

Іван Фізер

ЧИ ТАКИ СМЕРТЬ АВТОРА?

(Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути)

Думка, як тільки починає діяти, не є вже теоретичною. Вона або ображає, або примиряє, або відкидає, ломить, роз'єднує чи з'єднує; вона не може не визволяти чи поневолювати. Навіть ще до того, як вона починає приписувати, натякати на майбутнє, твердити, що потрібно зробити, ще до того, як вона починає перестерігати чи тільки здійсмати тривогу, думка, сама в собі, в своєму проясненні, є уже дією – небезпечним актом.

Мішель Фуко

22-го лютого 1966 року професор College de France Мішель Фуко (1926–1984) виступив із доповіддю перед “Товариством французьких філософів” на тему “Що таке автор?”, у якій, в унісон з Р. Бартом, прозвучало твердження про “смерть автора”¹. Текст цієї доповіді був перекладений на десятки мов і швидко набув міжнародного резонансу². Згадувати сьогодні твердження такої давності не було б потреби, коли б воно, вирвавшись зі свого контексту, не стало мандрівною фразеологемою, яка і далі, в усе нових контекстах, породжує інші, відмінні від первісного, значення. В наш час вона вже торкається не тільки “смерті автора”, а й “смерті літератури” взагалі. Чи про це йшлося в цій доповіді Фуко? Пригляньмося до її тексту. Але до того кілька слів про теоретичний контекст, у якому вона була виголошена: в 60-х роках структуралізм, домінуюча теорія мало не всіх гуманітарних наук, осягнув свого апофеозу. Завдяки його суворій методології ці науки стали рівнозначними емпіричним наукам. Праці Фуко якраз і розвіяли цей апофеоз, бо в них, подібно до праць Ніцше століття тому, було доведено нездатність цих наук відтворити розірване минуле, збагнути безладдя речей та адекватно представити божевільний і трансгресивний світ. Позбавивши людину функції головного генератора значення в мовних дискурсах, Фуко, тим самим, зробив її зайвою, а її мову неадекватною. Подібно до К.Леві-Стросса, видатного французького антрополога, котрий доводив, що метою цих наук є розчинити, а не творити суб'єкта³, Фуко теж твердив, що вони спрямовані на “децентрування” суб'єкта, його бажань, його мови, його дії, його уявних, міфічних та реальних дискурсів⁴. Таким, кажучи коротко, і з необхідності спрощено, був контекст доповіді Фуко.

Отже, згідно з Фуко, літературний твір, по-перше, сам створює можливості для авторського зникання, по-друге, для того, щоб він міг безперешкодно розвинути тематично, стилістично та ідеологічно, він таки мусить усунути присутність в ньому автора – він йому на заваді. По-третє, естетична довготривалість твору також вимагає його радикального розриву з автором. Сьогодні, далі твердив Фуко, на протигагу до минулого, коли твір мав робити автора безсмертним, він набув право бути його вбивцею. Флобер, Пруст та

¹ Про смерть автора писав Ролан Барт уже в 1964 р.: *Essais critiques*. – Seuil, 1964. Детальніше в 1968 р. “*La Mort de l’auteur*” Monteia. – 1968.

² Український переклад з англійської мови зробила Марія Зубрицька. Див.: *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки. – Л., 1996. – С. 444–455.

³ *Stross L. La pensee sauvage*. – Paris, 1962. – С. 326.

⁴ *Foucault M. L’Archeologie du savoir*. – Paris, 1969. – С. 22.

Кафка є наявними прикладами такої зміни⁵. Автор у тексті та поза текстом — речі не тотожні. Перший, наприклад, у творах від першої особи — це тільки граматичні категорії. Але і тут вони не обов'язково є заміниками історичного автора. Як тільки вони стають такими, твір втрачає свою художню фіктивність і перетворюється на документ.

