

Avtoriteta avtorja: kult preteklosti ali prihodnosti?

Boris A. Novak

Univerza v Ljubljani
Boris-a.novak@guest.arnes.si

Članek analizira zgodovino pojma originalnost kot nepogrešljivega atributa avtorstva. Opre se na Lotmanovo razlikovanje med »estetiko istovetnosti«, značilno za starejša obdobja, in »estetiko različnosti«, ki se začne uveljavljati od renesanse naprej, ter na Mortierovo tezo, da postane originalnost kriterij umetniškosti že v razsvetljenstvu, in ne šele v romantiki in modernizmu, kot običajno mislimo. Spreminjanje koncepta avtorstva vpliva tudi na spreminjanje statusa prevoda: v srednjem veku je prevod vselej že tudi priredba, z dvigom Avtorja na piedestal absolutnega Stvarnika umetniškega sveta pa se status prevajalcev poslabša, prevajanje se sprevrže v izpeljano, sekundarno dejavnost. To hierarhično razmerje traja vse do pred kratkim, ko postmodernizem v književnosti (Borges) ter fenomenologija in recepcijska estetika na teoretičnem področju rehabilitirajo prevajalsko dejavnost. Tezo o smrti Avtorja nakaže že Mallarmé, eksplicite pa jo razvije Valéry. Pisec članka, sam pesnik, je prepričan, da je bila postmodernistična omejitev modernistične arogance Avtorja nujna, da pa ponavljanje Barthesovega gesla o smrti Avtorja dandanašnji ni več produktivno, saj globalna ekonomija temelji na avtorskih pravicah, ki jih hoče Kapital ukrasti avtorjem. Avtorjem, ki so še kako živi in z vso močjo brcajo nazaj.

Ključne besede: literarna teorija / avtor / avtorstvo / posnemanje / izvirnost / avtentičnost / zgodovinski pregledi / Mortier, Roland

UDK 82.0:808.1

Pričujoče razmišljanje je posvečeno literarnozgodovinski analizi kategorije, ki je tesno povezana s pojmom avtorja in je pravzaprav temeljni atribut in *conditio sine qua non* kakršnegakoli avtorstva: gre za kategorijo *originalnosti*, estetske inovativnosti.

Etimološki izvor pojma je seveda latinska beseda *origo*, – *originis*. Slovenci ta pojem označujemo z dvema etimološko tesno povezanimi izrazoma, ki izkazujeta pomenljivo razliko: *izvir* in *izvor*. Prva beseda – *izvir* – je vsebinsko konkretnjša, saj je povezana z vodo (*izvir potoka* ali *reke*). Izraz *izvor* nedvomno *izvira* iz besede *izvir*, a je sčasoma izgubil vsebinsko povezavo z vodo in pridobil pojmovno širino. Če besedi *izvir* in *izvor* marsikdaj še lahko uporabljamo kot sinonima, pa se njuna medsebojna razlika

poveča pri posplošenju obeh v abstraktna pojma: tako je *izvirnost* slovenski ekvivalent za *originalnost*, medtem ko *izpurnost* pomeni *prvobitnost*.

Francoski strukturalist Paul Zumthor je v delu *Essai de poétique médiévale* (Razprava o srednjeveški poetiki) lucidno in duhovito prikazal razmerje med avtorjem in jezikom v srednjem veku: »Pesnik je zasidran v jeziku bolj kakor jezik v njem.« (Le poète est situé dans son langage plutôt que son langage en lui.) (Zumthor 1972 68) V nasprotju z današnjim časom, ko si predstavljamo, da tekst izvira iz avtorja, je v srednjem veku avtor izviral iz teksta. V srednjem veku je bilo vse vnaprej določeno, vse je bilo tekst, torej ni bilo nikakršnega prostora in potrebe po originalnosti.

Za izhodišče našega razmišljanja je nadvse primerna tipologija kultur Jurija M. Lotmana, ki razlikuje med »*estetično istovetnostjo*«, značilno za starejša obdobja, in »*estetično različnostjo*«, ki prevlada v novem veku:

Zgodovinarjem srednjeveške umetnosti je znano, da se je njena estetika načelno razlikovala od sodobne. Če sodobna umetnost izhaja iz predstave, da originalnost, neponovljivost, individualna posebnost sodijo med vrline umetniškega dela, je srednjeveška vse to imela za greh, za izraz napuha, ter je zahtevala zvestobo pravadnim, 'od Boga navdihnjenim' vzorcem. Spretno ponavljanje zapletenih pravil umetniškega rituala – to je tisto, kar so zahtevali od umetnika. (Lotman 1970 120)

