

U eseju »Smrt autora« Roland Barthes obrađuje jednu od osnovnih teza suvremenih književnih teorija, tvrdnju da između autora i njegovih djela nema izravne veze. Moglo bi se dapače paradoksalno reći da djelo piše autora što bi u Barthesovu slučaju značilo da se autor neizbježno služi već dobro poznatim frazama i izrazima — zapravo nesvjesnim citatima — pa je zbog toga neumjesno govoriti o izvornom autorstvu i individualnom stvaralaštvu. Na nešto drugi način o sličnoj temi pisao je T. S. Eliot u svom čuvenom eseju »Tradicija i individualni talent«, pa zatim W. K. Wimsatt i M. C. Beardsey u članku »Intencionalna pogreška« i, na kraju krajeva, u ruskim formalista J. Tinjanov u »Književnoj evoluciji.«

Roland Barthes

SMRT AUTORA

U svojoj priči *Sarrasine*, Balzac, opisujući kastrata prurušenog u ženu, napisao je i ovu rečenicu: »Bila je to prava žena, s nenudanim strepnjama, iracionalnim hirovima, instinktivnim brigama, naglom smionošću, usplahirenošću, i sa finom osjećajnošću.« Tko to govori? Je li to junak priče koji želi zanemariti da je kastrat sakriven ispod žene? Je li to Balzac, pojedinac, koji na temelju osobnog iskustva poznaje filozofiju žene? Je li to Balzac autor koji iznosi »književne« pojmove o ženstvenosti? Je li to sveopća mudrost? Romantična psihologija? Nikada to nećemo saznati zbog toga što je pisanje uništenje svakog glasa, svakog izbornog stajališta? Pisanje je onaj neutralni, složeni, posredni *oblique* prostor gdje naš subjekt nestaje, ono negativno gdje je sav identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takva.

Nema sumnje da je uvijek bilo tako. Čin je neka činjenica *ispričana* bez želje da djeluje izravno na stvarnost, nego intranzitivno, tj. na kraju krajeva izvan svake funkcije osim da djeluje kao simbol, taj će prekid uslijediti, glas gubi svoje porijeklo, nastupa smrt samoga pisca, a počinje pisanje. No smisao se te pojave mijenja: u etnografskim društvima odgovornost za pripovijedanje nikada ne preuzima neka osoba, nego neki po-

srednik, šaman ili prepričavalac čijoj se »izvedbi« — tj. vladanju narativnim kodom — možda dive, ali nikada ne njegovu »geniju«. Autor je moderna pojava, proizvod našeg društva koje je, izrastajući iz srednjeg vijeka, s engleskim empirizmom, francuskim racionalizmom i osobnom vjeron reformacije, otkrilo prestiž pojedinca ili, kako se to plemenitije kaže, »ljudske osobe«. Zbog toga je logično da je u književnosti pozitivizam, taj sažetak i vrhunac kapitalističke ideologije, najveću pažnju posvetio »osobi« autora. Autor još vlada u povijestima književnosti, u biografijama pisaca, u intervjujima, revijama, kao i u samoj svijesti književnika kojima je stalo da ujedine svoju osobu s vlastitim djelom kroz dnevnike i memoare. Pojam književnosti na koji nailazimo u običnoj kulturi tiranski je usredotočen na autora, na njegovu osobu, na njegov život, njegov ukus, njegove strasti, dok se kritika još uvijek sastoji uglavnom od tvrdnji da je Baudelaireovo djelo neuspjeh Baudelairea čovjeka, Van Goghovo njegova ludila, a u Čajkovskoga njegova poroka. Objašnjenje nekog djela uvijek se traži u muškarcu ili ženi koji su ga proizveli, tako reći uvijek na kraju, kroz manje-više prozirnu alegoriju fikcije, glasa jedne osobe, autora koji nam se »povjerava«.