Для Фуко смерть автора була аналогом смерті сучасної людини як творця своєї дійсності. Феноменальний світ, такий, як він є і яким він стає, не залежить від розуму людини. Саме навпаки, й розум — перешкода для виникнення її феноменального світу, бо він, як і все інше, теж залежить від багатьох не суб'єктивних детермінантів. Пізнавальні категорії, за допомогою яких людина оформляє дані своєї перцепції, не іманентні, як це доводив Кант, а безперебійно встановлюються мовним потоком, в який людина занурена. Цей потік теж не є сталою величиною. Її оновлює та збагачує ідіолект поета, на зразок Гердерліна, Маларме та Георга. У праці “Слова і речі” Фуко піддав нищівній критиці “зображувальну мову” суспільних наук. Була б ця мова, твердив він, справді такою, тоді не було б різниці в зображенні людської дійсності впродовж “чотирьох епох”, від XVI по XX століття. Коротко, у XVI ст. панівними мовними категоріями були “наслідування, погодження та співчуття”, що спрямовували мислення на розкриття тотожності в різному. В XVII та XVIII століттях ці категорії були замінені категоріями “порядку та вимірювання”, цим разом спрямовані на визначення різниці та створення “універсальної мови”. В XIX ст. порядок та вимірювання замінились категоріями “подібності та послідовності”. Саме тому, твердив він, для розуміння, аналізу та опису цих епох потрібний різний епістемічний ключ. Чи не тому в другій половині XIX ст. поет-філософ Ф. Ніцше заговорив про семантичну “непрозорість” та постійно мінливу метафоричність мови як головну причину її епістемічної неадекватності. Психоаналіз та етнологія, дві “контрнауки” нашого часу, говорять Фуко, довели правдивість цього твердження.

Як стосується це міркування про мову проблеми смерті автора та людини взагалі? А так: коли людина “поховала себе у її густоті і дозволила знанню (*connaissance*) безперебійно їй суперечити”⁶, то, тим самим, вона зникла з кону історії. У наш час її замінили економічні за Марксом, біологічні за Фройдом, комунікаційні за Ліотаром процеси. “Я” людини, твердить останій, багато не значить, бо воно існує тільки як точка перетину комунікаційних струменів, крізь яку проходить безліч повідомлень. “Я” тільки засіб, а не суб'єкт⁷. Марія Ренг у статті про кінець французького стилю так окреслила роль мови: “Оскільки мова розглядається в структуралістичному вираженні як система абстрактних функціональних взаємозв'язків, котра “завжди вже там”, до і незалежно від прибуття на місце дії людини, і якщо мова розглядається як первинний фундамент як для думки, так і реальності, що створює умови для їхньої можливості та визначає їхнє поєднання, тоді людина як складова частина “мислю — *cogito*” в традиції Картезіяна, безумовно, є міфом, вона справді міф, оскільки головні властивості, що завжди визначали її як мислячу істоту — її розум, уява, емоції, воля, дії — фактично не належать їй, а приходять до неї вже введеними у структуру певної мови. Тією мірою, коли існування визначається як мовний привілей, людина втрачає свою ідентичність, вона “ гине ” як сонце, що світить ще яскравіше, знищує в її прояві цю ілюзорну красу землі”⁸.

⁵ Foucault M. What is the Author? Language, Counter-Memory // Practice, Selected Essays and Interviews. — Ithaca. — 1984. — С. 117.

⁶ Foucault M. The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences. London. — 1972. — С. 300.

⁷ Lyotard J.-F. The Post-Modern Condition. A Report on Knowledge. — Minneapolis, 1984. — С. 15.

⁸ Ruegg M. The End of French Style Structuralism and Post-Structuralism in American Context // Criticism, 1979. — № 3. Цит. за вид.: Пер. С. Квіта. Основи герменевтики. — К., 2003. — С. 161.

Чи така абсолютизація пріоритету мови із рівночасним запереченням її екзистенційної гетерономії онтологічно виправдана? Навряд, адже мова — явище не автономне, цебто вона виникає із самої себе. Мову повсякчасно творить людина не тільки ради інтерсуб'єктного спілкування, а й тому, що в ній і через неї вона стверджує своє буття серед усього того, що є. Людина, як писав Гайдеггер, є мовою, дискурсом.

Твердження Фуко про смерть автора та людини взагалі, за логікою його прямого значення, породило припущення про смерть літератури, яке, уже довгий час не перестає побутовати серед багатьох критиків. Однак лекція Фуко далеко не єдина причина цього припущення. Перша і найтриваліша філософська дефамация літератури з'явилась дві тисячі чотириста років тому в діалогах Платона, "Законах" та "Державі". Відповідно до цієї дефамации література, будучи три рази віддаленою від правди, небезпечна для громадян у "добре облаштованій державі". Тільки та література, яка складає гімни богам та хвалу видатним людям, має місце у такій державі (полісі). Коли вона цього не робить, її творців потрібно вигнати за межі поліса. З того далекого часу ідея тримати літературу на шворці не тільки не відійшла в забуття, а й впліталась у політичні ідеології наступних тоталітарних систем, будь вони релігійні чи секулярні. У наш час і нацистська, і комуністична системи по-своєму реалізували цю ідею.

