subjekt) prišel v obstoj, potem je svež izum. Vendar njegova sodobnost ne predpostavi, da bo (v arheološkem smislu), če je njegovega znanja konec, človek izginil. Vendar me navdaja sproščujoč navdih, da če je človek res star dobrih 200 let, potem bo ponovno izginil, ko bo znanost izumila nove oblike znanja.

Torej se metodološko človek spreminja glede na objekt znanja. Vendar je globalna Foucaultova domneva zelo vprašljiva s kančkom Barthesovega premisleka. Foucault v tem pogledu opravlja svoje delo veliko bolj malomarno, veliko bolj kapitalistično, bolj marksistično, saj njegova širokogrudna analiza skozi celotnih dvesto let dejansko lahko predpostavi zaton avtorja. Torej pokop avtorja, če pride do zamenjave metodološkega okvirja v človekovi znanosti. Vsekakor pa pozabi na svojo mikrofiziko, ki bi mu v zrnu časa prinesla nepopravljivo bistvo njegove arheologije. In sicer, da ne bi bilo treba skupkov izjav, tekstov, da bi iz njega povlekel avtorja, pač pa bi moral svojo diskontinuiranost prezirati tako kot je to skušal Blanchot. In sicer, da bi se povzpел nad delo, pri tem pa pozabil na avtorja. Osredotočenje na kontinuirano tradicijo bi zato znalo Foucaultu prinesiti potrpežljivost do družbenih pojavov. Da se dogajajo, da jih preučujemo na podlagi zgodovine, torej da nismo prečni na zgodovino. Po drugi strani pa je globalna Foucaultova domneva vprašljiva, če

smo vsaj malce pod vplivom Barthesa. Barthes namreč ne suspendira zgodovine, pač pa se ji premalo posveča. Njegova kritika avtorju in smrti avtorja se je rodila zgolj iz premise o analizi Balzaca. Dočimer se je Foucault osredotočal takorekoč na celotno zgodovino krščanstva in z njim zajeta vsa literarna dela, zapise, izjave, tekste.

3.2. Prispodobe interpretacij

V knjigi »The order of things« se Foucault odmakne od pozornosti statusa avtorstva. S tem zgradi logično sklenjen krog, znotraj katerega je arheologija zavarovana pred pritiski drugih diskurzivnih praks. Tako bo arheolog (v Foucaultovem smislu) zmeraj izoliran nadzorovalec in nikoli sestavni člen arheološkega diskurza. Še več, ostal naj bi tudi zunaj časa, kot ena pomembnejših premis strukturalizma. Radikalna oddaljitev, saj se klasična epistemologija v tem pogledu razlikuje. Z razliko od arheološkega načina razmišljanja, ima klasična epistemologija ugodno stičišče z modernostjo (ravno zaradi tradicije), kar za Foucaulta pomeni, da bi bila modernost predstavljena in ne razumljena znotraj klasične epistemologije, pri čemer pa bi bila zgodovina (oziroma tradicija) predstavljena kot »pogled na preteklost«. Torej korak, s katerim bi se zgodila alternacija klasične misli, da postane zgolj glina za prispodobe, torej glina za vzpostavitev novih meril, norm in vrednot naših navad, kako vplivati na preteklost. Torej eshatološko gledano, naj bi bil v tem smislu Foucault zaposlen z vprašanjem humanosti na primeru smrti avtorja kot konca človeštva.

Takšna pasivnost prekorači vse zmožnosti našega časa. Česar Foucault ne upošteva, je prestop diskurza v svoje neskončne možnosti. Problem je ravno v tem, da mit in podobni privilegirani kontinuumi parirajo arheologiji, saj so definirani in reprezentativni nosilci zgodovinskega diskurza in edino iz tega vidika so lahko izobčeni v prihodnosti. Zato se tudi Foucault ne more izogniti dejstvu, da postane avtor svojega teksta, zaradi monumentalne in totalitarne narave teksta, ki maliči pojem avtorstva in ga znova odkriva v arheoloških vodah kot sila problematičnega. Torej znotraj arheologije, ima Michel Foucault

največ težav z Michelom Foucaultom, saj ga nikoli ni mogel odstraniti, saj bo zgodovina še zmeraj tista, ki se bo izpovedala arheologiji.

Po eseju *Kaj je avtor* se je Foucault razrešil. Ko se je ponovno pojavil, je bil genealog (rodoslovec), znanstvenih sebstva, ki se ni več želel ukvarjati z vprašanjem avtorja pod pogoji njegovega izginotja, pač pa se je raje – ponovno cinično, kot Danilo Kiš v Enciklopediji mrtvih – začel spraševati, kaj naredi človeka človeka. To je bil zgolj rezultat njegovega novega odnosa do znanja, saj rodoslovec govori zgolj o resnici časa, kar pomeni, da postane on sam del zgodovine, ki jo piše, saj je interpretacija zmeraj njen interpret.