Premda utjecaj Autora ostaje snažan (nova kritika često nije učinila ništa drugo do li da je to utvrdila) samo se po sebi razumije da su određeni pisci odavno pokušali da (taj utjecaj) olabave. U Francuskoj je nedvojbeno Mallarmé bio prvi koji je uvidio i predvidio u potpunosti nužnost da stavi jezik umjesto osobe za koju se dotada smatralo da je vlasnik (tog jezika). Za njega, za nas također, jezik je onaj koji govori, a ne autor; pisati znači, kroz unaprijed pretpostavljenu impersonalnost (koju nipošto ne valja zamijeniti s paralizirajućom objektivnošću romanopisca realista), dostići onu točku, gdje samo jezik djeluje, »izvodi«, a ne »ja«. Cjelokupna Mallarméova poetika sastoji se tako u dokidanju autora u interesu pisanja (što znači, kao što ćemo vidjeti, uspostavljanje mjesta čitatelja). Valéry, opterećen psihologijom Ega, znatno je razrijedio Mallarméovu teoriju, ali se on, budući da ga je vodila njegova sklonost prema klasicizmu, okrenuo prema poukama retorike, te nikada nije prestajao osporavati i izrugivati se Autoru: on je isticao lingvističku i, tako reći, »slučajnu« prirodu vlastite djelatnosti, te se cijelom svojom prozom zauzimao za u biti verbalnu uvjetovanost književnosti, u usporedbi s kojom mu se svako upućivanje na autorovu subjektivnost činilo čistom predrasudom. Sam Proust, usprkos na prvi pogled psihološkom karakteru onoga što zovemo njegovim analizama, bio je očito preokupiran zadatkom da neumoljivo briše, krajnjom stimulacijom, odnos između pisca i njegovih likova; učinivši iz pripovjedača ne onoga koji je vidio ili osjećao, niti onoga koji je pisao, nego onoga koji *će pisati* (mladi čovjek u romanu, ali, zapravo, koliko mu je godina i tko je on? — želi pisati ali ne može; roman počinje kada pisanje konačno postaje mogućim), Proust je stvorio ep modernom pisanju. Radikalnim obratom, umjesto da svoj život stavi u roman, kao što se to tako često tvrdi, on je od svog života učinio djelo za koje je njegova vlastita knjiga bila model tako da nam je jasno da Charlus ne oponaša Montesquieua nego da Montesquieu — u svojoj anegdofskoj, povijesnoj, stvarnosti — nije više od svakidašnjeg fragmenta, koji je nastao iz Charlusa. Na kraju, da ne idemo dalje od prapovijesti modernizma, nadrealizam, premda nije bio u mogućnosti da jeziku odobri vrhovno mjesto (budući da je jezik sustav, a budući da je cilj pokreta, romantično gledajući, da ruši kodove — što je samo po sebi iluzija; kôd se ne može uništiti, on se

može samo »izigrati«), doprinio je degradaciji ugleda Autora time što je neprestano preporučivao iznenadno razočaranje u očekivanju značenja (onaj slavni nadrealistički »trajaz«), povjerivši zadatak ruci da piše što brže može o onome čega sama glava još nije svjesna (automatsko pisanje), i time što prihvaća načela i iskustvo da više ljudi zajedno pišu. Ostavivši književnost (budući da takve razlike postaju nevaljale) lingvistika je nedavno osigurala za uništenje Autora vrijedan analitički instrument, pokazavši da je cjelina iskazivanja prazan proces, koji može savršeno funkcionirati bez ikakve potrebe da taj proces izvede osoba jednog od sugovornika. Lingvistički, autor nikada nije više od slučaja pisanja, isto kao što *Ja* nije ništa više do li slučaj kada kažem *Ja*: jezik pozna »subjekt«, a ne »osobu«, a taj subjekt, izvana prazan, čak i od samog iskazivanja koje ga određuje, dovoljan je uvjet da jezik »bude cjelina«, dovoljan je tj. da to iscrpi.