Estetika istovetnosti »je utemeljena na popolni identifikaciji naslikanih življenjskih pojavov z avditoriju že znanimi modeli-klišei, ki so vstopili v sistem 'pravil'. Klišei v umetnosti – to niso slabšalne besede, ampak določen pojav, ki je negativen le iz nekaterih zgodovinskih in strukturnih vidikov. (Lotman 1970 245)

Drugo vrsto sistemov, če jih premišljujemo na tej ravni, bodo predstavljali sistemi, pri katerih narava kodov pred začetkom umetniške percepcije avditoriju ni znana. To ni estetika istovetnosti, temveč različnosti. Načinom modeliranja stvarnosti, katerih je bralec vajen, umetnik zoperstavlja svojo, originalno rešitev, ki jo ima za resničnejšo.« (Lotman 1970 248)

Shakespeare bi po današnjih zakonih o avtorskih pravicah veljal za plagiatorja, saj si je na veliko izposojal teme in motive, zgodbe in dialoge pri starejših dramatikih ali italijanskih renesančnih novelistih. K sreči je bil Shakespeare boljši od avtorjev, od katerih je »kradel«. Da se je prav v času pozne renesanse »estetika istovetnosti« prelomila v »estetiko različnosti«, dokazuje pamflet, ki ga je dramatik Robert Green (ena izmed t. i. »univerzitetnih glav«) objavil l. 1592 in v katerem je označil mladega Shakespeara z besedno igro »shake-scene« (kar bi lahko prevedli kot »stresi-oder«) ter ga zasmehoval in mu očital, da krade od drugih. Tovrstna kritika bi v srednjem veku ne imela smisla, saj so vsi »kradli«. Zajemanje z drugih (iz)virov je bil normalen del ustvarjalnega procesa.

Tovrstno razumevanje kulture in umetnosti je imelo globoke posledice za vrednostna razmerja med avtorjem in prevajalcem. V srednjem veku je

bil prevajalec vselej že tudi prirejevalec: vsak prevedeni tekst je bil tudi že adaptacija. Meje med izvirnim besedilom, priredbo in prevodom so bile zabrisane. Zato prevode v tistem času pogosto uvrščamo med avtorska dela: Chaucerjeva verzija *Romana o roži* velja v enaki meri za prevod francoskega romana v verzih, ki sta ga napisala Guillaume de Lorris in Jean de Meung, kot za njegovo lastno delo. To prepletanje avtorske in prevajalske dejavnosti se je dogajalo na vmesnem manevrskem prostoru, ki se mu ponavadi reče *adaptacija*, *priredba*. Načelna razmerja med izvirnikom, prevodom in priredbo je dobro definirala Majda Stanovnik: »Prevod je jezikovno v celoti drugačen od izvirnika, ohranja pa njegovo individualno in zvrstno oblikovanost; priredba spreminja izvirnikovo namembnost, pogosto tudi zvrstno pripadnost, vendar se razpoznavno navezuje nanj s parafrazami in citati.« (Stanovnik 1998 35) V pričujočem članku poskušamo ta razmerja umestiti v zgodovinski kontekst.

»Estetika različnosti«, ki jo vzpostavi novi vek, ustoliči avtorja kot suverenega Princa Domišljije, Ustvarjalca, Kreatorja, Stvarnika umetniškega sveta, ki uživa božanske attribute. Posledično so tudi umetniško ustvarjanje razumeli kot *creatio ex nihilo*. Ta proces sakralizacije Avtorja se zgodi predvsem na podlagi kategorije originalnosti. Brez originalnosti ni Avtorja. Avtor, ki ni originalen, ni Avtor, je *contradictio in adiecto*.

Vzpon Avtorja ima za posledico padec statusa prevajalca: iz dela, ki je v srednjem veku zaradi svoje verske, intelektualne in kulturne vloge uživalo status po-ustvarjalne dejavnosti, se prevajanje sprevrže v sekundarno, izpeljano dejavnost. Prevajalec postane služabnik Avtorja, Stvarnika in Gospodarja umetniškega sveta. Joachim du Bellay, pesnik in član francoske renesančne skupine *Plejada*, je l. 1549 napisal strupene argumente zoper prevajalce v svojem manifestu *Défense et Illustration de la langue française* (Obramba in požlahtnitev francoskega jezika):

Mais que dirai-je d'aucuns, vraiment mieux dignes d'être appelés traditeurs que traducteurs? vu qu'ils trahissent ceux qu'ils entreprennent exposer, les frustrant de leur gloire, et par même moyen séduisent les lecteurs ignorants, leur montrant le blanc pour le noir (...) O Apollon! O Muses! Profaner ainsi les sacrées reliques de l'Antiquité!