4. Zaključek

Če je smrt avtorja kategorična misel, in če je po smrti avtorja, kot ga definira Ronald Barthes, avtor res le še zunaj teksta, potem je v tej kategoriji takšno literarno delo posebna kategorija. V skladu s tem, da je umetnost opredeljena kot nekaj absolutnega, njen cilj ne more biti nič, kar je zunaj nje. In prilagajanje takšni ambiciji je ne ravno lahko delo.

Avtor je torej na enkrat ostal zunaj literarnega dela. Zaradi takšne narave njegove pozicije do lastnega dela, je avtor le še nekakšen potrjevalec ali preizkuševalec (hipo)tez svojega literarnega dela. Ideja, ki je razvita v takšnem delu, je dostikrat premalo resnična, da bi prenesla izoblikovano misel. Očitek, da je bila skonstruirana zgolj v teoretskem okolju, naredi takšen prenos v odsev resničnega življenja iz nje mrtvo misel.

Naj za zaključek naredim v nekaj odstavkih primerjavo med Šeherezado in Don Juanom (beri: tradicionalno in moderno literaturo oziroma povzeti zgodovino literature v zrnu peska). Oba sta obsojena na smrt. Vendar si Šeherezada podaljšuje svoje življenje tako, da si iz dneva v noč izmišlja zgodbe, da preživi. Don Juan pa je mrtev, saj ne čuti ničesar več, življenje ga ne spodbuja ter mu ne daje nikakršnih stimulansov. Ljubezen ga je ohromila smrti. Vsaka naslednja ženska, ki jo sreča, mu pove, da mu bo dala to, kar mu nobena pred njo še ni dala.

Kjer sta oba obsojena na prezgodnjo smrt, tam se njuna moč stopnjuje v željo po vračanju spomina. Šeherezada se spominja svoje zgodovine, svoje preteklosti, njen spomin določa njeno preteklost, čuti za prihodnost pa so ji zakrneli. Ne vidi se nikjer v prihodnosti, čeprav jo preganja strah po smrti. Grožnja njenega moža, ki ji veljuje, da se spušča v spomin, v tok zavesti, ki mu ni konca. Okoli tega zrastejo prijetne zgodbe, ki pa nadaljujejo njeno življenje. Torej jo pripovedovanje ohranja ne samo pri kruhu, pač pa tudi pri življenju. Po drugi strani pa Don Juanu ne grozijo s smrtjo, saj je nesmrten, ker je vse svoje velike ljubezenske opuse že spisal. Pač pa se mu, ko vsakič znova sreča žensko svojega življenja, zdi želja po smrti toliko bolj privlačna. In takšno

ponavljanje (deluje kot recitiranje oziroma memoriranje ljubezenskih besed, ki so mu obljubljene znova in znova) nima temeljev, da bi pustili Don Juanu, da se distancira od ljubezenskega diskurza. Osveževanje spomina in nostalgija sta zategadelj zanj sam strah in trepet. Če bi se mu življenje ustavilo na točki, kjer ne bi imel več možnosti, da se zaljubi, ali kjer ne bi imel več možnosti spoznati nove ženske, bi – najverjetneje kot Šeherezada – utonil v brezdelje lastnega profanega sveta. Tudi Šeherezadino življenje postane sčasoma nesmiselno, saj se ob vsaki novi repetitiji zdi vrednost življenja manjša.

In če bi bili postavljeni Šeherezadini zapisi ali Don Juanov ljubezenski diskurz v profano umetnost arhivskega sveta, ne bi več predstavljali elementarnega preživljanja, pač pa zgolj proizvod ekonomije »modernega« časa, ki bi težila k subjektivizaciji tega sveta in njeni vse hitrejši, boljši in lepši tehnični reprodukciji.

»To see the world in a grain of sand,
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
And eternity in an hour.«
(William Blake; Auguries of Innocence)

»Besede se naostrijo same in
sekajo vate in vame.«
(Miha Remec)

Epilog

Problem v romanih, ki so po svoji naravi težni romani, je ta, da je velikokrat ideja, ki napihuje zgodbo v romanu, le zametek neke večje tenzije po izražanju želje avtorja, da bi bila ideja povsem artikulirana. Zaradi tega so romani, gledano z moralnega vidika, brez življenja, saj je ideja zgolj preslikava avtorjeve teorije na papir (papir mu predstavlja prakso) in zato izropana ter revna. To se vidi predvsem v tem, ker je avtorjeva pretencioznost prevelika, ker išče potrjevanje teze ali domneve med paralelnima teorijama; tj. njegovo glavo in papirjem. Zgodba, oropana lastnega jezika, doživljajskih momentov, posledično že močno koketira s poljudno-znanstvenim pisanjem [avtorjeve biografije]. Tovrsten problem je vsebovala vsekakor Balzacova Sarreine, saj je z vidika pojmovanja umetniškega dela opredeljena kot nekaj absolutnega in zato njen cilj ne more biti nič, kar je [bilo] zunaj nje.