Uklanjanje Autora (čovjek bi tu mogao reći zajedno s Brechtom da se radi o pravom udaljavanju budući da Autor kao da se umanjuje u neku sitnu figuru na krajnjem rubu književne pozornice) nije samo povijesna činjenica ni djelo pisanja; ono radikalno mijenja moderni tekst (ili — što je ista stvar — tekst će odsada biti sačinjen i čitan na takav način da autor bude odsutan na svim njegovim razinama). Vremenski aspekt je drugačiji. Autor, kada u njega vjerujemo, uvijek je shvaćen kao prošlost knjige: knjiga i autor stoje automatski na jedinstvenoj crti koja dijeli na *prije* i *kasnije*. Za Autora se vjeruje da *hrani* knjigu, što bi značilo da on postoji prije nje, da misli, da trpi i živi za nju, da je u istom odnosu prethodnosti svojoj knjizi kao otac vlastitom djetetu. U potpunom kontrastu, moderni skriptor rođen je u isto vrijeme kao i tekst, on nije ni na kakav način snabdjeven bićem koje bi prethodilo ili prelazilo njegovo djelo, on nije subjekt kome je knjiga predikat; nema drugog vremena osim vremena iskazivanja i svaki tekst je pisan *tu i sada*. Činjenica je (ili slijedi) da *pisanje* više ne može označivati operaciju bilježenja, zapisivanja, predstavljanja, »opisivanja« (kao što bi rekli klasiци); /pisanje/ prije označuje točno ono što lingvisti, oslanjajući se na oksfordsku filozofiju, zovu performativnim, rijetki glagolski oblik (koji postoji samo u prvom licu i u prezentu) u kojem iskazivanje nema drugog sadržaja (ne sadrži nikakav stav) osim akta kojim je izrečen — poput *Ja izjavljujem kraljeva* i *Ja pjevam* starih pjesnika. Nakon što je pokopao Autora, moderni skriptor ne može više vjerovati, kao što je bio patetični stav njegovih preteča, da je ta ruka prespora za njegovu misao ili strast te da zbog toga, učinivši zakon iz nužnosti, on mora naglasiti to odgađanje te neodređeno vrijeme »laštiti« svoj oblik. Za njega, nasuprot tome, ruka, odvojena od bilo kakva glasa, nošena čistom gestom zapisivanja (a ne izraza), kreće se poljem bez porijekla — ili koje, u najmanju ruku, nema drugog porijekla osim samog jezika, jezika koji neprestano osporava svoje porijeklo.

Znamo da tekst nije crta riječi koje proizvode jednostavno »teološko« značenje (saopćenje Autora-Boga), nego je to multidimenzionalni prostor na kojem se raznovrsnost pisanja, od kojih ni jedno nije izvorno, miješa i sukobljava. Tekst je tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture. Poput Bouvarda i Pecucheta,* te dvojice vječnih imitatora, u isti čas uzvišeni i smiješni, čija smiješnost upućuje upravo na istinu pisanja

* *Bouvard i Pécuchet*, roman G. Flauberta.

kako pisac može samo oponašati gestu koja je već prošla, a nije nikada izvorna. Njegova se jedina moć sastoji u tome da miješa pisanja, da jedno pisanje suočava s drugim, na takav način da nikada ne zastane ni na jednom od njih. Da je želio *izraziti sebe*, on bi trebao barem znati da je unutrašnja »stvar« za koju on misli da je »prevodi«, sama po sebi već gotov rječnik, riječi kojega su objašnjive kroz druge riječi, i tako unedogled; nešto što je na uzoran način osjetio mladi Thomas de Quincey, on koji je tako dobro znao grčki te koji je, kako bi preveo apsolutno moderne ideje i slike na mrtve jezike, kao što Baudelaire kaže (u *Paradis Artificiels*), »za sebe stvorio nepogrešivi rječnik, daleko širi i složeniji od onih koji proizlaze iz običnog strpljenja posve književnih tema.« Naslijedivši Autora, skriptor više ne nosi u sebi strasti, čudi, osjećaje, dojmove, nego on nosi taj golemi rječnik iz kojega izvlači pisanje koje ne poznaje zaustavljanje: život nikada ne čini više do li oponaša knjigu, a sama je knjiga tkivo znakova, oponašanja koje je izgubljeno, neizmjereno odgođeno.