Пристрасне заперечення раціоналізму Платона, на якому базувалась його зневага до мистецтва й літератури і його редукція її функції до суспільної доцільності, було лейтмотивом ніцшеанського екзистенціалізму. Всупереч Платону, для якого світ був живий, одухотворений Деміургом і зрозумілий, Ніцше бачив його як суто естетичне явище, основним збудником якого, без посередництва людини-митця, а тим більше людини знання, є чи то аполлонівський сон, чи діонісійське сп'яніння, а не, як для Платона, чисте мислення без забруднення сенсорним сприйманням. Мистецтво для нього було "великим збудником життя" ("das grosse Stimulus des Leben"), визволенням людини розуму, людини дії, людини страждання. Воно було святіше за правду. Для Мішеля Фуко ніцшеанська історіографія і ніцшеанське романтичне світобачення, *mutatis mutandis*, були концептуальними засадами його багатовекторної есеїстики.

В історії новітньої західної філософії такого прямого заперечення естетичної вагомості літератури, як у Платона, вже немає, хоч проблема її вразливості й далі залишається актуальною. Так, у "Лекціях з естетики", Гегель передбачав її кінець на час остаточного розвитку романтизму. В наш час Гайдеггер у есеї "Дерев'яна дорога" схоже говорив про кінець чи радше відсутність поезії у технологічному світі, де все сплановано, систематизовано та скоординовано. В такому світі людину-поета змістила "мисляча тварина", котра хоч і має логос, здатна розмірковувати, орієнтується у даній ситуації, але втратила ґрунт у бутті, випала із нього, стала бездомною.

Ми не знаємо, чи ці філософські голоси, напевно добре відомі Фуко, мали який-небудь вплив на його позицію щодо авторської відсутності в тексті. Зі вступної частини його доповіді, про яку тут мова, довідуємось, що вона була відповіддю на сувору критику його праці "Археологія знання", в якій він недостатньо представив славетного Жоржа Бюффона й Карла Маркса та недоречно зіставив несумісні прізвища Лінеуса і Бюффона, Ключера і Дарвіна. Але, судячи з його аргументації, найвірогідніше, вона була зумовлена його постструктуралістською парадигмою. Зате ми знаємо, що ні "смерть автора", ні "смерть літератури" широкого емпіричного втілення не мали. Сьогодні це, швидше за все, непродуктивні та інваріантні фразеологеми, якими користуються ще деякі критики. Література, як і

раніше, не припиняє творитись, нагороджуватись Нобелівськими та всякими іншими преміями, провокувати палкі дебати. Не стали вони також *profession de foi* філологічної науки. Не будучи реверсивною, вона, як і раніше, зумовлена різними поточними контекстами та вимогами. Однак сьогодні не все так на Заході, як було до розвалу радянської імперії. Чому саме до того часу? Бо Радянський Союз кидав демократичному Заході не тільки мілітарний та політичний виклик, а й може, передусім, ідеологічний та культурологічний. Цей останній зводився не тільки до протиставлення західним етичним, гуманітарним та естетичним цінностям, а й мав також стабілізуючий вплив на них. Раз його не стало, ці цінності розсипались на безліч антагоністичних версій. Розвал радянської імперії почався задовго до її внутрішнього розкладу, цебто почався після смерті Сталіна, з ревізії її псевдомарксистської ідеології. У сфері мистецької творчості соцреалізм, залишаючись все більше й більше без захисту партії, поступово перетворювався на зайвий ідеологізм. Горбачовська перебудова остаточно нейтралізувала його вимоги і потребу. На Заході, хоч як це і парадоксально, поступове зменшення соцреалістичної агресивності зменшувало інтерес критиків до культурологічних процесів у Радянському Союзі. Ще побіжно вони звертали увагу на діалогізм Бахтіна, на семіотику Лотмана, але до приборкання творчої свободи в Радянському Союзі ставали байдужими. Посилював цю байдужість трансконтинентальний характер їхньої критики та їхня зосередженість на теорії. Ні Жак Дерріда, ні Ролан Барт, ні Мішель Фуко, ні Умберто Еко, ні Ганс Гадамер — головні протагоністи цієї критики, не виявили зацікавлення долею своїх радянських колег. Їхня критика великою мірою вже відійшла в історію, зате залишила по собі чималі наслідки: повалила в філологічній науці патріархальність, ієрархію, моногамію, сувору академічність і цим приготувала ґрунт для постмодернізму.