Toda kaj naj povem o nekaterih, ki bi bolj zaslužili, da bi jih imenovali izdajalce kakor prevajalce? glede na dejstvo, da izdajajo tiste, ki naj bi jih predstavili, uničujejo njihovo slavo in na ta način zapeljujejo nevedne bralce, katerim prodajajo belo za črno (...) O Apolon! O Muze! Tako skruniti svete ostanke Starodavnosti! (Du Bellay 1988 58–59)

Ta poniževalni status prevajalcev je trajal vse do pred kratkim: šele postmodernizem je rehabilitiral prevajalsko dejavnost. Kakor v mnogih drugih rečeh je tudi pri tem inicialno vlogo odigral Jorge Luis Borges: če s

stališča razmerja med avtorji in prevajalci premislimo, kdo so glavni junaki mnogih Borgesovih zgodb in romanov, bomo prišli do presenetljivega sklepa, da so to prevajalci, ne avtorji. Kot je poudaril hrvaški umetnostni in literarni zgodovinar Tonko Maroević v knjigi *Borgesov bralec*, je Borges rehabilitiral branje in bralce (Maroević 2005 340). Branje ni več pasiven proces, temveč postane nadvse aktivna dejavnost, prava pravcata duhovna avantura. In kaj so prevajalci drugega kot najbolj strastni, temeljiti in natančni bralci? Na teoretičnem področju so to spremembo miselnosti pripravljali filozofi v okrožjih hermenevtike in fenomenologije, med drugim Roman Ingarden s teorijo, da je tekst literarnega dela le predloga, ki jo bralec aktivno dopolni v skladu s svojim doživljajskim obzorjem (Ingarden 1971 46). To stališče je v zadnjih desetletjih razvila predvsem recepcijska estetika, ki je obrnila na glavo tradicionalno vrednostno razmerje med izvornim in ciljnim jezikom: če je bila literarna zgodovina svojčas skoraj povsem osredotočena na avtorja in njegovo kulturo ter je posledično odnose med posameznimi nacionalnimi književnostmi obravnavala skozi arogantno imperialistično prizmo »*vpliva*«, potem je za recepcijsko estetiko primaren ciljni jezik, se pravi procesi adaptiranja izvornega teksta v estetski, zgodovinski, družbeni itd. kontekst ciljne kulture. Avtor je tu postavljen v oklepaj, za moj občutek preveč radikalno.

Mimogrede: prav Shakespearove genialne nadgraditve virov, iz katerih je zajemal, odpirajo vprašanje, na kateri ravni je literarno in sploh umetniško delo sploh originalno, izvirno, avtorsko v pravem pomenu besede. Vsi se strinjamo, da so mitološke zgodbe splošna last: originalnost Sofoklove, Anouilheve ali Smoletove *Antigone* ni odvisna od same zgodbe tragedije, ki pripada *mitosu*, ampak od različnih avtorskih interpretacij te tragične zgodbe, ki sodi v izročilo zahodne civilizacije in svetovno kulturno zakladnico ... čeprav se seveda zavedamo tudi dejstva Sofoklove *izvornosti* v primerjavi s poznejšimi obdelavami *Antigone*. Anouilh in Smole sta v odnosu do Sofokla *izvirna*, Sofokles pa je *izvoren*. Je pri *izviru*, pri porodni vodi mita. A razmerje med Sofoklovo *izvornostjo* ter Anouilhevo in Smoletovo *izvirnostjo* ne predstavlja večjega problema, saj je Sofokles v časovnem in emfatičnem smislu *prvi*. Teže razumemo Shakespearov paradoks: je eden izmed *prvih* avtorjev, Avtor z veliko začetnico, in vendar je, kot smo že omenili, v nekaterih fabulativnih in dramaturških razsežnostih svojih besedil po današnjih merilih za avtorske pravice (*copy-right*) – plagiator.

V nasprotju s splošnim prepričanjem, da se je ustoličenje Avtorja zgodilo v času romantike, analiza belgijskega literarnega zgodovinarja Rolanda Mortiera v knjigi *L'originalité* (Originalnost) kaže, da je kategorija originalnosti po svojem izvoru razsvetljenska. Podnaslov tega sistematičnega in lucidnega literarnozgodovinskega dela je pomenljiv: *Nova estetska kategorija v razsvetljen-*

skem stoletju (Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières).

Pojem *originalnosti* ima seveda tudi svojo predzgodovino, ki je – saj ne more biti drugače – tesno povezana z zgodovino pojma *mimesis*, temeljne kategorije zahodne umetnosti in teorije umetnosti. Pojma *mimesis* v srednjem in novem veku niso razumeli zgolj kot posnemanje zunajumetniške stvarnosti, kakor pri Platonu in Aristotelu, temveč tudi kot posnemanje drugih, predhodno obstoječih umetniških del. V tem smislu je pojem *originalnosti* vrednostno zoperstavljen pojmu *posnemanja*, *imitacije* (latinska beseda *imitatio* je redukcija prvotnega bogastva starogrške besede *mimesis*).