Kada je jednom Autor uklonjen, želja da se odgoneta tekst postaje potpuno jalova. Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači snabdjeti ga konačnim označenim, znači zatvoriti to pisanje. Takvo shvaćanje odgovara kritici, pa ona onda sebi prisvaja važan zadatak da otkrije Autora (ili njegove hipostaze: društvo, povijest, psihu, slobodu) ispod djela: kada je Autor pronađen, tekst je »objašnjen« — pobjeda je kritičareva. Zbog toga nije iznenađujuća činjenica da je, povijesno, vladavina Autora bila također vladavina kritičara, niti činjenica da je kritika (i kada je nova) potkopana zajedno s Autorom. U mnoštvu pisanja, sve treba biti *raspleteno*, ništa *odgođeno*; strukturu treba slijediti, pratiti (poput očice čarape) na svakoj točki i na svakoj razini, ali nema ničega ispod toga: prostor pisanja valja prijeći, a ne probiti; pisanje neprestano postavlja značenje da bi ga isparilo, sistematski izuzimajući značenja. Točno na taj način književnost (odsada bi bilo bolje reći *pisanje*), odbijajući da dodijeli neko »tajno« krajinje značenje, tekstu (i svijetu kao tekstu), oslobađa nešto što bismo mogli nazvati antiteološkom djelatnošću, djelatnošću koja je zbiljski revolucionarna, budući da je odbijanje određivanja značenja, na kraju krajeva, odbijanje Boga i njegovih hipostaza — razuma, znanosti, zakona.

Vratimo se Balzacovoj rečenici. Nitko, nijedna »osoba« to ne kaže: njezin izvor, njezin glas, nije pravo mjesto pisanja nego je to čitanje. Još jedan primjer učinit će to jasnim: nedavno istraživanje (J. P. Vernant) pokazalo je konstitutivnu višeznačnu prirodu grčke tragedije, tekst koji je satkan od riječi s dvostrukim značenjima koje svaki lik shvaća jednoznačno (to vječno razumijevanje upravo je »tragično«); no ipak postoji netko tko razumije svaku riječ, i tko, štoviše, čuje gluhoću likova koji govore pred njim — a taj netko je upravo čitatelj (ili, ovdje, slušatelj). Tako je otkrivena potpuna egzistencija pisanja; tekst je sačinjen od mnogostrukih pisanja, izveden iz raznih kultura, te ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije, osporavanja, no postoji jedno mjesto gdje ta mnogostrukost nalazi svoje žarište, a to mjesto je čitatelj, a ne, kao što se dosada govorilo, autor. Čitatelj je prostor na kojemu su svi citati koji čine pisanje zapisani, a da pri tome ni jedan od njih nije izgubljen; jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu nego u njegovu određenju. No to određivanje više ne može biti osobno; on je jednostavno onaj *netko* koji sadrži na jednom mjestu sve tragove

od kojih se pisani tekst sastoji. Zbog toga je prezira vrijedno kada se novo pisanje osuđuje u ime humanizma koji se licemjerno pretvara u šampiona čitateljevih prava. Klasična kritika nikada nije posvetila nikakvu pažnju čitatelju; za tu (kritiku/ pisac je jedina osoba u književnosti. Počinjemo odbijati da nas vuče za nos dobro društvo arogantnim, satiričnim optužbama u prilog onome što samo to društvo ostavlja po strani, ignorira, guši ili uništava; znamo da, ako pisanju treba dati budućnost, moramo odbiti mit: rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora.

Preveo Miroslav Beker
»La mort de l'auteur«, *Manteia* V, 1968.