V takšni noveli in ostalih Balzacovih romanih ni torej nič nakazano, ker gre zgolj za nakazovanje, ali je ideja, ki jo izoblikujemo na podlagi knjige, z verjetnostjo v literaturi, odsev našega življenja. Namen navadne pripovedi je ugajati. V sebi nosi vsakovrstne, izredno pomembne ideje, saj potrebuje bralec, da bi se lahko zabaval, cel horizont idej in predsodkov.

5. Literatura

Anderson, Linda (2001): *Autobiography*. London and New York: Routledge.

Auerbach, Erich (1998): *Mimesis*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Bajt, Drago (1985): *Ruski literarni avantgardizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Bakhtin, Mikhail (1973): *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ann Harbor, Michigan: University of Michigan Press.

Barthes, Roland (1987): *Criticism and truth*. London: Athlone Press (prvič izdano 1966).

Barthes, Roland (1968): »Smrt avtorja«, v: Pogačnik Aleš (ur.) (1995) »Sodobna literarna teorija : zbornik«. Ljubljana: Krtina.

Barthes, Roland (1973): *The pleasure of text*. London: Cape. (prvič izdano 1976)

Barthes, Roland (1974): *S/Z*. New York: Hill and Wang (prvič izdano 1970).

Barthes, Roland (1977a): *On racism*. New York: Octagon Press (prvič izdano 1963).

Barthes, Roland (1977b): *Roland Barthes by Roland Barthes*. London: Macmillan (prvič izdano 1975).

Barthes, Roland (1977c): *Image, Music, Text*. London: Fontana Press – HarperCollins.

Barthes, Roland (1997): *Sade, Fourier, Loyola*. Baltimore, London: John Hopkins University Press (prvič izdano 1971).

Barthes, Roland (2001): *Writing degree zero*. New York: Hill and Wang (prvič izdano 1953).

Barthes, Roland (2002): *Fragmenti ljubezenskega diskurza*. Ljubljana: Cf* (prvič izdano 1977).

Baudrillard, Jean (1999): *Simulaker in simulacija / Popoln zlocin*. Ljubljana: Koda.

Benjamin, Walter (1998): *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Borges, Jorge Luis (1995): *Druge raziskave*. Ljubljana: Literatura, zbirka Labirinti.

- Borges, Jorge Luis (2002): Proza. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Cixous, Helene (1991): »Coming to writing« and other essays. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Daiches, David (1982): »Nova kritika«, v: Pogačnik Aleš (ur.) (1995) »Sodobna literarna teorija : zbornik«. Ljubljana: Krtina
- Debeljak, Aleš (1989): Postmoderna Sfinga. Celovec: Wieser.
- Debeljak, Aleš (1999): Na ruševih Modernosti. Ljubljana: ZPS.
- Deleuze, Gilles in Guattari, Felix (1995): Kafka. Ljubljana: Literatura, zbirka Labirinti.
- Derrida, Jacques (1990): Memoirs of the blind: The self-portrait and other ruins. Chichago: University of Chichago Press.
- Derrida, Jacques (1998): O gramatologiji. Ljubljana: Analecta.
- Foucault, Michel (2001): Arheologija vednosti. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Foucault, Michel (2001): Fearless speech. Los Angeles: Semiotext(e).
- Foucault, Michel (2001): »Odgovor epistemološkemu krožku«, Problemi, št.3/4.
- Jefferson, Ann in Robey, David (1984): Modern literary theory: A comparative introduction. London: Batsford.
- Lash, Scott (1993): Sociologija Postmodernizma. Ljubljana: ZPS.
- Marcelli, Miroslav (2003): Roland Barthes. Ljubljana: Društvo apokalipsa, zbirka Fraktal.
- Moi, Toril (1999): Politika spola/teksta. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Nietzsche, Friederich (1910): The joyful wisdom. Edinburgh: Foulis.
- Rabinow, Paul (ed.) (1984): The Foucault Reader; An Introduction to Foucault's Thought. London: Penguin Books (2. izd., 1991)
- Ritzer, George (1997): Postmodern Social Theory. New York: The McGraw-Hill, University of Maryland
- Sontag, Susan (ed.) (2000a): A Roland Barthes Reader. London: Vintage.
- Sontag, Susan (2000b): »O stilu«, Nova Revija, št. 219-220, Letnik XIX.
- Šerc, Slavo (1996): Nemška književnost danes. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, zbirka Novi pristopi.
- Šestov, Lev (1999): "Dostojevski in Nietzsche. Filozofija tragedije", Nova Revija, št. 212.

Velikonja, Mitja (1996): Masade duha: razpotja sodobnih mitologij. Ljubljana: ZPS.

Zabel, Igor (1997): Speculationes. Ljubljana: Studia Humanitatis; Minora.

Wideman, John Edgar (1996) (ed.): The best American short stories. Boston, New York: Houghton Mifflin.

Blake, William (1793): The marriage of heaven and hell.

URL naslov: http://www.levity.com/alchemy/blake_ma.html (1.1.2004)

ali URL naslov: <http://www.kobe-c.ac.jp/~watanabe/blake/mhh.htm> (1.1.2004)