Sodeč po *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* ima beseda *original* več pomenov:

izvirnik, literarno, znanstveno delo v jeziku, v katerem ga je napisal avtor;
kip ali slika, kakor jo je ustvaril umetnik, v nasprotju z njuno reprodukcijo;
prvi, prvotni izvod, primerek listine;
(ekspr.) kdor se po določenih lastnostih, nazorih, navadah loči od drugih, izvirnež.

Če so prvi trije pomeni vrednostno pozitivni, je zadnja raba besede *original* pogosto slabšalna; je sinonim za besedo *čudak*. Tovrstna pejorativna raba oznake *original* je bila v starih časih pogosto značilna tudi za kritike literarnih in umetniških del nasploh. Tako je abbé Féraud v svojem *Dictionnaire critique de la langue française* (3. zvezek, 1787) potegnil naslednjo pomensko distinkcijo (citirano po: Mortier 1982 33):

– Originalni avtor je genij	– Un auteur original est un homme de génie
toda	mais
– original je bizaren in čudaški človek.	– un original est un homme bizarre et singulier.

Spomnim se sestanka Društva slovenskih pisateljev v osemdesetih letih, ko je Franček Rudolf vstal in dejal: »Ko sem bil mlad, so mi lepo starši govorili, nikar med pisatelje, Franček, sicer boš postal tak original, kot je Peter Božič!« Pa je vstal Peter Božič in dejal: »Ko sem bil pa jaz mlad, so mi lepo starši govorili, nikar med pisatelje, Peter, sicer boš postal tak original, kot je Ivan Mrak!« Pa je vstal Ivan Mrak in dejal: »Ko sem bil pa jaz mlad, so mi lepo starši govorili, nikar med pisatelje, Ivan, sicer boš postal tak original, kot je Jakob Alešovec!«

Nasprotje med posnemanjem in izvirnostjo je bilo v jedru znamenitega *Spora med starimi in modernimi* (*La Querelle des Anciens et des Modernes*) v 16. in 17. stoletju: dilema se je glasila – posnemanje klasičnih zgledov ali ustvarjanje originalnih del.

Presenetljivo moderno je na tej ravni geslo *Imitation*, ki ga je za znamenito francosko *Enciklopedijo* (1765) po vsej verjetnosti napisal sam Diderot:

v tem nenavadno dolgem geslu je imitacija uvodoma definirana kot »spo-
sojanje podob, misli, čustev, ki jih črpajo iz kakšnega avtorja in jih upora-
bljajo na način, ki je bodisi drugačen bodisi podoben ali pa bogati origi-
nal«. Šokanten je v Diderotovem geslu stavek: »Dobra imitacija je nenehna
invencija – La bonne imitation est une continuelle invention.« Diderotov
sklep je torej zelo pozitiven: »Tako imitacija, ki je porojena iz nenehnega
branja dobrih originalov, odpira imaginacijo, navdihuje okus, razširja geni-
ja in izpopolnjuje talente.« (Citirano po: Mortier 1982 27–29)

Alexander Pope kritizira posnemovalce v smislu oportunističnega in
hlapčevskega kopiranja, vztraja pa pri principu posnemanja, vendar po-
snemanja – Narave (citirano po: Mortier 1982 44):

*First follow Nature, and your judgement frame
By her just standard, which is still the same ...*

V svojem uvodu k izdaji Shakespeara Pope pravi (citirano po: Mortier
1982 46): Shakespearova poezija je bila dejansko **navdih**; on ni toliko po-
snemovalec kot **instrument Narave** (*The poetry of Shakespeare was **inspiration**
indeed; he is not so much an imitator, as an instrument of Nature*). Pope
tu anticipira pomen, ki ga bo Narava odigrala v vrednostnem sistemu
razsvetljenstva. Razsvetljenci razumejo izvirnost kot pomemben kriterij
in pozitivno oznako pri estetskih sodbah, vendar še zmeraj vztrajajo pri
temelnem principu *mimesis*. Če pa avtor ne posnema drugih, predhodnih
avtorjev, če se ne ozira na klasične vzore in vzornike, koga potemtakem
sploh posnema? Posnema Naravo. V najbolj radikalnih različicah je Avtor
– Narava sama. Tukaj se seveda gibljemo na tleh filozofije. Kaj je narava?
Je to starogrški *physis*? Je to renesančna *natura*? Je to Spinozova »*natura
naturata*« (ustvarjena narava) ali njegova »*natura naturans*«, se pravi *porajajo-
ča narava*, kar je Spinozovo ime za Stvarnika, za Boga? Prav zares: je to
Spinozov panteistični »*Deus sive Natura*« (Bog ali Narava)? Je to Narava
znanstvenih zakonov, ki so empirično ugotovljivi in preverljivi? Kakšno je
razmerje med estetskimi zakonitostmi umetnosti in narave? Je Narava tista
razsežnost, ki sodi v razsežnost *vzvišenega, sublimnega*, kakor ga je razumel
Kant? In kakšna je etična vsebina Narave? Je Narava Dobro ali Zlo? Za
Rousseauja Dobro, za markiza de Sada Zlo.