В Україні розклад радянської імперії в мистецькій творчості знаменував, насамперед, відсутність ідеологічного зобов'язання та тиску. Українські письменники та філологи, хоч у культурологічній сфері імперії і посідали помітне місце, завжди вважались потенційними опонентами її ідеологічного *raison d'être*. Саме тому вони зустріли цю імплузю з радикально іншим розумінням, ніж їхні колеги на Заході. “На рубежі 80–90-х років, — писав Михайло Наєнко, — стався розвал ідеологічно-кон'юнктурного соцреалізму, який понад півстоліття дамокловим мечем висів над головами творців в одній шостій земної кулі”⁹. Але ще до цього розвалу, в 60-х та 80-х роках, вони чітко продемонстрували своє власне естетичне та світоглядове кредо. Т. зв. шістдесятники, визначала Тамара Гундорова, вважали національно органічну культуру базисною для літературної творчості. Постать Шевченка була ключовою для них. Їхня критика апелювала “до національної ідеології, поміркованого модернізму й поміркованого формалізму”¹⁰. Вісімдесятники, за Володимиром Моренцем, “поставили під сумнів верховенство загального над особистим, оскільки творений десятиліттями образ світу, спосіб його сприймання й тлумачення виявився розломаним, ущербним, хоча й утверджувався як універсальний. Світоглядний моноліт розвалився на очах його апологетів і опонентів, підважуючи основи детермінованості мистецтва, що вслухалося в епоху й апелювало до неї як до виміру остаточності думок та почуттів”¹¹. Однак українська філологія того часу, діахронна й синхронна, на радикальний стрибок із соцреалізму до нової критичної парадигми ще або не

⁹ Наєнко М. Літературознавство і критика // Історія української літератури ХХ ст. Кн. 2. — Ч.2. За ред. В. Г. Дончика. — К., 1995. — С. 489.

¹⁰ Гундорова Т. Методологічний тиск // Критика, 2002. — №12. — С. 15.

¹¹ Моренець В. Поезія // Історія української літератури ХХ ст. — С. 54.

була здатна, або не відважувалась. 80-ті роки для неї були перехідними. М.Наєнко писав, що “у другій половині 80-х років в українському літературознавстві чимдалі більшого поширення здобуває думка про пріоритет у мистецтві загальнолюдських цінностей, про обмеженість марксистсько-ленінського погляду на суть творчості як повну підпорядкованість її політичним міфам”¹². Судячи з публікацій того часу, це безперечно так, тільки що дискурс “статей з серйозною переоцінкою тих чи тих літературних явищ”¹³ це продовжував, можливо за інерцією, користуватись марксистським інструментарієм.

Здавалось, що в 90-х роках, у незалежній Україні, відсутність примусової “естетики згори” створить вільну “естетику внизу”. Так, користуючись стертою фразою Стюарта Мілля, вона створила “свободу від” насилля, але в новій ринковій економіці вона не змогла створити “свободу до”, цебто умови для економічно безперешкодної реалізації свого творчого задуму, бо така свобода виникає в результаті складного й часто тривалого економічного та політичного процесу. За цей період до наукової спадщини Мішеля Фуко зверталось чимало українських дослідників, погоджуючись чи заперечуючи його твердження. Однак мені відома тільки праця Тамари Гундорової “Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація”, в якій вона послідовно застосовує твердження Фуко про автора. Вона пише: “Суперраціоналістська проекція “я” в мові, своєрідна гра із світом і його подвоювання як світу гри, що задає перспективу іманентного теперішнього, становлять важливу дискурсивну основу образотворення Винниченка”¹⁴. І ще: протагоніст ліричної драми І.Франка “Зів’яле листя” — це “риторична фігура”, а не зумисна чи підсвідома проекція Франка як автора. “Лірична драма — це не лише драматична історія характеру, але і драма жанру риторики, закони якої, зрештою, приймає суб’єкт”¹⁵.