Prelomna točka pri kronanju Avtorja za kralja umetniškega sveta se je
zgodila v obdobju predromantike in jo zaznamuje esej angleškega pesnika
Edwarda Younga *Conjectures on original Composition* (Podmene o originalni
kompoziciji) iz l. 1759. Kot ugotavlja Roland Mortier, »je Youngova po-
membnost, kot kaže, manj v idejah kakor v učinkovitosti njihovega izražanja«
(Mortier 1982 76). Ta esej se je razširil po Evropi in s svojim žarom
očaral mnoge mlade duhove. Prava pravcata napoved romantike.

Zakaj je ta odločilna iniciativa prišla iz Anglije in ne iz Francije ali Nemčije? Vpliv normativne klasicistične estetike z zahtevo po posnemanju visokih klasičnih zgledov je bil v Franciji v 18. stoletju kljub razsvetljenskemu gibanju še zmeraj tako močan, da ni dopuščal prodora inovativnosti. Francoska književnost zbere revolucionarnega duha šele stoletje pozneje, s simbolističnim raziskovanjem pesniškega jezika, ki doseže vrhunec z Rimbaudevo ukinitvijo mimetičnega principa v *Illuminacijah* in Mallarméjevo tezo, da ne piše Jaz, ampak Jezik. Kljub prevladujočemu nasprotnemu mnenju se je razsvetljenstvo v nemških deželah uveljavilo zelo pozno: Kantova definicija razsvetljenstva, ki v nemški terminologiji dokončno ustoliči izraz *Aufklärung*, je objavljena šele l. 1784, v notici *Was ist Aufklärung* (Kaj je razsvetljenstvo) v *Berlinische Monatschrift* (Mortier 1982 14).

Youngove ideje prevzamejo Lessing, Klopstock, Hamann, Herder in pesniki gibanja *Sturm und Drang*, ki razvijejo pojem *genija* v različnih variantah (*Originalgeist*, *Originalgenie*, *Kraftgenie* itd.).

Velja pripomniti, da se ob principih mimetičnosti in originalnosti ves čas oglašča še tretji princip – *aventičnost*. Po Mortieru ta temelji na kriteriju *intenzivnosti* in uveljavlja *ekspresijo* kot osnovni način umetniškega ustvarjanja (Mortier 1982 129). Pri tem principu gre za posnemanje Narave, ki je v avtorju samem. Mimetični princip je torej ohranjen, vendar ponotrjen.

Literarna veda zadnjih desetletij je sledila postmodernistični demontaži prestola, na katerega je Avtorja posadila romantika in njen zadnji tozadevni poganjek – radikalni modernizem – s povečevanjem inovacije. Pri avantgardističnih gibanjih 20. stoletja je kriterij inovacije pogosto funkcioniral kot edino preostalo estetsko načelo. Kult Avtorja kot božanskega Stvarnika je bil nedvomno potreben kritike in streznitve. Veliko vprašanje pa je, ali je umetnost sploh možna brez avtorja. Točneje: podpis avtorja na knjigi prav gotovo ni nujno potreben – roman ali pesniško zbirko ponavadi enako razumemo tudi v primeru anonimnega avtorstva. Vendar ta raven avtorstva ni bistvena – za umetnost je bistvena tista raven, ki jo Jurij Lotman v *Strukturi umetniškega teksta* imenuje »avtorjev model sveta« (Lotman 1976 369). Ta model, ta prizma, skozi katero je svet prikazan, to je – »avtor«.

Vprašanje razmerja med umetniškim delom in avtorjevo lastno izkušnjo je še bolj zapleteno. Mallarmé je izbrisal princip prvoosebnega lirskega subjekta, a ni bil zato nič manj avtorski – ravno obratno: je eden največjih in najbolj prelomnih avtorjev moderne dobe. A čeprav jo je zamolčal in navidezno izbrisal, se je njegova lastna izkušnja vpisala v pesniški jezik. Mallarmé je v svojih sonetih pogosto upesnjeval prazne interierje (npr. znameniti *Sonet na -iks*). V napornem procesu prevajanja Mallarméja v slo-

venščino sem našel razlago za to obsesivno temo v ciklu *Za Anatolov grob* (*Pour un tombeau d'Anatole*), kjer je pesnik izrazil bolečino ob smrti svojega osemletnega sina. Mallarméja so vse življenje preganjale izgube najbližjih oseb: najprej matere, ki je umrla, ko sta bila z mlajšo sestro Marie še otroka in je usoda sirot intenzivirala njun odnos; nato smrt sestrice nekaj let pozneje ... Navidezno formalistična, brezosebna in hladna praznina Mallarméjevih sob se mi je torej izkazala kot smrtna odsotnost ljubljenih bitij, ki jih pesniška beseda ponovno unavzoči (Novak 2006 318–323). Lastna izkušnja je ogenj, skozi katerega gredo besede plemena (»les mots de la tribu«), da bi pridobile »čistejši pomen (»un sens plus pur«), če naj uporabimo Mallarméjev verz iz soneta *Grobnica Edgarja Poeja* (*Le Tombeau d'Edgar Poe*) – v originalu in v prevodu pisca pričujočega članka:

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu. (Mallarmé 1975 94)

Izčistiti pomene vseh besed plemena. (Mallarmé 1989 53)

Tradicionalno razumljeni avtor je bil neke vrste Bog – Stvarnik in obenem lastnik izključnega smisla besedila. Ta monopolni položaj je Mallarmé presegel s preroškimi besedami iz eseja *Križa verža*: »Čisto delo implicira izrazno izginotje pesnika, ki prepušča iniciativo besedam [cède l'initiative aux mots], te pa v gibanje spravi trk njihovih neenakosti; prižigajo se od medsebojnih odsevov kakor možna sled ognja na draguljih ...« (Mallarmé 1945 325)

Mallarméjev učenec Paul Valéry je radikaliziral to tendenco brisanja tradicionalno razumljenega avtorstva. Bil je eden izmed mladih »*torkovcev*« (»*mardistes*«, tako imenovanih po francoski besedi za *torek* – *mardi*), ki so se vsak torek zvečer od l. 1880 do srede devetdesetih let zbirali v pesniškem salonu – točneje: kuhinji – skromnega Mallarméjevega stanovanja na pariški Rue de Rome, da bi občudovali Poezijo in njeno posebljenje, Mallarméja. Imenovali so ga *Maître*, ta izraz pa v francoščini pokriva celo vrsto pomenov – od *Mojstra* v smislu *Obrtnika* prek *Učitelja* do *Gospodarja*. V nasprotju z večino pesniških »učencev«, ki – prosto po Haroldu Bloomu – čutijo »*tesnobo vplivanja*« (*anxiety of influence*), je bila sleherna primerjava z Mallarméjem zanj neznosna, zato je protestiral zoper primerjalno analizo Henrija Ghéona, ki je Valéryja vrednostno postavil na višje mesto kakor Mallarméja. Tu se dotikamo za avtorje nadvse občutljivega in travmatičnega problema *vpliva*, ki ga je Valéry skozi svojo pesniško izkušnjo in z izjemno lucidnostjo avtorefleksije ugledal na bistveno drugačen in bolj svež način kakor tradicionalna literarna veda. V *Pismu o Mallarméju* (*Lettre sur Mallarmé*) iz l. 1927 pravi:

*Ni besede, ki bi jo kritičsko pero lažje in pogosteje zapisalo kot besedo vpliv, hkrati pa ni bolj praznega med vsemi pojmi, ki tvorijo iluzorično orodje estetike. Kljub temu je intelekt na najbolj filozofski način zainteresiran za vprašanje vpliva, ki spodbuja k analizi modifikacije, kakršno določen duh sproži v drugem duhu. Zgodi se, da delo določenega avtorja dobi nenavadno vrednost za neko drugo bitje, da v njem povzroči dejavne posledice, ki jih je bilo nemogoče predvideti in ki jih je dokaj pogosto skoraj nemogoče odkriti. (Na tem mestu Valéry vstavi bistveno opombo: »Po tem se vpliv – **influence** – razlikuje od posnemanja – **imitation**.«) Z druge strani vemo, da je sleberna izpeljana dejavnost bistvena za ustvarjalnost na vseh področjih. Naj gre za znanost ali za umetnost, opažamo, če se ukvarjamo z nastajanjem rezultatov, da **nastajajoče vselej ponavlja že ustvarjeno** ali pa ga spodbuja: ponavlja ga v drugih tonih, ga prečičuje, krepi, poenostavlja, obremenjuje ali preobremenjuje; a ga torej na neviden način izkornišča.« (Valéry 1957 634; Valéry 1987 712)*