Чому ідея смерті чи відсутності автора в тексті не тільки не прищепилась, а й натрапила на спротив в Україні?¹⁶ Може, тому, що в 90-х роках постструктуралістська критика вже втратила свою первісну привабливість навіть на Заході? Думаю, що були на це глибші причини. В Україні письменник був і, либонь, для багатьох і далі залишається ним, не тому, що писав для когось вірші в альбом, прозу чи драму, але, найбільше, тому, що захищав національну самобутність народу. Саме тому його присутність у тексті, будь вона наявною, чи метафорично прихованою, чи інтелектуально абстрактною, така відчутна для українського реципієнта, що зводить її тільки до дискурсивної функції звучить для нього безглуздо.

На завершення цього есею ще пару слів про суперечливе ставлення Фуко та постструктуралістів взагалі до феноменології та екзистенціалізму, двох найвпливовіших філософських позицій першої половини минулого століття. Як на мене, таке ставлення було не випадковим у часі і просторі, а умисно конфронтаційним, бо йшлося про місце і статус суб’єкта у всіх вимірах людського буття. І Фуко, і всі постструктуралісти прагнули до подолання гуссерлівської конструкції свідомості і як абсолютної основи пізнавального світу, і як генератора всієї “умисної дійсності”. Для феноменологів свідомість суб’єкта наявна у всьому

¹² Наєнко М. Там само. — С. 489.

¹³ Там само.

¹⁴ Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Л., 1997. — С. 195.

¹⁵ Там само. — С. 223.

¹⁶ Див.: Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. Відп. ред. Г.М.Сивокінь. — К., 1999.

тому, що вона створює, наявна чи то епістемічно, чи логічно, чи психологічно, чи дискурсивно, чи все разом. Такої диференціації суб'єкта в тексті Фуко не робив, бо, раз створивши текст, суб'єкт буцімто зникає з нього, залишивши по собі хіба “рухливі визначники”. Натомість він звинуватив феноменологію за її неспроможність збагнути взаємовідношення феноменального світу і мови. Гуссерлівська версія, твердив він, звела цей світ до первісних значень як семантичних диспозицій “Я”, а сартрівська до “фактичності” (*facticité*), поставивши її перед значенням слова. І та, і друга версії феноменології цілковито узалежнили цей світ від монологічного суб'єкта. Чи це справді так? Переконаний, що ні. Вважаю, що Гайдеггер мав рацію, коли твердив, що “мистець є джерелом твору, а твір джерелом митця. Вони не існують один без одного, хоч самі в собі і в своїх стосунках завдячують своїм існуванням третій речі, котра була до них і котра наділила їх своїм ім'ям — мистецтву”¹⁷.

м. Сомерсет, США

¹⁷ Heidegger M. The Origin of the Wort of Art. Basic Writing. – N.-Y., 1997. – С. 179.

Володимир Федоров

АВТОР ЯК ОНТОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Проблема автора інтенсивно досліджувалася у 60–90-х рр. минулого століття, сформувалась навіть школа, засновником і лідером якої став Б.Корман. Сьогодні ж, незважаючи на декларації про важливість і навіть “центральність” категорії автора для науки про літературу, вона опинилась практично на периферії уваги вчених.

Причина, на мою думку, полягає в тому, що наука про поезію як вид мистецтва оформилась навколо проблеми твору як практичної форми існування слова. В перспективі “від твору” автор — це “той, хто його написав”. Автор виступає суб'єктом *діяльності*, а все вагоме, значиме й цікаве зосереджувалось у продукті цієї діяльності — в творі.

У працях М.Бахтіна, які “спровокували” інтерес до проблеми автора, діяльнісний план відіграє, можливо, першорядну роль, але він “ускладнюється” онтологічним. Присутність цього аспекту інколи достатньо відчутна, і тоді автор виступає як суб'єкт естетичного буття. Недаремно публікатори праці М.Бахтіна “Автор і герой в естетичній діяльності” (С.Аверінцев та С.Бочаров) визнали необхідним прокоментувати запропоновану ними назву праці, яка залишилася у М.Бахтіна не названою.

Онтологічний аспект, по суті, пропонується і у статті Д.С.Лихачова “Внутрішній світ художнього твору” (1968 р.). Висунувши тезу, що письменник витворює “свої закони”, вчений поставив два важливих питання: 1) завдяки чому автор *може* творити свої закони; 2) яким чином зорієнтовано “внутрішній світ”, по-перше, “художнього твору”, по-друге, присутньої для письменника дійсності. Як бачимо, ці онтологічні проблеми визнають факт існування “внутрішнього світу” як реального буттєвого утворення.