Ali, kot je z udarnim cinizmom formuliral v zbirki esejističnih aforizmov *Tel Quel* (Valéry 1960 478): »Ni ničesar bolj izvirnega, bolj **svojega** kakor hraniti se z drugimi. Toda treba jih je prebaviti. Lev je narejen iz prebavljene ovce.«

Paul Valéry ima bistvene zasluge za to, da sodobna literarna veda avtorja ne obravnava več kot ekskluzivnega Lastnika smisla svojega dela, kot prvega, najvišjega in monopolnega Interpreta svojih besedil. Valéryjeva zahteva, da imajo bralci enako pravico do interpretacije kot avtor, gre celo tako daleč, da je v predgovoru k izdaji zbirke *Charmes* (Mikavnost), ki jo je komentiral filozof Alain, zapisal:

»Resnična enotnost mojega dela (ouvrage) se ne sestavi v meni. Napisal sem le 'partituro', – toda lahko jo slišim izvedeno le v duši in duhu drugega. [...]

*Ni pravega smisla teksta. Ni avtoritete avtorja. Karkoli je že **hotel povedati**, napisal je tisto, kar je pač napisal. Brž ko je enkrat objavljen, je tekst podoben orodju, ki ga vsakdo sme uporabljati po svoji vseči in v skladu s svojimi sposobnostmi; in ni povsem zanesljivo, da ga njegov konstruktor uporablja bolje kot kdo drug.*

Moji verzji imajo pač tak smisel, kot jim ga podelimo. Pomen, ki jim ga podeljujem jaz, se prilega le meni, in ni v nikakršnem nasprotju z branjem drugih. Gre za napako, ki je nasprotna naravi poezije in ki zanjo utegne biti celo usodna, če zahtevamo, da sleberni pesmi mora ustrezati nek resničen in enkratni smisel, ki se sklada ali pa je identičen s kakšno avtorjevo mislijo.«

(Valéry 1957 1507–9; Novak 1997 165).

Roland Barthes s svojo tezo o smrti avtorja (*La Mort de l'Auteur*) iz revolucionarnega leta 1968 v bistvu ponavlja Paula Valéryja. Treba pa je poudariti, da je pred nekaj desetletji omejitve arogance Avtorja bila potrebna. V zadnjih štiridesetih letih se je marsikaj spremenilo. Prepričan sem, da je dandanašnji situacija obratna in da je avtorje treba zaščititi kot ogroženo vrsto.

Z Valéryjem je Youngov koncept originalnosti kot *conditio sine qua non* umetniškega dela doživel detronizacijo. Avtorji pa vselej gredo svoja pota

in ne verjamejo teoriji niti takrat, kadar dobro zveni in jih hvali. Celo več: resnični avtorji ne verjamejo niti lastnim teorijam. Tak je bil tudi primer Paula Valéryja, nadarjenega pesnika in briljantnega misleca, ki v svoji pesniški praksi k sreči ni sledil lastnim idejam o *čisti poeziji* (*poésie pure*).

Nenavadna anekdota je povezala življenjsko nesrečo Edwarda Younga s pesniško 'srečo' Paula Valéryja. Kot študent Univerze v Montpellieru (ki zdaj nosi njegovo ime) na začetku devetdesetih let 19. stoletja se je Valéry rad sprehajal in meditiral v lepem Botaničnem vrtu. V tistem kotu je bil (in še zmeraj je, kot sem se prepričal na lastne oči) skrivnosten grob brez podatkov, le z latinskim napisom: *Narcissae placandis manibus* (*Naj se umiri Narcissina senca*). Sodeč po lokalni legendi, naj bi angleški pesnik Edward Young tu pokopal svojo hčerko Narcisso. (Racionalistični duh moderne dobe je razumel to zgodbo zgolj kot proizvod ljudske domišljije, a arheologi so pri izkopavanju na tem mestu res našli otroško okostje.) Ta grob in zgodba sta tako pretresla mladega Valéryja, da je napisal pesnitev *Narcis govori* (*Narcisse parle*), ki jo je knjižno objavil šele pozneje, l. 1920, v *Albumu starodavnih pesmi* (*Album des vers anciens*), v katerem je na prigrvarjanje prijatelja Andréja Gida po dvajsetletnem pesniškem molku zbral mladostne pesmi. Ime nesrečne deklice Narcisse ga je spomnilo na baje-slovnega lepega mladeniča Narcisa, ki se je na smrt zaljubil v lastno podobo. Zgodba o nesrečnem angleškem pesniku Edwardu Youngu in njegovi tragično preminuli hčerki Narcissi je torej botrovala začetku Valéryjevega obsesivnega ukvarjanja s temo Narcisa. Pesnik *poezije grobov in noči*, ki je povzdigoval izvirnost, je dal temno témo pesniku Svetlobe in Morja, ki je z njo izrazil svoj temeljni osebni problem, da bi nato zanimal vlogo osebnih motivov v poeziji ter celo razpusil sam pojem Avtorja. Da je pesnitev o Narcisu vzniknila iz zavesti o smrtnosti, ne more biti nikakršno naključje. Spomnimo se: narcise so v različnih mitologijah cvetlice smrti. Zato je za motto pesnitve Valéry izbral epitaf na grobu: *Narcissae placandis manibus*.

Za konec še sociološka opomba: principa originalnosti in avtentičnosti sta osnovni zakonitosti postmoderne globalne ekonomije. Zaščitene blagovne znamke (*registered trade marks*) so ekonomski prevod umetniških in intelektualnih avtorskih pravic. Temeljni zakon politične ekonomije Evropske unije je pravilo, da mora sleherni proizvod na trgu biti opremljen z oznako *dežele izvora* (*land of origin*) oziroma *zibelke vrste* (*cradle of the race*), če gre za živali in njihove izdelke. Tako imajo le francoski vinogradniki pravico do imena *šampanjec*, saj je Francija *land of origin* šampanjca; če enak izdelek ponujajo vinogradniki iz drugih dežel, to ni *šampanjec*, ampak navadna *penina*, kajti avtorske pravice je treba spoštovati!

Največja gospodarska panoga prihodnosti bodo avtorske pravice. Ponovno lansirana teza o smrti Avtorja se žal vpišuje v kontekst nenehne-

ga prizadevanja globalnega Kapitala, da avtorjem odvzame avtorske pravice in se jih polasti. Etična dolžnost literarne vede je, da solidarno pomaga avtorjem v njihovem pravičnem boju za avtorske pravice. Navsezadnje, prihodnost slednjega intelektualnega dela bo odvisna od izida tega konflikta. Vsi smo na istem čolnu, in skupaj bomo pluli naprej ali pa skupaj potonili.

To zapisavši, naj odgovorim tudi na izziv našega kolokvija o smrti Avtorja. Kako gre Avtorju danes? Živ je in brca.

LITERATURA

- du Bellay, Joachim. *Défense et Illustration de la langue française (extraits) / Oeuvres poétiques diverses (extraits)*. Paris: Librairie Larousse (collection Classiques Larousse), 1988.
- Bloom, Harold. *Tesnoba vplivanja*. Prevedel Igor Bratož, spremna beseda Samo Kutoš. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (zbirka Labirinti), 1999.
- Ingarden, Roman. *O saznavanju književnog umetničkog dela*. Preveo Branimir Živojinović. Beograd: Srpska književna zadruga (zbirka Književna misao), 1971.
- Lotman, Jurij M. *Predavanja iz strukturalne poetike: Uvod, teorija stiba*. Prevod i predgovor Novica Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.
- — —. *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945.
- — —. *Poésies (Poésies, Choix de vers de circonstances, Poèmes d'enfance et de jeunesse)*. Préface de Jean-Paul Sartre. Paris: Gallimard (collection Poésie), 1975.
- — —. *Lirika*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Lirika), 1989.
- — —. *Pour un tombeau d'Anatole*. Introduction et notes de Jean-Pierre Richard. Pariz: Éditions du Seuil (Collection Points Poésie), 2006.
- Maroević, Tonko. *Borgesov čitatelj: portreti i prikazi*. Zagreb: AB – Izdanja Antibarbarus (Biblioteka Titivillus), 2005.
- Mortier, Roland. *L'originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Librairie Droz S. A. (zbirka *Histoire des idées et critique littéraire*, vol. 207), 1982.
- — —. *Le coeur et la raison: Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*. Préface de René Pomeau. Oxford: Voltaire foundation, Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, Paris: Universitas, 1990.
- Novak, Boris A.. *Simbolistična lirika*. Ljubljana: DZS (zbirka Klasje), 1997.
- — —. *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- — —. *Prevajanje francoske simbolistične lirike*. V: *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja*, 31. zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev (Obdobjni pristop 5), 2006. 310–328.
- — —. *Pogledi na francoski simbolizem*. Ljubljana: Študentska založba (zbirka Scripta), 2007.
- Stanovnik, Majda. »Prevod, priredba, prevod priredbe.« *Primerjalna književnost*, 21.1 (1998): 35–52.
- Valéry, Paul. *Oeuvres I*. Ur. Jean Hytier. Pariz: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade).
- — —. *Oeuvres II*. Ur. Jean Hytier. Pariz: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade).

- . »Hommage à Mallarmé (Odlomki iz esejev, posvečenih Mallarméju)«. Prevedel Boris A. Novak. *Nova revija* 6, 61–62, (1987): 711–716.
- . *Lirika*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Lirika), 1992.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Editions du Seuil (collection Poétique), 1972.